



Claar ter Horst, Foto: Ulrich Krellner



Claar ter Horst, Konzerthaus Berlin, 7.1.2019
(Snapshot aus dem Video der Aufnahme der Veranstaltung)

LIEBEN SIE SCHUMANN?

Clara ter Horst im Gespräch mit Ingrid Bodsch

Schumann-Forum-Veranstaltung am 7. 1. 2019
im Berliner Konzerthaus*

Das *Schumann-Forum*-Gespräch mit unserem *Schumann-Forum*-Mitglied, der niederländischen Pianistin Clara ter Horst war integraler Bestandteil unseres *Schumann-Forum*-Gesprächskonzerts am 7. 1. 2019, 20 Uhr, im Berliner Konzerthaus. Die Veranstaltung verband das Gespräch unter dem immer gültigen Motto *Lieben Sie Schumann* mit einer Präsentation von Duetten, Terzetten und Vokalquartetten von Robert Schumann aus Anlass der Einspielung seiner Duette und Terzette und einer Auswahl der Quartette auf einer vom *Schumann-Netzwerk* in Kooperation mit NAXOS im Sommer 2018 herausgegebenem Doppel-CD. Die künstlerische Leitung bei den von der Projektleitung des *Schumann-Netzwerks* initiierten und mit Unterstützung der *Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien* realisierten Aufnahmen hatte Clara ter Horst, die natürlich auch am Abend im wunderbaren *Berliner Konzerthaus* nicht nur meine Gesprächspartnerin war, sondern kongeniale Partnerin der Sängerinnen und Sänger am Klavier. Von den Künstlerinnen und Künstlern der CD-Aufnahme waren live in Berlin dabei die Sopranistinnen Christiane Libor und Peggy Steiner – beide auch ehemalige Absolventinnen der *Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ Berlin* – und der Bass Stephan Klemm. Auch der Tenor Kai Kluge sollte in Berlin mit von der Partie sein, erkrankte aber leider kurz vor dem Konzert. Wir waren glücklich, dass wir über die Vermitt-

* Leicht gekürzte Mitschrift des Gesprächs hier ab Seite 18ff., das als Video auf [www.schumannportal.de](https://www.youtube.com/watch?v=KxN0J5Ou2vk&t=2214s) und auf youtube verfügbar ist: <https://www.youtube.com/watch?v=KxN0J5Ou2vk&t=2214s>. 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.)

lung von Christiane Libor Christopher B. Fischer ganz kurzfristig verpflichten konnten. Die Alt- und Mezzopartien sangen Ivon Mateljan und Annika Schlicht. Das *Schumann-Forum*-Gesprächskonzert in Berlin war eine Kooperation des Schumann-Netzwerks mit der *Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ Berlin* und dem *Konzerthaus Berlin* unter Einbindung der *Musikabteilung der Staatsbibliothek Berlin PK*, Gründungsmitglied in unserem *Schumann-Netzwerk*. Das der Doppel-CD den Namen gebende erste Lied auf der Aufnahme, Robert Schumanns seiner Frau Clara gewidmete Vokalquartett „Die Orange und Myrthe hier“, leitete natürlich auch den Abend in Berlin und das darauffolgende Gespräch ein, bevor der größte Teil des Abends dann ganz dem Liedschaffen Robert Schumanns für zwei und mehr Stimmen gewidmet war. Insgesamt war das Gesprächskonzert, inspiriert von der expliziten Widmung Schumanns an seine Frau zu ihrem 34. Geburtstag am 13. September 1853 auch von uns als spezielle Huldigung an Clara Schumann gedacht, deren Geburtstag sich 2019 zum 200. Mal jährt. Während wir hier im Schumann-Journal natürlich nur das Gespräch in gedruckter Form und ins Englische übersetzt wiedergeben können, finden Sie die Aufnahme des gesamten Gesprächskonzerts wie immer auf dem *Schumannportal* auf der Sonderseite *Schumann-Forum* und auf dem *Schumann-Netzwerk/Schumann-Forum-Kanal* auf youtube unter: <https://www.youtube.com/watch?v=KxN0J5Ou2vk&t=2214s> (I. B.)



Christiane Libor, Peggy Steiner, Claar ter Horst am Klavier, Ivon Mateljan, Annika Schlicht, Christopher B. Fischer und Stephan Klemm mit Robert Schumanns als „Vokalsextext“ zum Beginn des Gesprächskonzerts am 7.1.2019 im Berliner Konzerthaus präsentierten Vokalquartetts „Die Orange und Myrthe hier“ (Snapshot von der Videoaufnahme)

Bei Schenkung eines Flügels

*Die Orange und Myrthe hier
Und rings der Blumen Zier,
Und in der Mitte ein Flügel fein,
Das muß wohl von meinem Liebsten sein.*

*Er sei Dir werth; wie schön sie blüht,
Die Blume verblüht; was tiefer glüht,
Du hegst es im Herzen auf tiefem Grund;
Die Kunst sie bleib Dir werth!*

*Und kann ich nicht immer bei dir sein,
Eil' dann zum Freund und denke mein!
Doch denk' ich daß wir in allen Tagen
All Leid und Freud zusammentragen.*



(Widmungsgedicht von Robert Schumann vom Sommer 1840 für Clara Wieck, von ihm zu Clara Schumanns 34. Geburtstag am 13. Dezember 1853 vertont als Vokalquartett)

[Applaus des Publikums nach Vortrag von Robert Schumanns Vokalquartett „Die Orange und Myrthe hier“ durch Christiane Libor, Peggy Steiner, Ivon Mateljan, Annika Schlicht, Christopher B. Fischer und Stephan Klemm, am Klavier Claar ter Horst, die von ihrer Klavierbank auf den Stuhl rechts von dem mit Myrthen, Orangen und einer Rose geschmückten Tischchen wechselt, wo schon Ingrid Bodsch auf sie zum Gesprächsbeginn wartet.]

B: Also ich glaube, oder ich hoffe, Sie sind alle so entzückt wie wir es ganz sicher bei Clara Schumann vermuten dürfen, als ihr dieses Lied von ihrem im Text auch genannten *Liebsten* dargebotene Gedicht [an Ihrem Geburtstag 1853 vorgetragen], ja, ihr zu Füßen, ihr ans Herz gelegt wurde. [Mehr] als vierzehn Jahre waren es damals her, dass sie als noch nicht Zwanzigjährige das Gedicht [noch unvertont] von Robert Schumann zugeeignet bekam. – [Ans Publikum gerichtet]: Sie sehen hier vor uns – wir konnten es uns angesichts des 200. Jubelgeburtstags von Clara Schumann nicht „verkneifen“ –, einen sehr schönen kleinen szenischen Aufbau ... mit den Orangen, dazu sehr üppig die Myrthen und zumindest eine Rosenzier in Gestalt dieser Rose ... Genau das [Gedicht und Blumenzier] erwartete Clara Schumann [1840] noch vor ihrer Eheschließung mit einem sehr schönen Flügel als Geschenk ihres Bräutigams und [13 Jahre später, wiederum mit einem Flügel als Geschenk] auch beim letzten gemeinsamen Geburtstag, den

Clara Schumann mit ihrem Mann feiern konnte, [dieses Mal aber mit einem Liedvortrag von Freunden und Robert Schumann am Klavier]: [Schumanns Gedicht] in dieser Vertonung, die Sie so wundervoll eben gehört haben. In diesem Zusammenhang möchte ich auch noch einen ganz herzlichen Dank an Christopher B. Fischer richten und ich hoffe, Sie schließen sich an, dass er ganz kurzfristig sich am Samstag entschieden hat hier mitzuwirken, nachdem der eigentlich für dieses Projekt schon fest engagierte [und an der CD mitwirkende] Tenor aus Krankheitsgründen – einer sehr heftigen Erkältung – nicht kommen konnte. Sonst hätten wir jetzt Ihnen diese Gabe nicht bieten können. Wir verstehen dieses Gedicht von Robert Schumann [...], von ihm an Clara gewidmet [...], zu ihrem Geburtstag [...], heute auch durchaus als [unser] Geburtstagsgeschenk [an Clara Schumann]. [...] Aber... in dieser Vertonung [eines eigenen Gedichts] ist auch die Doppelbegabung Robert Schumanns ganz offenbar, die uns allen bekannte große Doppelbegabung für Literatur und Musik, [die] hier [...] in einem Geschenk an Clara so wunderbar manifestiert wird.

[...] Ich sitze hier gegenüber von Claar ter Horst, schon lange Mitglied bei uns im Schumann-Forum und ich kenne sie ..., also kennengelernt habe ich sie auch wirklich in unmittelbaren Schumann-Zusammenhängen, nämlich bei einem der ersten Robert Schumann Wettbewerbe, die ich in Zwickau auch als Gast miterleben durfte, miterleben konnte. Seit damals, seit dieser Zeit datiert unsere Bekanntschaft, die bald zu einer Freundschaft wurde, [...] bei der – natürlich auch über Schumann – sich [...] zwei Herzen zusammenfanden [lacht]. Sie erlauben mir daher sicher, dass ich wie im richtigen Leben die Pianistin und großartige Liedbegleiterin – Begleitung hört sich immer so schrecklich an, gerade bei Schumann stimmt es ja überhaupt nicht, da sind [Stimme und Klavier] immer sozusagen völlig gleichberechtigt [...] – wie im richtigen Leben jetzt mit Claar anspreche.

Ja ..., gerade schon erwähnt, diese große Doppelbegabung [Schumanns] – und in diesem Zusammenhang wollte ich an Claar ter Horst auch die Frage stellen, wie sie ganz persönlich diese Doppelbegabung in Robert Schumanns Werk manifestiert sieht, natürlich ganz besonders auch in seinem Liedschaffen, aber durchaus eben auch auf die natürlich Claar ter Horst sehr nahe Klaviermusik.

CtH: Ja, Schumann schreibt irgendwann, ob ich ein Dichter bin – er schreibt das als Fünfzehnjähriger –, ob ich ein Dichter bin, das soll die Nachwelt entscheiden. Und ich glaube, dass ist schon das unglaubliche, das wir ihm zu verdanken haben, dass er eigentlich dichtet in Musik und was will man mehr beim Lied? Und ich bin ihm unglaublich dankbar, weil [...] – er musste kommen, es musste jemand kommen nach Schubert. Wer überhaupt konnte Lieder komponieren nach Schubert, so dass man auch wieder beeindruckt und berührt und mitgenommen ist. Und [bei mir war] lag ganz lange... alles von Schubert immer oben auf dem Stapel; [...] je mehr ich [...] mit Lied beschäftigt war, je mehr streiten Schubert und Schumann sich und Schumann liegt [jetzt] auch oft oben drauf und man kann doch sagen: wir haben ein großes Glück, dass Schumann in einer Buchhandlung groß wurde. Das ist gar nicht jedem bekannt, [...] und es war nicht irgendein Buchladen, der Vater hat auch geschrieben und er war ein heftiger Verfechter des Taschenbuches. Auch [wenn es manchmal illegal war], hat er unbedingt diese Taschenbücher, die Literatur im Taschenbuch ausgeben wollen, damit die Literatur zugänglich ist für die Menschen, für alle Menschen. Und... nicht nur für eine ganz kleine Spitze des Eisberges der Elite: Zumindest so stelle ich mir das vor und man konnte damit auch wandern und reisen und das wurde dann doch alles viel einfacher, und Schumann hatte Zugang zu all dieser Literatur und schreibt mit fünfzehn Jahren: Ich kenne jetzt alle bedeutenden Dichter dieser Welt, zweihundertfünfzig waren es. Das finde ich unglaublich beeindruckend. Zur gleichen Zeit konnte sein Lehrer, der Organist Herr Kuntsch, ihm eigentlich nichts mehr beibringen, es war ein fertiger Junge und mit achtzehn schreibt er: Und jetzt muss der innere, der wahre Mensch sich zeigen – ich muss hinaus in die Welt. Der Vater war gestorben, keine Lehrer mehr, eigentlich konnte niemand ihm was beibringen... [Er] musste dann erstmal Jura studieren..., aber diese ganz tiefe Verbindung mit der Literatur ist sehr, sehr, sehr prägend und wer wäre sonst, wie wäre jemand zu diesen Nachspielen [auf dem Klavier] gekommen, die in den Liedern von Schumann da sind. Ganz große, kostbare innere Selbstbekenntnisse, wo [er] die Gedichte. ..., wenn man es ganz allgemein sagt oder ich empfinde es als Musiker so, dass Schumann [...] eigentlich mitdichtet. [Beim Vertonen] verändert er fast das Gedicht manchmal, [geht] bis zu seiner äußeren Grenze, wo Schubert

natürlich [auch] genau an diese äußere Grenzen geht, aber doch malt mit dem Klavier. [...] Was Schumann mit dem Klavier macht, da ist schon der Dichter [präsent]. Vielleicht hat Hugo Wolf das noch so geschafft. Und darum denke ich, dass der Einfluss wahnsinnig groß war und [Schumann] sagt auch, er hatte dann auch nichts mehr am Hut mit dieser Tradition der Strophen-Lieder, viermal das Gleiche ... Goethe fand das noch ganz toll, wenn man viermal das Gleiche sang und jedesmal müsste der Interpret da was Neues bringen und das wäre doch ganz gefällig und nett ...

Aber Schumann sucht, wie er sagt, „jene kunstvollere und tiefsinnigere Art des Liedes, von der natürlich die Früheren nichts wissen konnten.“ [*Neue Zeitschrift für Musik*, 19. Bd., Nr. 9, 31. Juli 1843, S. 35]. Damit meint er Schubert. Ich finde das ganz höflich formuliert, denn es war [wie Schumann weiter schrieb] nur der „neue Dichtergeist“, der sich in der Musik widerspiegelte und das war, was er ganz bewusst wollte, dieser „neue Dichtergeist“ von Jean Paul und Novalis und Tick und E.T.A. Hoffmann und er wollte ihn suchen und schaffen in der Musik, und was mich betrifft, hat er da nebenbei auch wirklich durch seine Kraft eine Epoche geschaffen. Nicht nur im Lied, aber überhaupt ... [...]; die Romantik war bei Schubert und Beethoven, sofern sie doch sicher da war, sehr verwurzelt in der Klassik, [doch] bei Schumann ist die Romantik, die deutsche Romantik an sich, in der Musik so eine besondere Insel geworden. Ich weiß nicht, wer ihm das so nachgemacht hätte und das verdanken wir doch sicher seiner Doppelbegabung. Wenn man seine Schriften liest – [ans Publikum gerichtet] bitte gehen Sie nachher nach Hause und lesen Sie sofort eine Rezension [Schumanns] aus der *Neuen Zeitschrift für Musik* – es ist ein einziges Wirbeln, ein einziges Stück Musik und man wird taumelnd wieder ans Ufer gesetzt, wenn man es ausgelesen hat und ist in einer wunderbaren Art mitgenommen.

Also, er konnte wirklich schreiben. Die paar Gedichte [von ihm] sind jetzt nicht das Größte, aber die Prosa ist phänomenal finde ich und ja, er schreibt dann auch mal über [den Komponisten] Robert Franz, der sich natürlich auch ans Lied wagt – davon war [Schumann] dann doch teilweise angetan – in [seiner] Rezension: Bei Franz Schubert erschien dieses Festhalten einer Figur durch das ganze Lied hindurch als etwas

Neues, junge Liederkomponisten sind vor der Manier [dagegen] sehr zu warnen. [...] Es ist eben Tonpoesie, die [Schumann] sucht, [was ihn dann auch zur Aussage führt]: „Töne sind höhere Worte.“ Es ist eine Synthese, die wirklich sehr glücklich ist, aus Literatur und Poesie.

B: Ich glaube, liebe Clara, da bist Du ja völlig einig mit einem großen Liedsänger unserer Zeit..., Christian Gerhaher, der gerade jetzt die große Gesamtaufnahme [mit allen Schumann-Liedern] begonnen hat, der hat jetzt mehrfach, bei wirklich allen großen Sendern gesagt, es gäbe eigentlich nichts, was Schumann an Liedern geschrieben hätte, was er nicht lieben würde und das würde über alles andere gehen, was er von anderen Komponisten kennt. Und ich glaube, [da ist durchaus] eine Nähe zu Clara, die ja eigentlich auch vorher ganz viel mit Schubert vertraut gemacht worden ist, dem sie natürlich jetzt nicht ablehnend [gegenübersteht], aber es ist ... [zu den Liedern Schumanns] jetzt eben dann doch noch eine höhere Zuneigung geworden, würde ich jedenfalls sagen ...

CtH: Zwei solche Größen kann ich nicht vergleichen ..., aber ich bin froh, dass es ihn gibt ...

B: Also, wir haben in Clara sicherlich eine glühende Schumannianerin

CtH: Absolut!

B: ... um diesen Begriff jetzt nicht nur auf die WissenschaftlerInnen anzuwenden [schmunzelt], auch Christian Gerhaher nimmt diesen Ausdruck für sich, er wäre ein Schumannianer, gerne in Anspruch und ich glaube, auch Clara ist eine Schumannianerin ...

CtH: Ich bin es auch ..., zweifelsohne!

B: Aber ich würde Clara dann doch gerne fragen, weil es natürlich immer sehr interessant ist, wenn man [vom] Lied [absieht], wo [...] die Töne eine „höhere Dichtung“ zeigen ... oder eben widerspiegeln: Wie, würdest Du meinen, jetzt auch für Dich als Pianistin, was sich von seiner ja schon von Beginn an sehr großen Neigung zur Literatur,

seiner intensiven Beschäftigung, seiner exquisiten auch Kennerschaft von Literatur auch in seinen Instrumental-Werken widerspiegelt, die Du ja auch liebst und ob Du auch in ihnen etwas von dem verspürst, was ihn als Dichter, als Lieddichter, Liedschöpfer ausmacht?

CtH: Ob man das [...] spürt?

B: Ja

CtH: Na ja ..., natürlich waren die ganzen frühen Klavierwerke, etwa [einzelne Stücke] aus *Carnaval* [op. 9] ein großer Wirbeltanz und er wettete ja. Wenn man rumwettern muss gegen die gesittete Ordnung, dann macht man das Gott sei Dank nicht in Heldengesängen, aber er hat dann ja doch das Klavier genommen. Und er schreibt dann auch: Der Kampf war im Grunde nicht schwer. Er war gegen das Floskelwesen, das sich am meisten in der Klaviermusik zeigte. Er meint natürlich Clementi, Herz, Czerny ..., diese ganze Bravour-Manie, die herrschte und in der Clara Schumann und Liszt groß wurden und er wurde davor [verschont]. Sorry, dass ich sage, aber [er wurde davon verschont] durch seine kaputten Finger [...] und vielleicht durch seinen etwas anderes suchenden Geist, aber er wurde ursprünglich natürlich auch getrimmt darin. Nur sagt man von ihm, er fantasierte immer am Klavier, nächtelang und das war ihm dann doch noch wichtiger. [...] „Von der Klaviermusik ging auch der erste Angriff aus; an die Stelle der Passagenstücke traten gedankenvollere Gebilde“ [zitiert nach Schumann] und die hört man natürlich sehr in manchen Stücken seiner frühen Klavierwerke. Vieles ist natürlich ein großer Wirbeltanz und in verschiedene Masken zu schlüpfen und dann herum zu wettern ist vielleicht einfacher als so als ein „Mensch pur“ [zu sein]. Das stelle ich mir so vor und er schlüpfte ja auch in Rollen, verschiedene Rollen, Florestan, Eusebius und so weiter, [auch] in seinen Rezensionen ... Also ich habe das Gefühl, dass er in den „putzigen Dingern“ [wie Schumann seine *Kinderszenen* op. 15 in einem Brief an seine Braut Clara Wieck 1838 bezeichnete] langsam etwas anderes [macht] ..., oder dass es da unheimlich hörbar ist, was da noch kommt in diesen ..., im Kern von diesem Wirbelsturm. [...]

Ich darf ein „putziges Ding“ vielleicht herausgraben, „Der Dichter spricht“ [op. 15, Nr. 13] heißt es, [...] passend zu Schumann und ganz passend zu dieser Aussage „Töne sind höhere Worte“ [zitiert nach Robert Schumanns Tagebucheintrag vom Juni 1828], weil ... Vielleicht muss ich es am Klavier kurz hören lassen ... Ich liebe da nämlich einen Ton, den es nicht gibt. Es gibt einen Ton, der fehlt und das finde ich ganz toll ...[lacht]. [...] Ingrid fragt mich, was an literarischen Dingen zu erkennen war. Er hat natürlich immer Mottos voran gestellt in seinen Klavierwerken und er hat gespielt mit Buchstaben, so viel Buchstabenspielerlei gab es seit Bach nicht, sagt er ... Wie er dann Abegg oder die Abegg-Variationen [op. 1] oder die ASCH-Sache oder auch Claras Thema, Chiara, ihr Davidsbündler Name, C, H, A, wie oft man das hört ... Ja, und ... das Auslassen von Buchstaben oder Tönen, er vermischte dann Buchstaben und Töne, ist auch ein Spiel irgendwo. Und ich habe mich lange gefragt, was diese Stelle soll, aber ich glaube ich habe es gefunden. „Der Dichter spricht“, ja?! Hoffen wir ..., beten wir ... [lacht und beginnt zu spielen] – Fehlt Ihnen etwas? [Lachen im Publikum, Clara ter Horst spielt weiter]. Und das ist das A, das A ...! CLARA ist in Paris ..., also ich bin [überzeugt], es war die weibliche Note, A ..., ich glaube, sie fehlte. Und er horcht und dann ..., kennen Sie alle ...! [spielt weiter und summt mit] Jetzt ..., auf diesem A, das nicht da ist, fängt der Geist in ganz kleinen Tönen an zu sprechen ... [spielt weiter] ... und dann kommt wieder das Elegische, der Choral ... Aber in diesen kleinen Noten, genau da, in „Der Dichter spricht“ findet man diese Art von fantasierenden, etwas übersteigernden, eigentlich etwas aus einer anderen Welt kommend [...] die Nachspiele ... und wenn man dazu die *Dichterliebe* [op. 48] vergleicht, ich spiele das mal ganz platt ... [spielt weiter und redet und singt]. Ich höre genau so einen Choral, eigentlich, ... und so weiter ... oh, hier kommt etwas Schönes ... später am Abend hören wir [das auch in]: „Ich bin Dein Baum“... Aber gut, ich höre das auch am Anfang von ... „Im wunderschönen Monat Mai“ [*Dichterliebe* op. 48, Nr. 1] ... da ist das A ..., da kommt Hoffnung, Clara ist da, die Vermählung kommt, vielleicht ... Ich gehe vielleicht zu weit, aber ich assoziiere das, wir finden das A ... und hier fängt er an zu fantasieren in diesem fantastischen Nachspiel ..., genau in solchen kleinen Noten eigentlich ... Ach, zu schön! Einfach zu schön. Aber das lassen wir es ... Ich meine nur, dieses skizzenhafte, und das ist das

Einmalige eigentlich, finde ich, [...]: Wenn das Gedicht ausgeklungen ist, und alles, was gesagt werden wollte, gesagt war, erklingt etwas, was eigentlich nicht gesagt werden kann und dieses äußert sich in Tönen. Das geht nur so. Und wir ahnen, es stimmt. Es ist wahr. Es ist wie, wenn wir den Kern des Gedichtes nochmal erleben dürfen.

B: Ja, es ist wie eine Transzendierung ...

CtH: Eine Transzendierung ..., und das ist natürlich ... eine Leistung ...

B: ... ja, ganz bestimmt ... und [...] eine Zwiesprache ... und ein Bekenntnis natürlich, ja ...

CtH: Ja. Und da macht natürlich auch für Pianisten Freude, das zu spielen ... [...] Es ist ein Geschenk, es zu spielen ... Ja, es ist halt so ... [Zustimmendes Lachen, Publikum applaudiert]

B: Clara hat ja, wunderbar [beim Spielen] noch ein paar andere Bezüge herausgeholt, weil wir „Ich bin Dein Baum“ tatsächlich zweimal heute hören werden und [...] da ist das ganze Gedicht ein einziger Clara-Bezug...

CtH: Und Studien ..., eigentlich Studien zum Klavierkonzert... Also das ist sehr schön.

B: Was [- die Bezüge zum Klavierkonzert -] gerade auch in der Erstfassung von „Ich bin Dein Baum“ Herr Dr. Synofzik bei der Neuedition eines Fragmentes der ersten Fassung ganz klar auch nachweisen konnte, und man hört es eben auch ganz wunderbar ... Also deshalb können Sie sich heute auch noch auf klingende Bezüge freuen, obwohl ich sagen würde, es gibt wahrscheinlich kaum etwas, wo er nicht an seine Frau gedacht hätte ..., so viele auch literarische Bezüge, die er dann ganz pointiert [...] setzt oder eben, wie Clara auch schon sagte, die Verwendung von ganz bestimmten Noten und nicht nur das Clara-Thema, es gibt auch andere, die dann ganz eindeutig auf sie hinführen ..., wo vieles versteckt ist, wo wir vielleicht manches glauben zu erkennen, manches aber nicht finden. Aber das ist natürlich auch bei

jemandem wie Schumann ganz klar, dass das so sein muss. Liebe Clara ... [...], wo wir wissen, dass Robert Schumann eben immer die Literatur mitdachte, wirklich mitdachte ... – wir wissen ja auch, wie lange er schon mit seinen Sammlungen von Literatur anfang, wie lange er sich wirklich intensiv mit Literatur auseinandersetzte, sein ganzes Leben, [und dann alles] später auch in seinen *Dichtergarten* mündete –, dann ist man eigentlich doch überrascht, dass außer ein paar Jugendliedern lange Zeit danach eigentlich keine, zumindest keine von ihm autorisierte oder überlieferte Liedkomposition bekannt ist, sondern eben nach diesen Jugendliedern dann doch erst mehr als zehn Jahren später plötzlich dieser wahnsinnige, ja eruptive Ausbruch, der ja nicht von ungefähr als das sogenannte Liederjahr bezeichnet worden ist, kommt. Und da wollte ich Dich fragen, liebe Clara, warum meinst Du, dass so etwas ganz plötzlich bei jemandem kommt, der im gleichen Jahr [in einem Brief vom 22. Februar 1840] auch an seine Braut schreibt, wie schön es sei, [...] wieder Lieder zu komponieren. Das heißt, seine Lust oder seine Freude oder seine innere Beziehung waren ja scheinbar immer da, aber er schreibt es ja ausdrücklich: wie schön es ist, sich wieder damit zu beschäftigen [im genauen Wortlaut: „Adieu nun, mein Mädchen, das Tönen und Musiciren macht mich beinahe todt jetzt; ich könnte darin untergehen. Ach Clara, was das für eine Seligkeit ist, für Gesang zu schreiben, die hatte ich lange entbehrt.“]

CtH: Ja, ja ...

B: Warum hat er es dann erst in dieser Riesen-Fülle in diesem [letzten] Brautjahr, wenn man so möchte oder Bräutigams-Jahr [...], getan?

CtH: Ja ... hm, ich denke ... ein bisschen, was ich vorher auch meinte, der Kampf ging vom Klavier aus und ich glaube, der war teilweise ausgekämpft, er war eigentlich – wenn man so sagen darf – zu dem Kern, zu dem Zentrum dieses Sturms gekommen, wo eine unglaubliche Ehrlichkeit und Nacktheit zu uns spricht und [...] ich denke, das braucht ein bisschen Zeit. Außerdem war das Lied jetzt ein bisschen in die Ecke gestellt in der Zeit. Nach Schubert war tatsächlich niemand da. Mendelssohn, der vollkommene Klassiker natürlich, ein herrlicher Komponist, aber der führte nicht etwas weiter in dem Sinne. Das Lied war ein

bisschen in einer Ecke abgestellt und ich [zitiere] eine unglaubliche Aussage von ihm und ich glaube, da braucht es eine gewisse – sogar für jemanden, wie Schumann, der mit fünfzehn ein fertiger Mensch war – doch ein bisschen Zeit. [...]:

„Die Poesie hat, auf einige Augenblicke in der Ewigkeit, die Maske der Ironie vorgesetzt, um ihr Schmerzensgesicht nicht sehen zu lassen; vielleicht, daß eine freundliche Hand sie einmal abbinden wird und daß sich einstweilen die wilde Thränen zu Perlen umgewandelt haben.“

[Zitat aus Robert Schumanns Artikel über Hector Berlioz, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, Dritter Band, Nr. 13, 14. August 1835, S. 50f.]

Für mich ist diese Liedkunst, die er dann erreichte, eine Verwandlung in diese Perlen. Das ist meine Privatansicht, aber ich denke, dass es ausgewirbelt war und schlicht seine Zeit brauchte und natürlich die ganze Hoffnung, dass es jetzt klappen würde, dass sie sich [er und Clara] nach dreieinhalb Jahren endlich sehen durften. Ich glaube, da hat ihn einfach auch eine Faszination gepackt, er hat auf einmal, denke ich, gemerkt, das kann ich. Und auch besser wie jeder andere, weil er sagt auch, die einzige Gattung, in der seit Beethoven wirklich ein bedeutender Fortschritt geschehen ist, ist die Liedkunst. Und ja ...

B: Und damit meinte er sich selbst.

CtH: Meinte er sich selbst mit, ja.

B: Und mit der Perle – das ist jetzt ein schöner Ball, den Du mir zupspielst! Er hat ja auch geschrieben und ich denke mir, das ist auch immer der Anspruch an die Interpreten, dass er schreibt, „das Gedicht soll aber dem Sänger wie eine Braut im Arme liegen, frei, glücklich und ganz“ [zitiert nach Schumann in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 5. Bd., Nr. 44, 29. November 1836, S. 175]. Das finde ich auch ganz wunderbar, weil es eben dann doch zeigt, dass er das Lied, obwohl es in seiner Zeit natürlich häufig auf kleinere Räume, Salons beschränkt war, [...] eben doch groß gedacht hat.

CtH: Ja ...

B: Natürlich kommt auch immer eine obligatorische Frage in unseren Schumann-Forum-Gesprächskonzerten, die Claar natürlich schon längst beantwortet hat, eigentlich ja schon Voraussetzung war, das wir hier überhaupt sind und uns unterhalten, aber Sie wissen, der „klassische“ Titel heißt immer, „Lieben Sie Schumann“ – das tut sie natürlich mit jeder Faser, kann ich jetzt mal sagen, ihres Seins. [schmunzelt]. Aber ich würde natürlich gerne wissen, wie Claar als Holländerin überhaupt zum ersten Mal mit Schumann in eine vielleicht auch über das rein musikalische, wo sie ihn natürlich auch in der Ausbildung „hatte“, hinausgehende Beziehung getreten ist?

CtH: Ja. ..., also bei meiner Abschlussprüfung in Holland an der Hochschule habe ich die *Dichterliebe* gespielt und ich war begeistert von der *Dichterliebe* und die Kommission war weniger begeistert von mir. Weil die meinten – jetzt ehrlich –, obwohl ich meinte, ich hätte das poetisch gespielt, das Poetische würde ein bisschen fehlen. Das war interessant. Jetzt schreibt Jean Paul: „Ein holländischer Garten erscheint nur als der Widerruf jedes Romantischen. Aber ein englischer, der sich in die unbestimmte Landschaft ausdehnt, kann uns mit einer romantischen Gegend umspielen. Das heißt mit dem Hintergrund einer ins Schöne freigelassene Fantasie.“ Also mit anderen Worten: In Holland gibts keine Romantik. Der kannte nicht den Garten meiner Großmutter, aber das ist noch ein ganz apartes Kapitel. Es ist Unsinn, dass wir Holländer keine Romantik empfinden würden [...]. Wir haben auch ein paar fantastische Maler zu bieten, das nur nebenbei ... Aber die Romantik konnte tatsächlich, denke ich, nur geboren werden in Landschaften, die kluftig sind und Höhen und Tiefen haben. Und auch die deutsche Sprache, die hat etwas, noch stärker als die holländische, dass die Bilder in den Worten leben und einem wirklich erscheinen, zu einem kommen und da kommen wir jetzt wieder zu „Ich bin Dein Baum“ ... Ich weiß nicht, ich glaube, es war in diesem Lied, wo Mitsuko Shirai und Hartmut Höll mich und einen Sänger glaube ich [...], eine gefühlte Stunde das Wort „Baum“ haben sprechen lassen. Und das mag bescheuert klingen, aber ... – oder es war der „Nussbaum“, ich weiß es nicht ... – das Erleben dieses Wortes und der Klang dieses Wortes und wie dann das Bild erscheint in dem Klang. Das ist im Deutschen schon außergewöhnlich schön. Wenn man einfach „un albero“ denkt

oder „a tree“ ist das sehr „nice“. Aber ein „Baum“ [...]! – Zumindest mussten wir da eine gewisse Tiefe drin suchen, die ich auch wirklich höre in dieser Sprache. Und darum hat es mir schon sehr geholfen nach Deutschland zu ziehen und hier zu arbeiten. Und ich glaube, dass ich dann langsam Schumann und das Poetische in Schumann noch viel besser verstehen konnte.

B: Ja, vielleicht daran anschließend, wenn jetzt dieses ganz persönliche Erleben ... – das andere ist natürlich auch ganz persönlich, aber hängt dann sehr eng eben mit dem Werk an sich zusammen – angesprochen ist: wie stark hat sich dann eigentlich Deine Liebe zu Schumann, die dann schon geboren war, weil es ja dann auch Dein Entschluss war, Dich mit dem ganzen Hintergrund auch der Literatur, der Dichtung und der Musik viel weiter auseinander zu setzen, wie weit hat Dich dann eigentlich jetzt ganz speziell sein Werk, aber besonders natürlich sein Liedschaffen, was ja seit vielen, vielen Jahren eigentlich ein Kernpunkt auch Deines Repertoires, Deines Unterrichts und ähnlicher Aufgaben, die Du übernommen hast, ist, wie weit hat gerade das Schumannsche Lied Dich jetzt zu einer seiner besonders glühenden Verehrerinnen gemacht? Weil Du ja auch meinstest, dass gerade im Lied so ganz bestimmte Besonderheiten von Schumann ganz nuanciert zum Ausdruck kommen. Also das Neue in Schumann, was Du „neu“ empfindest. Da hast Du gemeint, dass sich sozusagen der Nukleus, das immer irgendwie dann doch ganz Besonders sich im Lied äußern würde, für Dich jedenfalls ...

CtH: Ja, das habe ich erzählt [...], eigentlich dieses Erhöhen ... Ich hab vor allem auch sehr viel gelernt durch Schumann, durch das Spielen der Lieder habe ich eigentlich sein Gesamtschaffen erst verstanden und vor allem seine Sprache, seine Artikulationen zum Beispiel. Man hat so viele Kontraste, das liebt man auch bei Schumann. Es gibt eigentlich nur Kontraste und Widersprüche. Es gibt einen Akzent, es gibt eine Bezeichnung, die ist so ... das heißt, auf einem Klavierton musst Du Crescendo und Decrescendo machen. Das kann kein Mensch. Aber wenn Du die Worte von den Gedichten dazu sehr oft gelesen hast, dann weißt Du genau, was er meint. Und meine Studenten haben das den „innigen Akzent“ getauft ..., und das finde ich ein wunderbares

Wort. Der will etwas sagen, der will auch sich ausdrücken, aber zögert dann doch. Und dann gibt es diesen anderen Kontrast: Stakkato und Legato gleichzeitig, bitte schön! Ich spiele auch Cello, da kann ich mir dann noch ein bisschen drunter vorstellen, weil das auf einen Bogen irgendwie geht, aber ... ich nenne das das seufzende Legato oder das Herzensstakkato. Es ist nicht bubb, bubb, bubb, aber pah, pah, pah ..., etwas pocht und fließt und fliegt und will irgendwo hin und wenn man nur ein Lied wie "Großvater und Großmutter" heute Abend, das „Familiengemälde“ hört ..., kommen immer solche Punkte und Bögen drin vor. Schauen Sie „Was will die einsame Träne“ [op. 25 Nr. 21] an, einen Takt gibt es, mit diesem Punkte und Legato, das nämlich aus diesem Naturbild heraus kommt, ach, sagt die Muschel, ich will Dich tragen, Perle [vgl. op. 37, Nr. 1: „Der Himmel hat eine Träne geweint, Die hat sich ins Meer verlieren gemeint. Die Muschel kam und schloss sie ein: Du sollst nun meine Perle sein. ...“], komm ruhig mit mir, ich schütze Dich. Und dann ach, ach, ach ..., auch Du bist meine Perle, ich werde Dich schützen. Nicht nur die Muschel hat eine Perle, ich habe auch eine. Es kommt plötzlich zu einer persönlichen Aussage und dann kommen diese Herzensstakkatos oder was auch immer... Und dann gibt es ..., ja, die ungleiche Eins zum Beispiel, die – Geck nennt das ungleiche Synchronität, das finde ich auch herrlich. Kein Lied bei Schumann – [summt] Dadiiidaadii, die *Dichterliebe* – kein Lied fängt einfach „so“ an [zeigt gestisch eine Art von zackigem unvermittelten Beginn]. Und wenn, dann meistens auch noch synkopisch, als ob es das Lied schon gab. Und das finde ich auch phänomenal. Und der umspielte Abschluss! Wenn man dann, endlich, denkt, jetzt könnte er eine Kadenz machen ..., wie heißt das Ding hier ..., nicht „Du bist wie eine Blume“ ..., nein, das andere ..., egal ... [CtH fängt an zu spielen, spielt weiter und spielt nun doch, wunderschön und den Tönen nachsinnend, die letzten Takte aus dem Nachspiel von „Du bist wie eine Blume“ op. 25 Nr. 24]. Jetzt denkst Du, jetzt sind wir fertig ..., nein! Er will noch einmal etwas ganz kostbares und besonderes damit sagen. Nicht einfach abschließen, aber den umspielten Abschluss. Und in allem, was mich immer mehr beeindruckt, ist so viel Struktur dahinter, es ist alles kein Zufall. Wenn jemand sagt, meine größten Lehrer sind Bach und Jean Paul, hat man auch zwei herrliche Kontraste, aber weiß man, wieviel er von Struktur hielt? Und heute Abend hören Sie

„In der Nacht“ [op. 74 Nr. 4] zum Beispiel, da hört man, was er an fugatischem, an kanonischem gelernt hat von Bach. Auch in meinem Lieblingsstück von heute Abend, wenn ich das so sagen darf, „Spruch“ op. 114. Man kann natürlich nicht von einem Lieblingsstück reden, aber es ist etwas ganz, ganz Kostbares und auch da hört man sehr deutlich, was er von Bach alles gelernt hat. Und diese Kontraste, diese Ordnung und dieses Chaos, was gegen einander steht, das ist natürlich einfach fantastisch. Und da ist aber nicht so zufällig wie wir denken. Und das Neueste, was mich sehr aufregt, sehr aufgeregt hat, oder in Begeisterung versetzt hat, ist, dass ich auf einmal entdeckte, bei Mignon und den Harfnerliedern [op. 98a]. Die Gedichte sind eigentlich alle vier, acht Takte, ziemlich normal, fantastisch, aber normal. Schumann schreibt alle Aussagen von Mignon in fünf Takte, alle Aussagen des Harfners in 7 Takte. Der Wanderer, die ungleiche Zahl. Der Harfner ist auch ungleich, kein normaler Mensch, ein besonderer, ein wandernder. Mignon ist ein normaler Mensch, vier, ein normales Kind mit einer Frage, ein Fünftakter, das aus der Reihe tanzt, das nicht ganz gerade. Sobald er von der rechten Zeit oder der Pflicht oder von dem Himmel spricht, sind es vier oder acht Takte. Solche Strukturen finde ich faszinierend bei jemandem wie Schumann, wo alles zu wirbeln scheint und ein großer Ausguss von Zufall zu sein scheint, wie das ganz durchdacht ist. Auch wenn man die Tonarten anschaut. Da ist nichts von einfach „nur mal so“. Er sagt dann auch, einfachere Empfindungen haben einfachere Tonarten, Zusammensätze bewegen sich lieber in fremden, welche das Ohr seltener gehört hat. Und na ja ... Das ist mein Schlusswort, weil wir werden hier ausgeknipst ... [lacht].

B: Ja [lacht]. Vielleicht nur ganz kurz noch, das passt natürlich ganz wunderbar zu einer Feststellung von ihm [Schumann], dass er ganz großen Wert darauf gelegt hat, dass die Sänger sich intensiv mit dem Klavierpart beschäftigen. Was natürlich auch ganz in diesem Sinne ist, um dann auch die höhere Poesie nicht nur in den Worten zu verstehen.

CtH: Ja ..., das stimmt ...

B: Wir werden ausgeknipst, weil Sie [ans Publikum gerichtet] jetzt gleich und dann nach der Pause „nur“ Konzert hören werden. Aber

vielleicht darf ich eben noch, weil sie jetzt ja keinen Solo-Lied-Gesang hören. Ich fand eine sehr schöne Stelle – auch weil gerade die Duette, Terzette und auch mehrstimmigen Gesänge heutzutage natürlich nicht so häufig im Repertoire zu finden sind –, wo schon jemand [Hermann Abert 1903 in seiner Schumann-Biographie] vor über hundert Jahren gesagt hat, dass natürlich Robert Schumann auch in seinen Kompositionen für zwei und mehrere Singstimmen mit derselben künstlerischen Gewissenhaftigkeit zu Werke gegangen ist und er immer in das innere Leben des Gedichts eingedrungen ist und er die zwei und mehr Individualitäten, die ihm der Dichter an die Hand gibt, auch musikalisch durchführt. Liebe Claar, ich danke sehr herzlich.

CtH: Ich danke auch ...

B: Und ich hoffe [ans Publikum gewandt], Sie freuen sich jetzt alle mit mir auf ein ganz wunderbares Konzert!

Applaus. Claar ter Horst und Ingrid Bodsch gehen von der Bühne. Das Tischchen und die Stühle werden zur Seite geräumt. Dann kommt Claar ter Horst wieder auf die Bühne und setzt sich ans Klavier, mit ihr kommen Peggy Steiner und Ivon Mateljan, um mit dem Duett „Ländliches Lied“ op. 29, Nr. 1 zu beginnen: „Wenn die Primel schneeweiss blickt am Bach ...“ (Text von Emanuel Geibel)



Claar ter Horst, Peggy Steiner & Ivon Mateljan

DO YOU LIKE SCHUMANN?

Claar ter Horst in conversation with Ingrid Bodsch

Schumann Forum Talk, held at the Konzerthaus Berlin
on 7th January 2019*

The Schumann Forum talk with the Dutch pianist Claar ter Hort, our *Schumann Forum* member, was an integral part of our *Schumann Forum* talk concert at the *Berlin Konzerthaus concert hall* on 07.01.2019 at 20.00 hrs. The event, always themed “Do you like Schumann”, combined a talk with a presentation of duets, trios and vocal quartets by Robert Schumann on the occasion of the recording of his duets and trios and a selection of his quartets on a double CD, released by the *Schumann Network* in the summer of 2018 in cooperation with *Naxos*. Artistic director of the recordings, initiated by the project management of the *Schumann Network* and realised with the support of the *German Federal Commissioner for Cultural and Media Affairs*, was Claar ter Horst who on that evening at the beautiful *Berlin Konzerthaus concert hall* was, of course, not only my talk partner but also a congenial partner of the singers at the piano. Of the artists in the CD recording, the sopranos Christiane Libor and Peggy Steiner, both also former graduates of the *Hanns Eisler Conservatoire in Berlin*, and the bass Stephan Klamm attended live in Berlin. The tenor Kai Kluge was also supposed to join the event in Berlin but, unfortunately, he fell ill shortly before the concert. Luckily enough, we had been able to engage Christopher Fischer at short notice through Christiane Libor. The alto and mezzo parts were sung by Ivon Mateljan and Annika Schlicht. The *Schumann Forum* talk concert in Berlin was a cooperation of the *Schumann Network* with the *Hanns Eisler Conservatoire in Berlin* and the

* Slightly abridged transcript of the interview which is available online: <https://www.youtube.com/watch?v=KxN0J5Ou2vk&t=2214s> 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. The *Schumann Forum* Talk, beginning p. 36, was translated from German into English by Thomas Henninger. (I.B.)

Berlin Konzerthaus concert hall in conjunction with the *Music Department of the Berlin State Library (Prussian Cultural Heritage Foundation)*, a founding member of our *Schumann Network*. The first song of the recording that gave its name to the double CD, Robert Schumann's vocal quartet "The orange and myrtle here", dedicated to his wife Clara, introduced the evening in Berlin and the subsequent talk, with the largest part of the evening then entirely devoted to Robert Schumann's song creations for two or more voices. Overall, the evening, inspired by Schumann's explicit dedication to his wife on her 34th birthday on 13th September 1853, was, furthermore, an occasion for us to render special homage to Clara Schumann in view of the 200th anniversary of her birth in 2019. While here, in the *Schumann Journal*, we can, of course, only render the talk in printed form, with a translation into English, you will find, as usual, a recording of the whole talk concert in the *Schumann portal* on the special page of the *Schumann Forum*, or on the *Schumann Network / Schumann Forum YouTube channel* on: <https://www.youtube.com/watch?v=KxN0J5Ou2vk&t=2214s>.

Applause from the audience after performance (by Christiane Libor, Peggy Steiner, Ivon Mateljan, Annika Schlicht, Christopher B. Fischer, Stephan Klemm and Claar ter Horst) of the vocal quartet "The orange and myrtle here, set to music by Robert Schumann for Clara Schumann's birthday in 1853 after his own text, dedicated as poem to Clara Wieck for the first time in the summer of 1840, both times together with the gift of a grand piano. (Ingrid Bodsch)

Bei Schenkung eines Flügels (Robert Schumann, Translation by Th. Henninger)

*Die Orange und Myrthe hier
Und rings der Blumen Zier,
Und in der Mitte ein Flügel fein,
Das muß wohl von meinem Liebsten sein.*

*Er sei Dir werth; wie schön sie blüht,
Die Blume verblüht; was tiefer glüht,
Du hegst es im Herzen auf tiefem Grund;
Die Kunst sie bleib Dir werth!*

*Und kann ich nicht immer bei dir sein,
Eil' dann zum Freund und denke mein!
Doch denk' ich daß wir in allen Tagen
All Leid und Freud zusammentragen.*

*The orange and the myrtle here
And the adornment of the flowers around,
And in the middle a fine grand piano,
This must be from my beloved one.*

*May he be worth to you; however beautifully it blooms,
The flower will fade; but what glows more deeply,
You will treasure it in your heart on a faithful hearth;
May art remain worth to you!*

*And if I cannot always be with you,
Then hasten to a friend and think of me!
But I think we will all days
Bear all sorrow and joy together.*

B: Well, I believe or at least I hope you are all as delighted as we may suppose Clara Schumann most certainly was when this song was presented to her [performed on her birthday in 1853] by her beloved who was even named in the text, and which was virtually put at her feet. At that time, it was almost fifteen years since the poem [not set to music yet, together with the gift of a piano] had been dedicated to her, not even twenty years old, by [her bridegroom] Robert Schumann. – [To the audience]: Here, in front of you, you can see – and we were actually unable to “forbear” from this pleasure in light of the 200th jubilee anniversary of Clara Schumann’s birth – a very beautiful small scenic composition ... with oranges, a very lavish myrtle bouquet, and, in addition, at least one rose decoration in the form of this rose...

This [a poem and a flower arrangement] is exactly what Clara Schumann was presented with as a gift from her bridegroom still before her marriage, together with a very beautiful grand piano, and [13 years later, again in combination with a grand piano] also at the last birthday Clara Schumann was able to celebrate in the company of her husband [this time with performance of the song by friends], in this setting [of Schumann’s poem] which you have just been able to enjoy. In this context, I would also like to express my sincere thanks to Christopher Fischer, and I hope you will join me in doing so, for deciding on Saturday to take part in this event at very short notice, after the tenor who had actually been firmly engaged for this project [and to take part in the CD] was prevented from appearing owing to illness, a very severe cold. Otherwise, we would not have been able to make this presentation to you. [For us,] this poem by Robert Schumann [...], dedicated by him to Clara [...] on her birthday [...], is today meant to be [our] birthday present [to Clara Schumann] [...] but ... this setting [of his own poem] also highlights Robert Schumann’s double talent, that is, his great talent for both literature and music, [which] is well-known to us but is demonstrated here [...] in a particularly splendid manner through a present to Clara.

[...] With me, there is Claar ter Horst, a long-time member of our Schumann Forum, and I have known her ..., well, I have really met her in direct Schumann contexts, namely at one of the first Robert Schumann competitions which I was able to witness and experience as a guest in Zwickau.

Our acquaintance, which goes back to that time, soon turned into a friendship which [...] – also through Schumann, of course – became very close. [...] So, I am sure you will allow me to address the pianist and outstanding song accompanist – although accompaniment always sounds awful and, particularly in Schumann, this is not the case at all, as [voice and piano] always enjoy completely equal rights, so to speak [...] – [Ms ter Horst], as in real life, now as Claar.

Right, I have just mentioned this significant double talent [of Schumann] and it is in this context that I should like to ask Claar ter Horst about her very personal view on how this double talent manifests in Robert Schumann's works, particularly in his song creations, of course, but also with reference to his piano works which are obviously very close to Claar ter Horst as well.

CtH: Well, Schumann asked at some point in his writings whether he was a poet – he wrote this at the age of fifteen -, and whether he was poet was to be decided by posterity. And I think the incredible thing, for which we should be grateful to him, is that he actually wrote poetry in the form of music and what more can you ask for in a song? And I am deeply grateful to him because [...] he absolutely had to appear, someone had to appear after Schubert. Because who else was there after Schubert to be able to compose songs in a way so that one would again be impressed and touched and deeply affected? And [in my case], everything by Schubert had for a long time ... always been on top of the stack; [...] but the longer I dealt with songs [...], the more there were arguments between Schubert and Schumann, and Schumann is [now] often on top, and we could actually even say how lucky we are that Schumann grew up in a bookshop. This aspect is generally not well known, [...] it was not just any bookshop because his father was also a writer and a fierce advocate of paperback books. Also, [even it was sometimes illegal] he absolutely wanted to publish these paperbacks, that is, literature in paperback format, so that literature would become available to people, to everyone. And ... not only for a very small tip of the peak of the elite: At least this is the way I imagine things were, and you could then also take a paperback with you on your walks and travels, which made things much easier, and Schumann had access to all this literature, and he wrote at the age of fifteen: Now I know all

the important poets in the world, there were two hundred and fifty of them. I find this incredibly fascinating. At the same time, his teacher, Mr Kuntsch, an organist, could really no longer teach him anything because he was an accomplished youngster, and so he wrote at the age of eighteen: And now, the inner, the true man must show himself – I must go out into the world. His father had died, there were no more teachers, and so there was actually no one around to teach him anything ... [He] first had to study law ... but this very deep connection with literature was very, very, very formative, and who else, how would someone else have come up with the idea of replaying literature [at the piano], which so clearly transpires in Schumann's songs. These are very great and precious inner confessions where the poems ... – generally speaking or at least I perceive it this way as a musician –, where Schumann [...] is actually involved in the very poem. [When setting a poem to music,] he sometimes almost changes the poem [by reaching] its outer limit, whereas Schubert [also] reaches these same outer limits, of course, but he then rather depicts through the piano. [...] What Schumann did with the piano, there is, doubtlessly, the poet [involved] as well. Perhaps Hugo Wolf still achieved something like this. This is why I think the literary influence on him was incredibly important, and [Schumann] also said that this tradition of strophic songs, four times the same, were no longer his cup of tea ... Goethe still found it fantastic to sing the same thing four times and that the interpreter had to insert something new of his own each time and that this was perfectly decent and pleasant ...

Yet Schumann sought, as he said, “that more precious and more profound type of song which the predecessors could, of course, not know about” [Translation of Schumann's wording in: *Neue Zeitschrift für Musik*, Vol. 19, No. 9, 31. July 1843, p. 35 – „jene kunstvollere und tiefsinnigere Art des Liedes, von der natürlich die Früheren nichts wissen konnten.“] ... This was a reference to Schubert. I find this wording rather polite, as it was only the “new poetic spirit” [“neuer Dichtergeist”, quoted after Schumann] that was reflected in music, and this was something he consciously wanted, namely the “new poetic spirit” of Jean Paul and Novalis and Tick and E.T.A. Hoffmann, and he wanted to seek and recreate it in his music, and, in doing so, he, according to me, actually created a whole new era through his own strength. Not

only in his songs but overall ... [...] romanticism in Schubert and Beethoven, which existed for sure, was still deeply rooted in classicism, [but] in Schumann, romanticism, intrinsic German romanticism, had turned into something like a special island within music. I do not know of anyone who would have been able to imitate this and we certainly owe this ... to his double talent. If you look at his writings – [to the audience], please just go home after the event and read a review [by Schumann] in *Neue Zeitschrift für Musik* [*New Journal of Music*] – it is like one big whirlpool, one big piece of music, and when you have finished reading, you are returned to the shore, still staggering and in awe. So, he definitely knew how to write. The few poems [by him] are not the greatest but, for me, his prose is absolutely amazing, and then he also wrote about [the composer] Robert Franz who had also ventured on songs, of course, where [Schumann] was even partly impressed ... in [his] review: In Franz Schubert, holding on to a figure throughout the entire song appeared as something new, whereas young song composers should be much warned [against it]. [...] It is precisely ... tone poetry which [Schumann] seeks [and which made him say]: “Tones are higher words.” It is a synthesis which is achieved most successfully, a synthesis of literature and poetry.

B: There, I think, dear Claar, you are in perfect agreement with a great art song singer of our time ... Christian Gerhaher who has just started the complete recording [of all Schumann songs], and who said on several occasions, actually in front of all major broadcasters that, of whatever songs Schumann had written, there was indeed not a single one which he did not like, and that these songs surpassed anything he had ever known by other composers. And I also think there is [by all means] a similarity to Claar, who had actually been quite familiar with Schubert before, whom she does not reject now, of course, but, somehow ..., in the meantime, a higher affinity simply developed [to Schumann's songs], I guess ...

CtH: I cannot compare such two luminaries ... but I am glad we have Schumann, anyway ...

B: Well, Claar is certainly an ardent Schumannian ...

CtH: Absolutely!

B: ..., but, in order not to just apply this term to the academics, [laughing] Christian Gerhaher also gladly uses this expression for himself, namely that he is a Schumannian, and I am sure Claar is a Schumannian, too ...

CtH: This is what I am, indeed ... without a doubt.

B: I would like to ask Claar the following, because this is, of course, always very interesting if you [move away from] the songs for a moment where [...] the tones show ... or reflect a “higher level of poetry”: Given Schumann’s marked affinity to literature from the very beginning, his intensive engagement with and also his exquisite knowledge of literature, how do you think, you as a pianist, this is also reflected in his instrumental works which you like as well, and a related question is whether you can feel something in there which would identify him as a poet, a song poet, a song creator?

CtH: Whether this can be [...] felt?

B: Exactly.

CtH: Well ..., of course, all his early piano works, for instance, [individual pieces] from *Carnaval* [Op. 9], were just one big whirlpool where he could fulminate at ease. If already he had to fulminate against the established order, then, thank God, he did not have to do this in epic songs but, instead, he could use the piano for that purpose. There, he also wrote: The fight was, after all, not difficult. He was against all that cliché output which mainly showed in piano music. He referred, of course, to Clementi, Herz, Czerny ... all that obsession with bravura which prevailed at the time and with which Clara Schumann and Liszt grew up, whereas he was [spared] from this. Sorry to say that but [he was spared from this] due to his bad fingers [...] and perhaps his spirit which was looking for something else, but, of course, he was exposed to that as well initially ... Only he was said to always fantasise at the piano, for nights on end, and that this was clearly more important

to him. [...] The offensive also started from the piano music where bravura passages were replaced by more thoughtful structures [quoted after Robert Schumann], and these can be heard, of course, very distinctly in some pieces of his early piano works. Much of this was, of course, more like a big whirlpool, and it was perhaps easier to put on various masks and fulminate around than [to be] “man pure”. This is how I imagine things went, and he then also slipped into various roles, Florestan, Eusebius, and so on, [similarly] in his reviews ...

Well, I have ... a feeling that he was slowly [doing] something else in those “cute things” [“putzige Dinger”] in the *Kinderszenen* [*Scenes from Childhood*, Op. 15]... or at least that it was mysteriously hinted at what was still to come in this ... in the core of this whirlpool. [...] Perhaps I could pick up a “cute thing”, titled “Der Dichter spricht” [“The poet speaks”, Op. 15 no 1] , [...] which is appropriate for Schumann and also perfectly consistent with this statement of “Tones are higher words” [quoted after an entry in Robert Schumann’s diary, 1828: “Töne sind höhere Worte”], because ... Perhaps I should just play it on the piano ... There is a tone there which I like but which does not exist. There is a tone missing and I find this absolutely fantastic ... [laughing]. [...] Ingrid had asked me what literary elements could be identified. Of course, he always put mottos in front of his piano works and he also played with letters, and he even said there had not been that much playing around with letters since Bach ...

As in “Abegg” or the *Abegg Variationen* [*Variations on the name Abegg*, Op. 1] or the A.S.C.H. [English B] business, or also Clara’s theme, Chiara, her name in the “League of David”, C, H [English B], A, as is often heard ... Right, and then ... omitting letters or tones or mixing letters and tones was also something of a play. And I had wondered for a long time what this place was meant to be and I think I have found it. “The poet speaks”, right ...?! Let us hope ... let us pray ... [laughing, playing]. Are you missing something ...? [Audience laughing, Clara ter Horst is continuing to play]. And there is this A ... the A ... CLArA in Paris ..., well, I am ..., it was the female note, A ..., I think it was missing. And he listens and then ... you all know it ... [Clara is continuing to play and humming along]. Now ... on this A, which is absent, the spirit starts to speak in very small tones ... [continuing to play] ... and then there is again the elegiac, the chorale ... But in these small notes,

exactly there, “The poet speaks”, there is this kind of [...] fantasising, slightly transcending postludes, like something coming from another world ... and if you compare it with “The poet speaks”, I will just play it very evenly ... [Claar is continuing to play and talking and singing] I hear exactly a kind of chorale, actually, ... and so on ..., oh, here comes something beautiful ... later in the evening we will hear [this in] “I am your tree” ... But, right, I can also hear this at the beginning of ... “In beautiful May” [*Dichterliebe/Poet’s love*, Op. 48, 1]... there is the A ... there is hope coming, Clara is there, the wedding is approaching, perhaps ... Perhaps I go too far but I am just associating, we find the A ... and here he starts to fantasise in this fantastic postlude ... exactly with these small notes ... Oh, too good! Simply too good. But we will let ... I mean that sketchy bit. And this, in my view, is the unique thing about it, [...] when the poem has finished being sung and everything that had to be said has indeed be said, then there is the sound of something which actually cannot be put in words and this is expressed in tones. This is the only way it can go. And we can sense that it is right. It is true. It is as if we were allowed to experience the core of the poem once again.

B: So, it is like a transcendence ...

CtH: A transcendence ... and this is, of course, ... such an achievement ..., absolutely ...

B: ... yes, most certainly, ... and [...] a dialogue ... and, of course, a confession, right ...

CtH: That is it. And this, of course, gives pianists great pleasure to play ... [...] it is like a gift when you are allowed to play that ... well, this is the way it is ... [Approving laughter, audience applauding]

B: Wonderful, Claar, [when playing], picked up a few more references because we ... will today indeed listen to “I am your tree” two times and [...] there, the whole poem is just one big Clara reference ...

CtH: And studies ..., actually studies for the piano concerto ...

B: Precisely.

CtH: Well, this is extremely beautiful.

B: This is exactly what Dr Synofzik was able to clearly demonstrate in the first version of “I am your tree” when preparing a new edition of a fragment of this very first version, and one can also hear it very clearly ... well, this is why you can look forward to more sound references today, although I would say there is hardly anything where Schumann did not think of his wife ... there are so many references, including literary ones, which he set most pointedly [...], or now, as Claar just told us, the use of particular notes and not just the Clara theme, and there are others as well which then point at her very directly ... where many things are hidden, where we perhaps think we recognise something, or do not find quite a few things. But in someone like Schumann, this, of course, is obviously the way it has to be.

Dear Claar ..., now that we know that Robert Schumann always had literature on his mind and this very genuinely, it is, of course, very interesting now ... we also know from what period he had started collecting literature, how long he had really dealt with literature in depth, basically his whole life, [and that everything] then led to his private collection “*Dichtergarten [The Composer’s Poets]*” later on –, it is actually surprising that, apart from some early songs, there had actually been no more song compositions for a long time that would have been authorised by him or passed down otherwise, but that after these early songs, more than ten years later, there was all of a sudden this manic and virtually eruptive outbreak which was later called, with good reason, his year of songs. And, in this context, I wanted to ask you, dear Claar, why, according to you, this happened all of a sudden to someone who wrote in the same year to his bride [in a letter from 22. 2. 1840] how beautiful it is to write songs again [quoted after Schumann’s own words: „Adieu nun, mein Mädchen, das Tönen und Musiciren macht mich beinahe todt jetzt; ich könnte darin untergehen. Ach Clara, was das für eine Seligkeit ist, für Gesang zu schreiben, die hatte ich lange entbehrt.“ and reflecting its wording in English: „Adieu now, my girl, all those sounds and that music are almost killing me; I could perish in that. Oh Clara, what bliss it is to be writing songs; I had been mis-

sing this for such a long time.“]. This obviously means that his desire or enthusiasm or inner relationship were always present but, still, he explicitly wrote: how beautiful it is to do this again ...

CtH: Right, I understand ...

B: So, why did he write so copiously only during that bride's or bridegroom's year if we can call it like that [...]?

CtH: Right ... well, I think ... as I said earlier, the fight had basically started from the piano and it seems to me this fight was partly over and he – if I may say so – had actually reached the core, the centre of this storm which speaks to us with an incredible amount of honesty and nakedness, and [...] I think this simply needed some time. Also, songs had been slightly pushed aside at that time. After Schubert, there was indeed no one else around. Mendelssohn was, of course, a perfectly classical and a marvellous composer, but he did not take it any further in this spirit. Songs had been slightly pushed aside, and I will [quote] an incredible statement by him, and I definitely think even someone like Schumann, who was an accomplished man at the age of fifteen, needed some time for this. [...]:

„Die Poesie hat, auf einige Augenblicke in der Ewigkeit, die Maske der Ironie vorgesetzt, um ihr Schmerzengesicht nicht sehen zu lassen; vielleicht, daß eine freundliche Hand sie einmal abbinden wird und daß sich einstweilen die wilde Thränen zu Perlen umgewandelt haben.“ [Quoted after Robert Schumann's article about Hector Berlioz, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, vol. 3, No. 13, 14. August 1835, p. 50seq., reflecting its wording in English: "For some moments in eternity, poetry has put on the mask of irony in order not to show its face of pain; hopefully, a friendly hand will undo it one day and that, in the meantime, the wild tears has turned into pearls."]

For me, the art of songs which he then achieved was a transformation into this pearl. This is my private view but I think that this had been sufficiently whirled around and that it simply needed some time, and, of course, there was all this hope that now he would succeed and that they would finally be allowed to see each other after three and a half years. I guess he was simply seized by some fascination at some

stage when he suddenly realised that he could actually do it. And even better than anyone else, because he also said the only genre in which any significant progress had happened since Beethoven was the art of songs. And, well ...

B: And with this he referred to himself.

CtH: Yes, he referred to himself.

Claar ter Horst



B: And with the pearl – I like the train of thought you just gave me! He also wrote, and I reckon he always has this demand on the interpreters when he writes “the poem should also lie in the singer’s arms like a bride, free, happy and intact.” [quoted after Schumann in: *Neue Zeitschrift für Musik*, Vol. 5, No. 44, 29. 11. 1836, p. 175 – „das Gedicht soll aber dem Sänger wie eine Braut im Arme liegen, frei, glücklich und ganz“]. I find this absolutely amazing because it clearly shows that for him, the song, although often limited at his time to smaller rooms, salons, of course, [...] was conceived as something really big.

CtH: Absolutely ...

B: Of course, there is always the mandatory question coming up at our Schumann Forum talk concerts, and which Claar has, of course, answered already, and which was actually the prerequisite for us to gather and talk here at all, and this, as you know, is always the “classical” theme of “Do you like Schumann” – well, of course, I can tell you she does so with every fibre of her being. [smiling]

But I would also be interested, of course, in learning how Claar as a Dutch woman came to set up a relationship with Schumann for the first time, that would perhaps have gone beyond the purely musical aspect of “dealing” with him which was, of course, part of her training?

CtH: Right ..., well, at my final examinations at the Conservatoire in Holland, I played “A Poet’s Love”, and I was thrilled by “A Poet’s Love”, whereas the board of examiners was less thrilled by me. Because, although I thought myself I had played poetically, they thought there was a bit of a lack of the poetic. This was interesting. Now, Jean Paul wrote: “A Dutch garden appears only as the revocation of anything romantic. But an English garden that expands into a vague scenery can beguile us with a romantic environment. This means against the background of the imagination released into the beautiful”. So, in other words: there is no romanticism in Holland. He did not see my grandmother’s garden but this is an entirely different chapter. And it is nonsense to say that we Dutch have no feeling for romanticism [...]. By the way, we have a few fantastic painters to present ...

Still, I think romanticism could indeed only be born in sceneries that are fragmented and where there are heights and depths. Even the German language has something stronger than the Dutch language, something that makes the images live in the words and appear real to us and join us, and with this we are returning to “I am your tree” [“Ich bin Dein Baum, o Gärtner”, Op. 101, No. 3] ...

I am not sure but I think it was in that song that Mitsuko Shirai and Hartmut Höll made me and a singer, I think [...] for about an hour, speak the [german] word “Baum” [for tree]. And this might sound stupid but ... – or it was “Der Nussbaum [walnut tree]” [Op. 25, No. 3] I do not remember ... – anyway, it was about experiencing this word and the sound of this work and then seeing how the image appeared in the sound. This is really an exceptionally beautiful word in German. If you simply think of “un albero” or “a tree”, this is very “nice, all right. But a “Baum” [...]! – At least, we had to look for a certain depth in that, which I can really sense in the German language. And this definitely helped me to move to Germany and to work here. And I think, after that, I was slowly becoming more and more able to understand Schumann and the poetic in Schumann.

B: Right, perhaps following up on this, now, that this very personal experience ... has been brought up – the other experience being, of course, very personal as well but it is very closely connected with one particular work: to what extent your love of Schumann, which existed

already because it had been your choice to deal with the whole background of literature, poetry, and music in depth – to what extent his works and, in particular, his song creations, which have actually always been a key component of all your repertoire, teaching and similar functions for many years, to what extent was it precisely Schumann's songs that made you one of his particularly ardent admirers? Because you also said that it was especially in the songs that certain characteristics of Schumann are expressed in their most nuanced manner. So, this is the new aspect in Schumann, which you experience “anew”. You said that, at least for you, the core would always be expressed in the song a very special manner, so to speak ...

CtH: This is what I told you, indeed [...], actually a kind of enhancement ... Above all, I have learnt a lot through Schumann, it was actually only when playing his songs that I fully understood his oeuvre, and especially his language, his articulations, for instance. There are so many contrasts which make Schumann very appealing. In a way, there are only contrasts and contradictions. There are accents, there are descriptions which are so ... for instance, you have to play a crescendo and a decrescendo on one and the same piano tone. No one can ever do that. But if you read very often the words from the corresponding poems, you will understand exactly what he means. My students have named this the “intimate accent” ... and I find this is a perfect description. He wants to say something, he wants to express himself but then he basically hesitates. Another contrast is, for instance, staccato and legato at the same time, here you are, enjoy yourself! I also play the cello where I can still somehow understand this because it can be produced in one bow stroke but here ... I call this the sighing legato or the heart staccato. It does not go bubb, bubb, bubb but pah, pah, pah ..., something throbs and flows and flies and is headed for somewhere, and if you only listen to a song such as “Portrait of a family” [“Familien-Gemälde” op. 34, No. 4] beginning with “Grandfather and grandmother” ..., there are always such points and arcs. Or look at “What does this solitary tear mean” [“Was will die einsame Träne” op. 25, No. 21], there is one bar with this point and legato and which emerges from that image of nature of the mussel saying [reflecting Op. 37, No. 1: „Der Himmel hat eine Träne geweint, Die hat sich ins Meer

verlieren gemeint. Die Muschel kam und schloss sie ein: Du sollst nun meine Perle sein. ...“]: Oh, I will carry you, pearl, just come with me, I will protect you. And then: Oh, oh, oh, ... you are my pearl as well, I will protect you. Not only the mussel has a pearl, I have one, too. So, all of a sudden, he makes a personal statement and then there are these heart staccatos or whatever ... And then there is ... well, for instance, the uneven one which ... Geck [Martin Geck] calls that uneven synchrony, I find this marvellous as well. There is no Schumann song – [humming] Dadiiidaaadii, the *Poet's Love* [*Dichterliebe*] – no song starting simply “like this” [indicating with gestures a brisk, unexpected beginning]. And if there is something like that, it is mostly in syncopated form, as if the song existed already. This I find phenomenal as well. And then the playful conclusion! Because when you think you could now, finally, put in a cadenza ... how is this called here ... it is not “Du bist wie eine Blume” [“Thou art so like a flower”, Op. 25, No. 24] ... no, the other one ..., anyway ... [Claar starting to play, continuing to play but then, still, playing in a most wonderful manner, reflecting the last bars from the postlude of “Du bist wie eine Blume” [“Thou art so like a flower”]. Now you think we have finished ... but no.

With this, he wants to add something very precious and special. Not simply concluding but making it a playful conclusion. And I have always been very impressed by the fact that there is so much structure behind everything, nothing is left to chance. If someone says my greatest teachers were Bach and Jean Paul, these are two splendid contrasts but would one also know what he thought about structure? This evening, for instance, in the song “In der Nacht” [“In the night”, Op. 74, No. 4], you will hear all he had learnt from Bach in terms of fugue and canon handling. The same in my favourite piece of this evening, if I may say so, namely “Spruch” [“Saying”, Op. 114, No. 3]. Of course, one should not talk about a favourite piece but, instead, about something very, very precious, but, still, there you can also hear what he had learnt from Bach. And these contrasts, this order and this chaos, everything that is opposed to each other, all this is absolutely fantastic. And nothing is left to chance, even we think so. And the latest which I found extremely exciting or delightful is what I discovered all of sudden in “Mignon” and the “Harpist's songs” [Op. 98a]. The lines of the poems actually all have four or eight bars, which is quite normal, fantastic but

normal. But Schumann put all statements of Mignon in five bars, and all statements of the harpist in seven bars. So, the “wanderer” was given an odd number. This is because the harpist is not a normal person, he is not equal, but a special kind of man, a wandering man. Mignon is a normal person with four bars as a normal child, but with a question, this becomes five bars when she breaks ranks and is therefore not even. The harpist is similarly given four or eight bars as long as he talks about the right time or obligations or heaven. I find such structures in Schumann really fascinating, where everything seems to whirl around and be left to chance but where, in fact, everything is perfectly thought through. The same if you look at the keys. There is nothing “just like that”. He once said that simpler feelings had to be given simpler keys, whereas complicated feelings should rather move in unfamiliar keys which the ear is less used to. So, well ... These are my closing words, as we are about to be switched off ...

B: Right, just a very brief word, and this, of course, perfectly matches a statement by him [Robert Schumann] that it was very important for him that the singers be very well acquainted with the piano part. Which, of course, very much helps to understand higher poetry not only through the words.

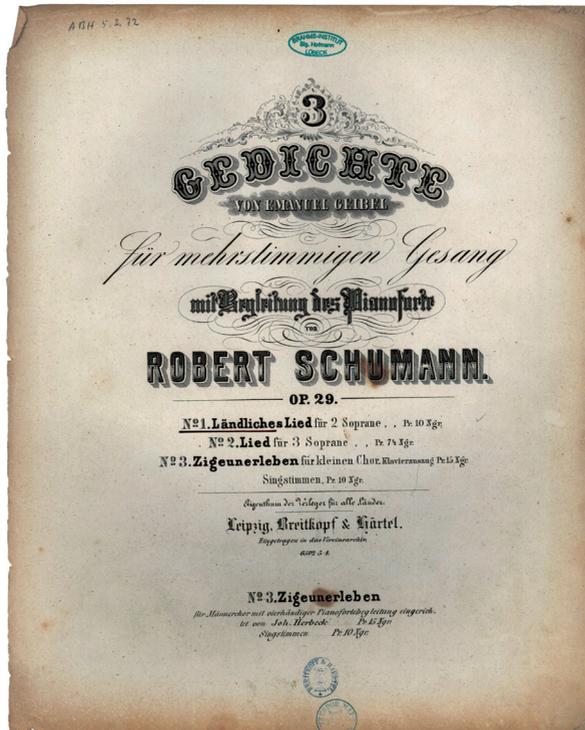
CtH: This is absolutely right ...

IB: Right, we are being switched off because you [to the audience] will “only” listen to the concert right now and after the break. But, as you are not going to hear solo songs now, perhaps I should like to mention that ... Well, especially as duets, trios and other part songs are, of course, not very often found in the concert repertoire today, I came across a very beautiful passage where someone [Hermann Abert, 1903, in his Schumann-Biography] said more than one hundred years ago that Robert Schumann “had applied the same artistic conscientiousness in his compositions for two or more voices as in his other song creations, and that he had always accessed the inner life of a poem and musically executed the two or more characters whom the poet had entrusted to him.” Dear Claar, thank you very much.

CtH: Thank you as well ...

B: And I hope you are looking forward together with me to a most wonderful concert!

Applause - Claar ter Horst and Ingrid Bodsch leave the stage. The little table and the chairs are moved aside. Then Claar ter Horst returns to the stage and sits down at the piano; Peggy Steiner and Ivon Mateljan join her to start with the duet “Ländliches Lied” [“Country song”, Op. 29, No. 1]; “When the primrose peeks, white as snow, beside the brook ...” (text by Emanuel Geibel)



Titelblatt (© Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck)

PROGRAMM

Robert Schumann (1810–1856)

„Die Orange und Myrthe hier“ – Bei Schenkung eines Flügels
(Text: Robert Schumann)

Schumann-Forum-Mitglied Claar ter Horst im Gespräch mit
Dr. Ingrid Bodsch über ihre Liebe zu Schumann

„Ländliches Lied“ op. 29 Nr. 1 (Text: Emanuel Geibel)

„Deutscher Blumengarten“ op. 79 Anhang Nr. 4
(Text: Friedrich Rückert)

„Die Lotosblume“ op. 33 Nr. 3, für zwei Sopranstimmen mit
Klavier bearbeitet von Carl Reinecke (Text: Heinrich Heine)

Aus dem „Liederalbum für die Jugend“ op. 79

NR. 16 „DAS GLÜCK“ (TEXT: FRIEDRICH HEBBEL)

NR. 19 „FRÜHLINGSLIED“ (TEXT: HEINRICH HOFFMANN VON FALLERSLEBEN)

NR. 21 „DIE SCHWALBEN“ (TEXT: AUS „DES KNABEN WUNDERHORN“)

Vier Duette op. 34

„LIEBESGARTEN“ (TEXT: ROBERT REINICK)

„LIEBHABERS STÄNDCHEN“ (TEXT: ROBERT BURNS)

„UNTER'M FENSTER“ (TEXT: ROBERT BURNS)

„FAMILIENGEMÄLDE“ (TEXT: ANASTASIUS GRÜN)

Aus „Minnespiel“ op. 101 (Text: Friedrich Rückert)

NR. 3 „ICH BIN DEIN BAUM, O GÄRTNER“

NR. 7 „DIE TAUSEND GRÜSSE“

NR. 8 „SO WAHR DIE SONNE SCHEINET“

NR. 5 „SCHÖN IST DAS FEST DES LENZES“

PAUSE

Aus „Spanisches Liederspiel“ op. 74 (Text: aus dem Spanischen
übersetzt von Emanuel Geibel)

NR. 5 „ES IST VERRATEN“

NR. 2 „INTERMEZZO“

NR. 4 „IN DER NACHT“

„Drei Duette op. 43

„WENN ICH EIN VÖGLEIN WÄR“ (TEXT: AUS „DES KNABEN WUNDERHORN“)

„HERBSTLIED“ (TEXT: SIEGFRIED AUGUST MAHLMANN)

„SCHÖN BLÜMELEIN“ (TEXT: ROBERT REINICK)

„Sommerruh“ WoO 7 (Text: Christian Schad)

„Ich bin dein Baum, o Gärtner“, rekonstruiert von Thomas Synofzik (Text: Heinrich Heine)

Vier Duette op. 78

„TANZLIED“ (TEXT: FRIEDRICH RÜCKERT)

„ER UND SIE“ (TEXT: JUSTINUS KERNER)

„ICH DENKE DEIN“ (TEXT: JOHANN WOLFGANG VON GOETHE)

„WIEGENLIED“ (TEXT: FRIEDRICH HEBBEL)

Drei Terzette op. 114

„NÄNIE“ (TEXT: LUDWIG BECHSTEIN)

TRIOLETT (TEXT: CHRISTIAN L'ÉGRU)

SPRUCH (TEXT: FRIEDRICH RÜCKERT)

Aus „Spanische Liebeslieder“ op. 138 (Text: aus dem Spanischen übersetzt von Emanuel Geibel)

NR. 9 „BLAUE AUGEN“

NR. 10 „DUNKLER LICHTGLANZ“

„Zigeunerleben op. 29 Nr. 3 (Text: Emanuel Geibel)

In Zusammenarbeit mit
der Hochschule für Musik
Hanns Eisler Berlin und
dem Schumann-Netzwerk



Mit Unterstützung durch die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und
Medien und die Staatsbibliothek zu Berlin, Mitglied im Schumann-Netzwerk



Die Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien



Staatsbibliothek
zu Berlin
Preußischer Kulturbesitz

PREMIUMPARTNER



Mobiltelefon ausgeschaltet? Vielen Dank! Cell phone turned off? Thank you!

Wir machen darauf aufmerksam, dass Ton- und/oder Bildaufnahmen unserer Aufführungen durch jede Art
elektronischer Geräte strikt untersagt sind. Zuwiderhandlungen sind nach dem Urheberrechtsgesetz strafbar.



From left to right: Claar ter Horst, Peggy Steiner, Christiane Libor, Annika Schlicht, Ingrid Bodsch, Ivon Mateljan, Christopher B. Fischer and Stephan Klemm



And as an encore Claar ter Horst, Christiane Libor, Peggy Steiner, Annika Schlicht, Ivon Mateljan, Christopher B. Fischer and Stephan Klemm once more again with „Die Orange und Myrthe hier“ ...



Jörg Widmann, ausgezeichnet mit dem Robert-Schumann-Preis für Dichtung und Musik der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz bei seiner Dankesrede nach Laudatio und Preisverleihung im Festsaal der Akademie am 8. November 2018. (Foto: Astrid Garth)

Jörg Widmann, Schumann-Forum-Mitglied seit 2013, ist nach 2012 (Pierre Boulez), 2014 (Wolfgang Rihm), 2016 (Aribert Reimann) der vierte Preisträger und – nach Aribert Reimann – das zweite Schumann-Forum-Mitglied unter den Preisträgern!

LAUDATIO FÜR JÖRG WIDMANN
ANLÄSSLICH DER VERLEIHUNG DES
„ROBERT SCHUMANN-PREISES FÜR DICHTUNG UND MUSIK“

der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in
Mainz, 8. November 2018

Clemens Hellsberg

Meine sehr geehrten Damen und Herren,

in seiner „Abhandlung über die Methode des richtigen Vernunftgebrauchs und der wissenschaftlichen Wahrheitsforschung“ schrieb René Descartes im Jahre 1637: „Ich weiß, wie sehr wir in allem, was die eigene Person betrifft, der Selbsttäuschung unterworfen sind und wie verdächtig uns auch die Urteile unserer Freunde sein müssen, wenn sie zu unseren Gunsten sprechen.“¹ Nun, es ist – so zumindest meine bisherige Erfahrung – nicht ungewöhnlich, im Rahmen einer Laudatio zu Gunsten der zu ehrenden Persönlichkeit zu sprechen; ich bin mir aber sicher, keiner Selbsttäuschung zu unterliegen, wenn ich von mir behaupte, dass ich von Jörg Widmann als einem der universellsten Musiker der Gegenwart fasziniert bin; und ich mache mich gerne verdächtig, in ihm über den Freund hinaus eine Lichtgestalt der zeitgenössischen klassischen Musikszene zu sehen.

Wenden wir uns zunächst der Universalität des Musikers Widmann zu. Er tritt uns als Komponist, Klarinettist und Dirigent entgegen und er hat eine ebenso bedeutende vierte Berufung als begnadeter Musikvermittler. Trotz seines riesigen Arbeitspensums hat er sich die Hinga-

¹ René Descartes: *Abhandlung über die Methode des richtigen Vernunftgebrauchs und der wissenschaftlichen Wahrheitsforschung* (*Discours de la méthode pour bien conduire sa raison et chercher la vérité dans les sciences*) (Reclam, Stuttgart 1971), S. 5.

be an die Kunst in einer Lauterkeit bewahrt, die jedem ausübenden Musiker als Vorbild dienen kann. Besser gesagt: Er hat seine Freude nicht trotz des sagenhaft dichten Terminkalenders bewahrt; vielmehr ermöglicht die Begeisterung, die ihn beseelt, diese unerhörte Leistung.

„Man staunt über eine so seltene Fruchtbarkeit“, schrieb Georg August Griesinger, der erste Biograph Joseph Haydns, über den Meister und fügte hinzu, der greise Komponist selbst „pflegte sich darüber zu wundern“.² Jörg Widmann ist noch lange nicht in einer Lebensphase, in der er sich über seine Leistung wundern könnte. Vielleicht wird das dereinst der Fall sein, wenn er, wie dies der große Hans Richter, der Dirigent der Bayreuther Uraufführung von Richard Wagners Tetralogie „Der Ring des Nibelungen“, einmal formulierte, alt genug ist, „um an solchen Eitelkeiten ein verzeihliches Behagen zu finden“³; aber vorläufig bleibt das Wundern uns vorbehalten: Es gilt der Anzahl und dem Umfang seiner Werke, die bereits eine Gesamtspielzeit von annähernd 40 Stunden erreichen; es gilt der Vielfalt der Formen und Besetzungen; und es gilt seinem weitgespannten Interesse hinsichtlich der Inspirationsquellen und der literarischen Vorlagen.

Bei der Eröffnung der Salzburger Festspiele 2002 definierte der damalige Intendant Peter Ruzicka in einer brillanten Rede das führende Festival der Welt als „eine Schule des Staunens über den Reichtum, der uns anvertraut ist“.⁴ Widmanns Oeuvre verbindet respektvolles Staunen mit der Suche nach weiterführenden, auf dem Reichtum der Vergangenheit aufbauenden Wegen. Sein Schaffen verbindet Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, worauf ich noch zurückkommen darf. Vorerst sei bemerkt, dass sich in seinem Werkverzeichnis Fuge, Partita, Passacaglia und Sonate, Streichquartett, Violinkonzert, Oratorium, Messe und Oper finden; es gibt Schubert-Reminiszenzen, Hommagen an Haydn, Mozart, Mendelssohn und Schumann,

² Georg August Griesinger: *Biographische Notizen über Joseph Haydn* (Leipzig 1810), S. 4f.

³ Historisches Archiv der Wiener Philharmoniker, Br-R-16-018.

⁴ Peter Ruzicka: *Das Spiel vom Ende der Feste*. Rede zur Eröffnung der Salzburger Festspiele am 26. Juli 2002 (Salzburg 2002), S. 13.



Prof. Dr. Clemens Hellsberg als Laudator für Jörg Widmann am 8. November 2018 in Mainz, Foto: Astrid Garth. Prof. Dr. Clemens Hellsberg, geb. 1952 in Linz, der im gleichen Jahr, 1980, als er festes Mitglied bei den Wiener Philharmonikern wurde, mit einer musikwissenschaftlichen Arbeit über seinen Violonistenkollegen, den Beethoven-Freund Ignaz Schuppanzigh promoviert wurde, gehörte den Wiener Philharmonikern bis zu seiner Pensionierung 2016 an, von 1997 bis 2014 war er der über mehrere Amtsperioden gewählte Vorstand der als Verein konstituierten Wiener Philharmoniker.

und wir begegnen Besetzungen, die neue Klangwelten erschließen:
„Versuch über die Fuge“ für Sopran, Oboe und Kammerorchester;
„Bayrisch-babylonischer Marsch“ für acht Klarinetten und Klavier;
„Skorpion“ für Countertenor, Klarinette, Violoncello und Akkordeon;
„Teiresias“ für sechs Kontrabässe.

Widmanns Werke üben eine enorme Faszinationskraft auf die führenden Künstlerpersönlichkeiten unserer Zeit aus: Die Liste der Interpretinnen und Interpreten seiner Kompositionen liest sich wie ein „Who is who“ der Klassikszene. Dieser Faszinationskraft erlag auch die Jury, heißt es doch in der Begründung für die Vergabe des „Robert Schumann-Preises“: Seine Musik „spricht auch ohne Worte in derselben Beredtheit wie in Werken, die auf Texten gründen. Seine Kompositionen tragen hohe Dichtung im Titel wie die Klaviersonate ‚Fleurs du mal‘ oder das Ensemblestück ‚Wanderers Nachtlid‘, ohne dass Baudelaire oder Goethe hörbar zu Wort kommen. Sie schöpfen wortlos aus langen Traditionen [...]. Oder sie werden bestimmt von der mal lyrischen Intimität, mal pathosgeladenen Extravertiertheit, mal nonsenshaft-skurrielen Intensität von Texten Klabunds, Brentanos, Härtlings, Sloterdijks, des ‚Knaben Wunderhorn‘, der Bibel und aus vielen Quellen mehr“⁵. Und man befand, dass er seine Werke „aus der tiefen Vertrautheit mit den ihm davidsbündlerisch assoziierten Meistern der Vergangenheit wie der Gegenwart schafft und dabei mit unbezähmbarer Neugier nach Musikorten sucht, die noch keiner betreten hat.“⁶

Vergangenheit – Gegenwart – Zukunft: Ich darf der Jury meine Reverenz für ihre Analyse mittels des Versuchs einer Fortführung dieses Gedankens erweisen. Die „tiefe Vertrautheit“ mit den Meistern der Vergangenheit und der Gegenwart bedeutet nicht nur das Verbinden von Zeiten, sondern rührt an ein zentrales Menschheitsthema: die Überwindung der Zeit. Erlauben Sie mir, diese Aussage mit Hilfe des Musikvermittlers Jörg Widmann zu erläutern. Vor vier Jahren richtete er an die Studierenden der Hochschule für Musik Karlsruhe einen flammenden Appell gegen festgefahrene Bilder, dem allein angesichts des nicht mehr zu bewältigenden Informationsüberschusses und des daraus resultierenden Denkens in Schlagzeilen hohe Bedeutung zukommt.

⁵ Pressemitteilung der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz, 21. September 2018.

⁶ ebda.

„Ich bin ein Konservativer, ich erhalte den Fortschritt“: Im Sinne dieses Satzes von Arnold Schönberg, den sich (nicht nur) laut Widmann „so mancher Kulturpolitiker zu eigen machen“ sollte, nahm er sich der unterschiedlichsten Komponisten an. Etwa Max Reger, der in den heutigen Konzertprogrammen nur marginal vertreten ist, weil er als „Bewahrer“ etikettiert wurde – und zwar zu einem erheblichen Teil von Personen, die Schönberg als Messias der Moderne betrachten und doch übersehen, dass gerade der Kreis um den Meister der Zweiten Wiener Schule Regers Chromatik als hochmodern bewunderte; oder Giacomo Puccini, dessen Opern wohl weltweit gespielt werden, der aber, um Widmann zu zitieren, „von der Moderne bis zum heutigen Tag immer nur mit einem leicht despektierlichen Ton wahrgenommen“ wird – obwohl er mit „Tosca“ und vor allem mit „Turandot“ in „Musikorte“ vordrang, „die noch keiner betreten hat.“

Besonders eindringliche Worte fand Jörg Widmann zu Richard Strauss, für manche der „bürgerliche Komponist“ schlechthin. Er erinnerte, dass die Überreichung der Silbernen Rose im „Rosenkavalier“ zu einer elftönigen Reihe erfolgt, dass „Also sprach Zarathustra“ in einer „radikal behaupteten Nicht-mehr-Tonalität“ verhaucht, dass Strauss somit jahrzehntelang eine Galionsfigur des Fortschritts war. Aber „die Musikgeschichtsschreibung der Moderne [hat ihm] übelgenommen, dass er das Verbrechen begangen hat, nicht zuerst den ‚Rosenkavalier‘ geschrieben zu haben und am Ende seines Lebens ‚Salome‘ und ‚Elektra‘. Dann würde wahrscheinlich heute in den Musikgeschichtsbüchern brav stehen: ‚Er war ein Wegbereiter der Moderne.‘“ Von dieser Beobachtung sowie von der Tatsache ausgehend, dass Strauss‘ „Vier letzte Lieder“ im selben Jahr entstanden wie die zweite Klaviersonate von Pierre Boulez, stellte Widmann die rhetorische Frage: „Ist nicht die Gleichzeitigkeit des Heterogenen selbst die Definition des Modernen?“

Rund 1600 Jahre zuvor fragte der heilige Augustinus: „Aber auf welche Weise können denn diese beiden Zeiten sein, die Vergangenheit und die Zukunft, wenn doch das Vergangene schon nicht mehr und das Zukünftige noch nicht ist? Eine Gegenwart aber, die immer gegenwärtig bliebe und nicht überginge in die Vergangenheit, wäre

nicht mehr Zeit, sondern Ewigkeit.“⁷ Für den großen Kirchenlehrer und Philosophen sind also Ereignisse der Vergangenheit und Zukunft genauso real wie Ereignisse in der Gegenwart – und es gibt in der Tat physikalische Theorien, denen zufolge eine Aufteilung der Zeit in diese drei Dimensionen sinnlos ist.⁸ Auch Plato bezeichnet in seinem Dialog „Timaios“ unser Erleben als ein unvollkommenes „bewegliches Bild der Unvergänglichkeit der in dem Einen verharrenden Unendlichkeit“, das wir jedoch missverstehen, denn „das war und wird sein sind gewordene Formen der Zeit, die wir, uns selbst unbewußt, unrichtig auf das unvergängliche Sein übertragen.“⁹

Die schöpferischen Genies gehen für uns Wege, die wir ohne sie nicht gefunden hätten. Sie durchleben und sublimieren in ihren Werken die Freuden, Leiden, Ängste und Sehnsüchte der Menschheit und vermitteln uns eine Ahnung von Vollendung und Ewigkeit. Sie lindern damit unsere Angst vor der Zeit, die vielleicht nichts anderes ist als die Sehnsucht nach der Zeit vor der Zeit. Diese liegt den Mythen und Märchen zugrunde, wofür der Theologe und Literaturwissenschaftler Walter Jackson Ong eine überzeugende Erklärung fand: „Der Rückzug in die Mythologie, die zeitliche Ereignisse mit dem Zeitlosen verbindet, entwaffnet die Zeit und mildert deren Bedrohung ab“¹⁰.

Es ist nicht erstaunlich, dass ein für das Verschmelzen der Zeiten so sensibler Künstler wie Jörg Widmann „Es war einmal ... Fünf Stücke im Märchenton für Klarinette, Viola und Klavier“ schrieb. Natürlich sind sie auch seine Antwort auf Schumanns „Märchenerzählungen“, mit der er die Klangrede des von ihm über alles geliebten Meisters kongenial in eine heutige Tonsprache übersetzte und dabei auch vor den Dämonen nicht zurückschreckte, die in jedem Märchen vorkommen und für Robert Schumann, dieses unglückliche Genie, schreckliche

⁷ Augustinus: *Bekenntnisse* (Stuttgart 1989), S. 314.

⁸ Paul Davies: *Die Unsterblichkeit der Zeit. Die moderne Physik zwischen Rationalität und Gott* (Scherz Verlag, Bern/München/Wien 1995), S. 79.

⁹ Plato: *Timaios* (Rowohlt Taschenbuch Verlag, München 1959), S. 160.

¹⁰ Walter J. Ong: *Evolution, Myth and Poetic Vision*. In: *The Enigma of Time* (Bristol 1982), S. 220.

Realität waren. Die „Fünf Stücke im Märchenton“ reflektieren ferner Widmanns Erleben der „fast ‚heilige[n]‘“ Verbindung von Klarinette und Viola, die für ihn „zu den allerheikelsten, aber eben auch aller schönsten“¹¹ zählt, und sie sind eine Frucht des jahrelangen freundschaftlichen Musizierens mit Tabea Zimmermann und Dénes Várjon.

Vor allem aber führen sie in jenes „Es war einmal“, das wohl am ergreifendsten unser aller Sehnsucht nach der Zeit vor der Zeit umschreibt. Widmanns Affinität zum Märchen korreliert mit jenem naiven Zugang zur Musik, den er ungeachtet seiner umfassenden und tiefgreifenden Reflexion gewahrt hat. Dieser bestärkt ihn in seinem unerschütterlichen Glauben an die existentielle Bedeutung der Musik für alle Menschen und wurzelt in frühen Schlüsselerlebnissen: Die Begegnung mit dem argentinischen Klarinettenisten und Komponisten Raúl Alvarellos, einem Vollblutmusiker par excellence, ist hier ebenso zu nennen wie die magnetische Anziehungskraft, die das Andante aus Felix Mendelssohn Bartholdys Klarinettensonate seit jeher auf ihn ausübte und die schließlich dazu führte, dass er den Satz einer Bearbeitung und Orchestrierung von ihrerseits hypnotisierender Wirkung unterzog.

Zu erwähnen ist auch eine Kindheitserinnerung an eine „Freischütz“-Aufführung in der Bayerischen Staatsoper, die just in der Wolfsschlucht-Szene wegen eines Hagelschadens unterbrochen werden musste – ein vielleicht wichtiges Stimulans für den Theaternerv des späteren Komponisten: Die Verbindung mit einem Naturereignis verdeutlicht die Elementargewalt wahren Erlebens von Musik, die wohl niemand eindringlicher beschrieb als Friedrich Nietzsche, der nach einem von Richard Wagner geleiteten Konzert in Mannheim ein „sonderbar gesteigerte[s] übernächliche[s] Grauen vor der Tageswirklichkeit [empfand]: weil sie mir gar nicht mehr wirklich erschien, sondern gespenstisch.“¹²

¹¹ Booklet zur Compact Disc „Es war einmal“ (Myrios Classics 2017), S. 10.

¹² Friedrich Nietzsche: *Sämtliche Briefe*. Kritische Studienausgabe in 8 Bänden (dtv-Ausgabe, München 1986), Bd. 3, S. 257.

Nietzsche befasste sich auch mit einem Phänomen, dem Widmann zentrale Bedeutung beimisst: „Und glaube mir nur, Freund Höllenlärm! Die grössten Ereignisse – das sind nicht unsre lautesten, sondern unsre stillsten Stunden“¹³, meinte der Philosoph. Wer je das Glück hatte, von Jörg Widmann hinsichtlich der Bedeutung von Pausen, von Stille in einem Musikstück unterwiesen zu werden, hört seine Werke und sein puncto Klarheit der Tongebung, dynamischer Differenzierung und kluger Phrasierung unerreichtes Klarinettenspiel anders. „Eine Pause verändert die Welt“, sagt er und offenbart bemerkenswertes Verständnis im Zusammenhang mit einem Reizthema: „Gerade an diesen Wunderstellen wird mit Vorliebe gehustet. Ich glaube nicht, dass diese Leute unsensibler sind als andere, im Gegenteil, sie spüren ja die gleiche Spannung; aber wir leben in einer Zeit, in der wir die Stille gar nicht mehr ertragen können.“

Bleiben wir beim Verständnis für menschliche Schwächen, beim Humanismus, den Jörg Widmann nicht bloß auf den Lippen führt, sondern lebt. Ob rational oder irrational, die Menschheit wird von vielen Ängsten geplagt und wir wissen aus Geschichte und Politik, dass Angst ein schlechter Ratgeber ist. Es liegt in der Verantwortung der Kunst, der Angst zu begegnen und Antworten auf die Fragen des Lebens zu geben – Fragen, wie sie der 2014 verstorbene österreichische Politik-, Sozial- und Rechtswissenschaftler Michael Fischer stellte: „Was geschieht in der Sprache der Musik, der Dichtung, der Bildenden Kunst, was im Aussprechen, Benennen und Erfinden von Welt?“ Die Frage dringt „tief in die grundlegenden Bedingungen der menschlichen Existenz [vor], wenn die Kunst als Medium zur Behauptung der Würde und Autonomie des Menschen gedeutet wird“.¹⁴

Jörg Widmann antwortet als Komponist, als Klarinettenist, als Humanist. Zeitgenossen berichten, dass die Menschen ihre Unterhaltung

¹³ Friedrich Nietzsche: *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen* (Chemnitz 1883), Bd. 2, S. 75.

¹⁴ Michael Fischer: *Zukunft*. In: *Das große Welttheater. 90 Jahre Salzburger Festspiele* (hg. Salzburger Festspiele, 2010), S. 215.

einstellten, wenn Johann Wolfgang von Goethe den Raum betrat. Wenn Jörg Widmann das Podium betritt, umgibt ihn eine ähnliche Aura: die eines Künstlers, der eins ist mit seinem Instrument und dessen – dem Universalgenie Leonard Bernstein vergleichbare – Musizier- und Lebensfreude jeden Menschen im Saal umfängt und in seinen Bann zieht. Seine bezwingende Musikalität führt in eine andere Dimension: „Denn was ist das Höchste in der Kunst? Das was auch in der Manifestation des Lebens das Höchste ist: die selbstbewußte Freiheit des Geistes. Nicht nur Musikstücke also, in der Fülle jenes Selbstbewußtseins componirt, sondern auch der bloße Vortrag kann als das künstlerisch Höchste betrachtet werden, wenn uns daraus jener Unendlichkeitshauch anweht, der unmittelbar bekundet, daß der Executant mit dem Tondichter auf derselben freien Geistesstufe steht und er ebenfalls ein Freier ist“¹⁵, schrieb ein Kritiker der Wiener Allgemeinen Theaterzeitung im März 1844 nach dem sechsten Konzert der Wiener Philharmoniker, und ich hoffe, beide „Widmänner“, der Komponist und der Klarinettist, können sich damit identifizieren.

Wir wissen nicht, wohin die „selbstbewußte Freiheit des Geistes“ führen wird, und dies erfüllt viele Menschen mit Angst. Der israelische Universalhistoriker Yuval Noah Harari beschreibt in seinem Bestseller „Homo Deus“ mit der ihm eigenen Stringenz den gegenwärtigen Stand der Wissenschaft: „[...] weil die Biologen zu dem Schluss kamen, dass Organismen Algorithmen sind, rissen sie die Mauer zwischen dem Organischen und dem Anorganischen ein, sie verwandelten die Computerrevolution, die zunächst eine rein mechanische Angelegenheit war, in eine biologische Umwälzung und verschoben die Macht von einzelnen Menschen auf vernetzte Algorithmen.“¹⁶ Folgerichtig konstatiert er das Entstehen einer neuen Religion, des „Dataismus, der weder Götter noch den Menschen verehrt – er huldigt den Daten.“¹⁷

¹⁵ *Allgemeine Theaterzeitung, Originalblatt für Kunst, Literatur, Musik, Mode und geselliges Leben* (Wien), Nr. 62, 12. 3. 1844, S. 260.

¹⁶ Yuval Noah Harari: *Homo Deus. Eine Geschichte von morgen* (C. H. Beck, München ¹²2017), S. 465.

¹⁷ ebda., S. 495.

„Glaubt man dem Dataismus, so sind Beethovens Fünfte Symphonie, *König Lear* und das Grippevirus nur drei Muster des Datenstroms, die sich mit den gleichen Grundbegriffen und Instrumenten analysieren lassen.“¹⁸

Mittlerweile scheinen die Rechner tatsächlich in Bereiche vorgedrungen zu sein, die als uneinnehmbare Bastionen der Menschen galten. Bereits vor mehr als zwei Jahrzehnten besiegte der Computer Deep Blue den Schachweltmeister Garri Kasparow, inzwischen komponieren Rechner Werke im Stil von Bach, Mozart und Schubert – und die Möglichkeit, dass sie sich der menschlichen Kontrolle entziehen, ist nicht mehr ausschließlich Thema von Science Fiction-Romanen und Filmen: „Der Ausgangsalgorithmus mag zunächst von Menschen entwickelt worden sein, aber wenn er heranwächst, verfolgt er seinen eigenen Weg und geht dorthin, wo noch nie zuvor ein Mensch war – und wohin ihm kein Mensch folgen kann.“¹⁹ Selbst wenn man keine Zukunftsängste hat, ist es irgendwie beklemmend, wie sehr diese Formulierung jener gleicht, mit der die Jury die Vergabe des Schumann-Preises begründete: Jörg Widmann suche nach „Musikorten, die noch keiner betreten hat.“

Vielleicht erfüllt sich ein von Harari skizziertes Szenario tatsächlich, vielleicht wird Homo sapiens in ein, zwei Jahrhunderten von nur noch entfernt menschenähnlichen Cyborgs abgelöst, die sich von uns stärker unterscheiden als wir von den Neandertalern. Fragen über Fragen – und wieder ist es die Kunst, in der wir Antwort und Trost finden können. Ungefähr zur Zeit der Dichtung seiner Ring-Tetralogie befasste sich Richard Wagner mit Plänen zu zwei griechischen Dramen: „Alexander der Große“ und „Achilleus“. Vor allem „Achilleus“ beschäftigte ihn durch viele Jahre, ehe er den Plan aufgab. Leider, müssen wir sagen! Denn es gibt zwar lediglich Fragmente, aber sie offenbaren einen Gedanken von schwindelerregender Dimension. Die Göttin Thetis,

¹⁸ ebda., S. 498.

¹⁹ ebda., S. 531.

die Mutter des Achilleus, erscheint ihrem Sohn, der um seinen im Kampf mit Hektor gefallenen Freund Patroklos trauert. Sie bietet ihm Unsterblichkeit an, wenn er, ohne den Freund zu rächen, die Welt der Menschen verlasse. Achilleus weist sie entrüstet zurück: Er verzichtet auf Göttlichkeit, wenn der Preis dafür das Aufgeben menschlichen Ringens ist. Thetis ist als Mutter zutiefst erschüttert; aber als Göttin verneigt sie sich vor ihrem sterblichen Sohn: Sie erkennt, dass der Mensch in seinem Leid, in seinem Streben größer ist als die Götter.²⁰

Werden uns Rechner oder Cyborgs jemals in die Größe des menschlichen Leids folgen können? Werden Sie die Einsamkeit, aber auch die Verantwortung des schöpferischen Genies begreifen? Und werden Sie jemals erfahren, was Hoffnung ist, was Freude, was Liebe? Oder werden Sie lediglich einigen Milliardären und Mächtigen die Möglichkeit eröffnen, den uralten Menschheitstraum von Glück, Unsterblichkeit und Göttlichkeit zu verwirklichen und zu Übermenschen zu werden? Aber was wäre das für eine Welt, in der Roman Abramowitsch und Donald Trump Unsterblichkeit erlangen, Jörg Widmann aber nicht? Ich für meinen Teil halte mich an Achilleus und sage in nicht zufällig gewählter Anlehnung an eine Formulierung des Papageno: „Ich bleibe sterblich!“

Und ich glaube an die Erlösung durch die Kunst: Welchen Reichtum an Ideen- und Gefühlswelt schenkt sie uns! Und mit welcher unendlicher Zahl an überraschenden Wegen und Lösungen bereichert sie unser Denken! Der Gedanke erinnert an das schöne Bild von den beiden Mönchen, die ihre gänzlich konträren Ansichten vom Jenseits leidenschaftlich diskutierten. Schließlich beschlossen sie, dass derjenige, der zuerst sterben würde, dem anderen in der Nacht nach seinem Tod erscheinen solle. Sie wussten, dass diese Rückkehr nur äußerst kurz sein konnte, und so einigten sie sich darauf, die Konversation auf ein Wort zu beschränken: „Totaliter“, falls der Verstorbene recht hatte;

²⁰ Curt von Westernhagen: *Richard Wagner. Sein Werk, sein Wesen, seine Welt* (Atlantis Verlag, Zürich 1956), S. 142f.

„aliter“, falls die Ewigkeit der Vorstellung des Lebenden entsprach. Als nun der erste Mönch starb, erschien er seinem Freund tatsächlich in der darauffolgenden Nacht – und sagte zwei Worte: „Aliter totaliter!“

Lieber Jörg, es ist an der Zeit, Dich direkt zu apostrophieren – und ich wähle dazu einen indirekten Weg. Natürlich bewundere ich Dich in Deiner Universalität, natürlich bin ich glücklich, mit den Wiener Philharmonikern die Uraufführung Deiner Orchesterwerke „Teufel Amor“ und „Armonica“ gespielt zu haben, letzteres unter der Leitung von Pierre Boulez, dem wir beide so nahestanden. Aber um das „verdächtige Freundesurteil“ zu umgehen, möchte ich stattdessen einen anderen zentralen Punkt unserer Verbundenheit ansprechen – die gemeinsame Liebe zu Mozart, über den Goethe sagte, er könne sich „des Gedankens nicht erwehren, daß die Dämonen, um die Menschheit zu necken und zum besten zu haben, mitunter einzelne Figuren hinstellen, die so anlockend sind, daß jeder nach ihnen strebt, und so groß, daß niemand sie erreicht. So stellten sie den Raffael hin, bei dem Denken und Tun gleich vollkommen war [...]. So stellten sie den Mozart hin als etwas Unerreichbares in der Musik.“²¹

Meine erste Oper war „Die Zauberflöte“, die ich 1962 am Abend vor meinem zehnten Geburtstag sah. Am 27. Jänner 2016, an Mozarts 260. Geburtstag, war sie die letzte Vorstellung meines Lebens, die ich als Primgeiger in der Wiener Staatsoper spielte. In den 54 Jahren dazwischen habe ich mich mit der „Zauberflöte“ (ohne die, um ein Zitat Nietzsches zu modifizieren, das Leben ein Irrtum wäre!) intensiv befasst: mit dem Studium eines Teils der unübersehbaren Literatur, in Artikeln und Vorträgen, während rund 150 Aufführungen, die ich in Wien und Salzburg spielte. Natürlich wird man das Werk nie zur Gänze erfassen; aber Du hast einen Zusammenhang entdeckt, der mir verborgen geblieben war, obwohl er, einmal erkannt, von bestürzender Evidenz ist und meine Sicht auf das Werk, ja, bis zu einem gewissen

²¹ Johann Peter Eckermann: *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens* (Leipzig 1836), Kapitel 133 (6. 12. 1829). Zitiert in <http://gutenberg.spiegel.de/buch/-1912/133>

Grad sogar mein Leben veränderte. Die populärste Figur der Oper ist Papageno, der Prototyp des Durchschnittsmenschen im positiven Sinn. „Ich verlang‘ auch im Grunde gar keine Weisheit. Ich bin so ein Naturmensch, der sich mit Schlaf, Speise und Trank begnügt; – und wenn es ja seyn könnte, dass ich mir einmahl ein schönes Weibchen fange.“ Aber abgesehen davon, dass er (und nicht Tamino) mit Pamina (und nicht mit Papagena) das einzige Liebesduett der „Zauberflöte“ singt, verleiht ihm Mozart plötzlich eine Dimension, die das Menschsein in all seiner Größe und Tragik umreißt.

Als er sein „schönes Weibchen“ zu verlieren droht, kapituliert er in einem Tempo, das ebenso verblüfft wie die ins Tragikomische spielende Lächerlichkeit des Librettos: „Diesen Baum da will ich zieren, mir an ihm den Hals zuschnüren.“ An diesem Punkt schreibt Mozart eine Harmoniefolge, die er in seinem „Requiem“, dieser erschütterndsten aller menschlichen Auseinandersetzungen mit den letzten Dingen, wiederholt. Mehr noch: Er verwendet sie für die Worte „Lacrimosa dies illa“, also den Beginn des vorletzten Satzes der „Dies-irae“-Sequenz, an dem die Partitur abbricht ... Lieber Jörg, Du hast mit der Darstellung dieses Zusammenhangs dem Papageno in mir ein verändertes Selbstverständnis geschenkt, wofür ich mit einem traumschönen Wort von Friedrich Hölderlin danken möchte: „Es gibt ein Vergessen alles Daseins, ein Verstummen unsers Wesens, wo uns ist, als hätten wir alles gefunden.“²²

Meinen herzlichen Glückwunsch zur Verleihung des „Robert Schumann-Preises“! Er erweitert die schon jetzt beinahe unübersehbare Liste Deiner Auszeichnungen um eine Würdigung von hoher emotionaler Bedeutung. Ich danke der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz, jener Stadt, der ich mich tief verbunden fühle, weil hier der für die Menschheit bedeutendste Schritt seit der Erfindung des Rades erfolgte. Danke der Jury und der Mainzer Strecker Stiftung,

²² Friedrich Hölderlin: *Hyperion oder der Eremit in Griechenland* (1797-1799), Kapitel 12.

dass sie nach dem 87-jährigen Pierre Boulez, dem 62-jährigen Wolfgang Rihm und dem 80-jährigen Aribert Reimann nun einen Meister würdigen, dem wir das Attribut „Lebenswerk“ noch verweigern. Da Du heuer den 45. Geburtstag gefeiert hast, würde es naheliegen, Dir jetzt einmal für die nächsten 45 Jahre alles Gute zu wünschen. Ich widerstehe dieser Versuchung und halte mich an Papst Leo XIII. Als anlässlich seines „Neunzigers“ ein Kardinal den Toast ausbrachte: „Ich erhebe mein Glas auf den 95. Geburtstag Seiner Heiligkeit“, sagte er lächelnd: „Wir wollen der Güte Gottes keine Grenzen setzen.“

Ich wünsche Deinen Werken eine Popularität wie sie beispielsweise „Der Rosenkavalier“ hat. Aber pass bloß auf, wenn eines Deiner Werke, etwa der „Bayrisch-babylonische Marsch“, von einer Dorfkapelle gespielt wird, damit es Dir nicht wie Richard Strauss ergeht, zu dessen Ehren sich eine bayerische Blasmusikkapelle mit einem seiner Werke abmühte. „Se non è vero è ben trovato“: Als Strauss seiner Bewunderung über die geleistete Schwerstarbeit Ausdruck verlieh, meinte der von Anstrengung und Euphorie gleichermaßen gezeichnete Kapellmeister: „Dös Komponirn is ja net so schwar, aber nacher spuil'n, den Dreck!“

Ich komme nochmals auf Joseph Haydn zurück, der sich, wie erwähnt, selbst über sein Lebenswerk wunderte. „Dennoch äußerte er, der schon so vieles geleistet hatte, an seinem 74ten Geburtstage: ‚sein fach sey gränzenlos; das, was in der Musik noch geschehen könne, sey weit größer, als das, was schon darin geschehen sey; ihm schweben öfters Ideen vor, wodurch seine Kunst noch viel weiter gebracht werden könnte, aber seine physischen Kräfte erlauben es ihm nicht mehr, an die Ausführung zu schreiten.“²³ Wir vertrauen auf Deine physischen Kräfte und sind sicher, Du wirst die Kunst noch viel weiter bringen und die Ideen verwirklichen, die Dir vorschweben. Mein abschließender Wunsch ist daher der Rat, den kein Geringerer als Ludwig van

²³ Griesinger: *Biographische Notizen* (wie oben Anm. 2), S. 4f.



Schumann-Forum-Mitglied Luisa Imorde spielte bei der Festveranstaltung zur Verleihung des Robert Schumann-Preises für Dichtung und Musik am 8. November 2018 im Festsaal der Akademie in Mainz Werke von Jörg Widmann und Robert Schumann, Foto: Astrid Garth

Beethoven dem Schweizer Komponisten Franz Xaver Schnyder von Wartensee gab: „fahren sie fort sich immer weiter in den KunstHimmel hinauf zu versezen, Es gibt keine ungestörtere ungemischtere reinere Freude als die von daher entsteht.“²⁴

Den Wegweiser in den „KunstHimmel“ bietet uns Robert Schumann in der letzten seiner „Musikalischen Haus- und Lebensregeln“: „Es ist des Lernens kein Ende.“

²⁴ Luzern, Zentralbibliothek, Abt. Bürgerbibliothek, Ms. 364. fol. (<http://www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/detail.php?id=82466>).

LAUDATION FOR JÖRG WIDMANN*
AT THE AWARD CEREMONY FOR THE
“ROBERT SCHUMANN PRIZE FOR POETRY AND MUSIC”

of the Academy of Sciences and Literature in
Mainz, 8th November 2018

Clemens Hellsberg

Ladies and Gentlemen,

René Descartes wrote in his “Discourse on the Method of Rightly Conducting One’s Reason and of Seeking Truth in the Sciences” in 1637: “I know how very liable we are to delusion in what relates to ourselves, and also how much the judgements of our friends are to be suspected when given in our favour.”¹ Well, it is – at least in my experience so far – not unusual to speak in favour of the person to be honoured in a laudatory speech; I am, however, sure I am not liable to delusion when I say that I am fascinated by Jörg Widmann as one of the most universal musicians of today; and I am happy to be suspected of seeing in him, beyond a friend, a shining light of the contemporary classical music scene.

Let us first turn towards the universality of the musician Widmann. He appears as a composer, a clarinettist and a conductor and he has an equally important fourth vocation as a highly gifted music mediator. Despite his huge workload, he has maintained his dedication to art with such integrity that it can serve as a model for every performing

* Translated by Th. Henninger

¹ René Descartes: *Abhandlung über die Methode des richtigen Vernunftgebrauchs und der wissenschaftlichen Wahrheitsforschung* (Discours de la méthode pour bien conduire sa raison et chercher la vérité dans les sciences) (Reclam, Stuttgart, 1971), p. 5. [translator’s note: English published version used in the translation]



The Audience: Jörg Widmann sitting next to the president of the Academy, Professor Reiner Anderl, Photo: Astrid Garth

musician. Better still: He has maintained his joy not despite his incredibly busy schedule; it is rather the enthusiasm inspiring him that allows this tremendous performance.

Georg August Griesinger, the first biographer of Joseph Haydn, wrote about the master: “[One marvels at such rare prolificness]”, and added the aged composer himself “[used to wonder about this]”.² But Jörg Widmann is nowhere near a phase of life in which he could wonder about his performance. Perhaps this will be the case one day when, as the great Hans Richter, the conductor of the Bayreuth premiere of Richard Wagner’s tetralogy “The Ring of the Nibelung”, once phrased it, he will be old enough “[to find a forgivable pleasure in such vanities]”³; but, for the time being, wondering remains our

² Georg August Griesinger: *Biographische Notizen über Joseph Haydn* (Leipzig, 1810), p. 4f.

³ Historical Archive of the Vienna Philharmonic Orchestra, Br-R-16-018.

prerogative: This applies to the number and extent of his works which already reach a total playing time of approximately 40 hours; this applies to the variety of structures and formations; and this applies to his far-flung interest in the sources of inspiration and literary models.

At the opening of the Salzburg Festival in 2002, the then intendant Peter Ruzicka defined the world's leading festival in a brilliant speech as “[a school of marvelling at the richness entrusted to us]”.⁴ Widmann's oeuvre combines respectful marvelling with the search for forward-looking paths built on the richness of the past. His work combines the past, present and future, to which I will come back later. For the moment, it should be noted that his catalogue of works encompasses the fugue, partita, passacaglia, sonata, string quartet, violin concerto, oratorio, mass and opera; there are reminiscences of Schubert and homages to Haydn, Mozart, Mendelssohn and Schumann, and we see formations that open up new worlds of sound: “Experiment on a Fugue” for soprano, oboe and chamber orchestra; “Bavarian-Babylonian March” for eight clarinets and piano; “Scorpion” for countertenor, clarinet, cello and accordion; and “Tiresias” for six double basses.

Widmann's works exert an enormous fascination on the leading artists of our time: The list of interpreters of his compositions reads like a “Who is Who” of the classical music scene. It was this fascination to which the Jury had succumbed also, when it said in its reasons for awarding the “Robert Schumann Prize”: His music “[speaks without words with the same eloquence as it does in the works based on texts. His compositions bear high poetry in their titles, such as in the piano sonata ‘Fleurs du mal’ or the ensemble piece ‘Wanderer's Nightsong’, without Baudelaire or Goethe speaking at all. They wordlessly draw on long traditions [...]. Or they are determined alternately by the lyrical intimacy, pathos-laden extraversion, or nonsense-like bizarre intensity of texts by Klabund, Brentano, Härtling, Sloterdijk, from

⁴ Peter Ruzicka: *Das Spiel vom Ende der Feste*. Rede zur Eröffnung der Salzburger Festspiele am 26. Juli 2002 (Salzburg, 2002), p. 13.

‘The Boy’s Magic Horn’, the Bible, and many other sources]”⁵. And it was found that he “[creates his works out of deep intimacy with the masters of the past and the present, associated with him in a manner resembling that of the League of David, and, in doing so, searches with irrepressible curiosity for realms of music where no one has ever entered before]”⁶

Past – present – future: I should like to pay my respects to the Jury for its analysis through an attempt to continue this thought. “Deep intimacy” with the masters of the past and the present means not only connecting different periods but also touches upon a central theme of mankind: the overcoming of time. Please let me explain this statement by referring to the music mediator Jörg Widmann. Four years ago, he addressed a passionate appeal to the students of Karlsruhe University of Music against entrenched images, which was of great importance if nothing else but due to the sheer unmanageable excess of information and the resultant thinking in the headlines.

“[I am a conservative, I maintain progress]”: In the spirit of this sentence by Arnold Schönberg, which, (not only) according to Widmann, “[many a cultural politician should embrace]”, he focused on the most varied composers. For instance, Max Reger, who is only marginally represented in today’s concert programmes, because he was labelled a “maintainer” – in fact, in large part by people who consider Schönberg the Messiah of modernism, whilst overlooking that it was precisely the circle around the master of the Second Viennese School to admire Reger’s chromaticism as very modern; or Giacomo Puccini whose operas are indeed performed throughout the world but who, quoting Widmann, “[has always been perceived by modernism with a slight hint of disrespect up to the present day] – although, first with “Tosca” and, above all, with “Turandot”, he had advanced into “[realms of music where no one had ever entered before].”

⁵ Press release by the Academy of Sciences and Literature in Mainz, 21st September 2018.

⁶ *ibid.*

Jörg Widmann found particularly powerful words for Richard Strauss who, for some, is the “bourgeois composer” par excellence. He reminded that the presentation of the silver rose in “The Knight of the Rose” takes place in an eleven-tone row, that “Thus Spoke Zarathustra” fades away in a “radically asserted no-more-tonality”, and that Strauss had thus been a figurehead of progress for decades. But “[music historiography of modernism resented that he had committed the crime of first writing ‘The Knight of the Roses’ and ‘Salome’ and ‘Elektra’ only towards the end of his life. Otherwise, today’s music history books would probably state in a well-behaved manner: ‘He was a pioneer of modernism’].” Based on this observation and also the fact that Strauss’s “Four Last Songs” were created in the same year as the second piano sonata by Pierre Boulez, Widmann asked the rhetorical question: “[Is modernism not actually defined as the simultaneity of the heterogeneous itself]?”

Some 1600 years ago, Saint Augustine asked: “Those two times then, past and to come, how are they, seeing the past now is not, and that to come is not yet? But the present, should it always be present, and never pass into time past, verily it should not be time, but eternity.”⁷ For the great theologian and philosopher, events of the past and the future as thus as real as events of the present – and there are indeed physical theories according to which a division of time into these three dimensions does not make sense.⁸ Plato in his dialogue “Timaeus” also describes our experience as an imperfect “moving image of eternity ... while eternity itself rests in unity” which, however, we misunderstand, as “the was and the will be are ... created species of time, which we unconsciously but wrongly transfer to the eternal essence.”⁹

⁷ Augustinus: *Bekenntnisse* (Stuttgart, 1989), p. 314. [see translator’s note under ¹]

⁸ Paul Davies: *Die Unsterblichkeit der Zeit. Die moderne Physik zwischen Rationalität und Gott* (Scherz Verlag, Berne/Munich/Vienna, 1995), p. 79.

⁹ Plato: *Timaios* (Rowohlt Taschenbuch Verlag, Munich, 1959), p. 160. [see translator’s note under ¹ – slightly adjusted to reflect the German version]

The creative geniuses tread new paths for us, which otherwise we would not have found without them. In their works, they experience and sublimate the joys, sufferings, fears and longings of mankind and convey us an idea of perfection and eternity. In doing so, they ease our fear of time which is perhaps nothing else than a longing for the time before time. This is also the basis of myths and fairy tales, for which the theologian and literary scholar Walter Jackson Ong found a convincing explanation: “[Withdrawing into mythology, which connects temporal events with the timeless, disarms time and mitigates its threat]”¹⁰.

It is not surprising that an artist as sensitive to the merging of times as Jörg Widmann would write “Once upon a time... Five pieces in fairy-tale style for clarinet, viola and piano”. Of course, they are also his response to Schumann’s “Fairy tale narrations”, by which he congenially translated the sound speech (Klangrede) of a most beloved master into a modern tonal language (Tonsprache) and, in the process, did not shy away from the demons which appear in each fairy tale and were a terrible reality for Robert Schumann, the unhappy genius. The “Five pieces in fairy-tale style” further reflect Widmann’s experiencing of the “[almost ‘holy’]” connection between clarinet and viola which, for him, are amongst “[the most delicate but also the most beautiful]”¹¹ and are the fruit of friendly playing with Tabea Zimmermann and Dénes Várjon for many years.

Above all, however, they lead to this “Once upon a time” which describes all our longing for the time before time in perhaps the most gripping way possible. Widmann’s affinity to the fairy tale correlates with that naive approach to music which he managed to preserve in spite of his comprehensive and profound reflection. This very

¹⁰ Walter J. Ong: *Evolution, Myth and Poetic Vision*. In: *The Enigma of Time* (Bristol, 1982), p. 220. [translator’s note: translated, original English text not available]

¹¹ Booklet to the Compact Disc “Es war einmal” (Myrios Classics, 2017), p. 10.

approach reinforces his unshakable belief in the existential significance of music for all people and is rooted in early key experiences: There, the encounter with the Argentinian clarinetist and composer Raúl Alvarellos, a thoroughbred musician par excellence, should be highlighted in the same way as the Andante from Felix Mendelssohn's clarinet sonata has always had a magnetic attraction on him and finally led him to arrange and orchestrate the movement, again with a hypnotic effect of its own.

A childhood memory of a performance of “The Freeshooter” by the Bavarian State Opera should also be mentioned, which had to be interrupted just in the Wolf's Glen scene due to hailstorms – perhaps an important stimulant for the later composer's theatre vein: The connection with a natural event demonstrated the elemental force of the true experience of music, which no one has described more emphatically than Friedrich Nietzsche who, after a concert conducted by Richard Wagner in Mannheim, “[felt] a strangely increased night horror of daytime reality: because it no longer appeared real to me but eerie].”¹²

Nietzsche also dealt with another phenomenon to which Widmann attaches great importance: “And believe me, friend Hullabaloo! The greatest events are not our noisiest but our still hours”¹³, the philosopher said. Those who have been fortunate enough to be taught by Jörg Widmann about the importance of rests and silence in a piece of music, will hear his works and his clarinet playing quite differently with regard to clarity of tone, dynamic differentiation and intelligent phrasing. “[A rest can change the world]”, he said, whilst also revealing remarkable understanding for a matter of irritation: “[It is exactly at these wonder points that people preferably cough.

¹² Friedrich Nietzsche: *Sämtliche Briefe*. Kritische Studienausgabe in 8 Bänden (dtv edition, Munich, 1986), Vol. 3, p. 257.

¹³ Friedrich Nietzsche: *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen* (Chemnitz, 1883), Vol. 2, p. 75. [see translator's note under ¹]

I do not think these people are less sensitive than others, quite the contrary, they do feel the same tension; but we live in times where we can no longer bear silence at all].”

Let us stay with the understanding for human weaknesses, the humanism which Jörg Widmann not only talks about but actually lives. Whether rational or irrational, mankind is plagued by many fears, and we know from history and politics that fear is always a bad advisor. It is the responsibility of art to face fear and to provide answers to the questions of life – questions that were asked by the Austrian political, social and legal scientist Michael Fischer, who died in 2014: “[What happens in the language of music, of poetry, of fine art, and what happens when expressing, describing and inventing the world]?” This question penetrates “[deep into the basic conditions of human existence, if art is interpreted as a medium to assert the dignity and autonomy of man]”.¹⁴

Jörg Widmann answers the question as a composer, a clarinetist, a humanist. Contemporary reports refer to people stopping their conversation when Johann Wolfgang von Goethe entered the room. Whenever Jörg Widmann comes on stage, he is surrounded by a similar aura: that of an artist who is just one with his instrument and whose joy of music and of life – comparable to that of the universal genius Leonard Bernstein – will envelop and captivate everyone in the hall. His compelling musicality also leads to another dimension: “[Because what is the most high in art? That which is also the most high in the manifestation of life: self-conscious freedom of the spirit. This means not only pieces of music, composed out of the abundance of such self-consciousness, but its mere performance can be considered the artistically most high, from where a breath of infiniteness wafts up to us which instantly testifies that the performer is on the same free spiritual level as the composer and that he is a

¹⁴ Michael Fischer: *Zukunft*. In: *Das große Welttheater. 90 Jahre Salzburger Festspiele* (edited by Salzburg Festival, 2010), p. 215.

free man himself]”¹⁵, a critic of the Austrian cultural journal *Wiener Allgemeine Theaterzeitung* wrote in March 1844 after the sixth concert of the Vienna Philharmonic Orchestra, and I hope that both “Widmanns”, that is, the composer and the clarinettist, will be able to identify with this.

We do not know where this “self-conscious freedom of the spirit” will lead us, and this strikes fear into many people. The Israeli universal historian Yuval Noah Harari described the present state of scientific knowledge in his bestseller “*Homo Deus*”, with the rigour characteristic of him: “[...] [because biologists had come to the conclusion that organisms are algorithms, they broke down the wall between the organic and the inorganic, turned the computer revolution, which had initially just been a purely mechanical matter, into a biological transformation and shifted power from individual people to networked algorithms].”¹⁶ He consequently confirmed the emergence of a new religion, of “[dataism which reveres neither gods nor man – it worships data].”¹⁷ “[If you believe dataism, Beethoven’s Fifth Symphony, *King Lear* and the influenza virus are merely three patterns of data stream, which can be analysed with the same basic concepts and instruments].”¹⁸

Meanwhile, computers indeed seem to have advanced into areas which were always deemed to be impregnable bastions of man. More than two decades ago, the Deep Blue computer defeated the world chess champion Garry Kasparov, by now computers compose works in the styles of Bach, Mozart and Schubert – and the possibility that they might elude human control is no longer an exclusive topic of science fiction novels and films: “[The output algorithm may well have been developed by humans in the first place but once it grows

¹⁵ *Allgemeine Theaterzeitung, Originalblatt für Kunst, Literatur, Musik, Mode und geselliges Leben* (Vienna), No. 62, 12. 03. 1844, p. 260.

¹⁶ Yuval Noah Harari: *Homo Deus. Eine Geschichte von morgen* (C. H. Beck, Munich ¹²2017), p. 465.

¹⁷ *ibid.*, p. 495.

¹⁸ *ibid.*, p. 498.

up, it pursues its own path and goes where no human has ever been before – and where no human can follow it].”¹⁹ Even if we had no fear of the future, it is still somehow disturbing to see to what extent this wording resembles the reasoning of the Jury for the award of the Schumann Prize: namely that Jörg Widmann was searching for “[realms of music where no one had ever entered before].”

Perhaps the scenario outlined by Harari will indeed come true and perhaps in one or two hundred years’ time *Homo sapiens* will be replaced by cyborgs bearing only a rough resemblance to humans who will be more different from us than we are from Neanderthals. Questions over and over – and again it is the art where we can find answers and comfort. It was approximately at the time of writing his Ring tetralogy that Richard Wagner was also engaged in the planning of two Greek dramas: “Alexander the Great” and “Achilles”. He had been preoccupied with “Achilles”, in particular, for many years before abandoning the plan. Alas, we have to say! Although there are only fragments left, they still reveal certain thoughts of dizzying dimensions. The goddess Thetis, Achilles’s mother, appears to her son who mourns his friend Patroclus, killed in the fight with Hector. She offers him immortality if he leaves the human world without avenging his friend. Achilles indignantly refuses: He renounces divinity if the price for it is giving up the human struggle. Thetis as a mother is deeply shocked; but as a goddess she bows to her mortal son: She recognises that man in his suffering and his striving is greater than the gods.²⁰

Will computers or cyborgs ever be able to follow us into the greatness of human suffering? Will they grasp the loneliness and the responsibility of the creative genius? And will they ever experience what hope is, what joy is, what love is? Or will they just open up a possibility for some billionaires and powerful persons to fulfil the age-old human dream

¹⁹ *ibid.*, S. 531.

²⁰ Curt von Westernhagen: *Richard Wagner. Sein Werk, sein Wesen, seine Welt* (Atlantis Verlag, Zurich, 1956), p. 142f.



After the Award Ceremony from left to right: Professor Clemens Hellsberg, Luisa Imorde, Jörg Widmann and the President of the Academy of Sciences and Literature in Mainz, Professor Reiner Anderl, Photo: Astrid Garth

of happiness, immortality and divinity, and to become supermen? But what kind of a world would that be in which Roman Abramovich and Donald Trump would attain immortality, and Jörg Widmann would not? For my part, I will stick with Achilles and say, with deliberate reference to a phrasing by Papageno: “[I will stay mortal]!”

And I believe in salvation through art: All that richness of ideas and feelings it gives to us! And that infinite number of surprising paths and solutions through which it enriches our thinking! This thought reminds me of a beautiful story of two monks passionately discussing their completely opposite views of the beyond. In the end, they decided that the one dying first was to appear to the other one in the night after his death. They knew that such return would only be extremely brief and so they agreed to limit the conversation to one word: “totaliter” if the deceased had been right, and “aliter” if eternity corresponded to the view of the living one. When the first monk died, he did indeed appear to his friend in the following night – and said two words: “aliter totaliter!”

Dear Jörg, the time has come to address you directly – and I am choosing an indirect path for this. Of course, I admire your universality, of course, I am happy to have played the premiere of your orchestra works “Devil Amor” and “Armonica” with the Vienna Philharmonic Orchestra, the latter under the direction of Pierre Boulez to whom both of us have been so close. But in order to avoid the “suspect judgement of friends”, I would like to bring up another key point of our connection – namely our common love of Mozart, of whom Goethe said he could “[not help thinking that the demons, in order to tease and hoax mankind, sometimes present individual figures who are so enticing that everyone aspires to be like them, and so great that no one will ever reach them. This is why they presented Raphael, in whom thinking and actions were equally perfect [...]. This is why they presented Mozart, as someone out of reach in music].”²¹

My first opera was “The Magic Flute”, which I saw in 1962 on the evening of my tenth birthday. On 27th January 2016, on the 260th anniversary of Mozart’s birth, it was the last performance of my life in which I played as first violinist with the Vienna State Opera. In the 54 years in between, I have intensively dealt with “The Magic Flute” (without which, slightly modifying a quote by Nietzsche, life would be an error!), by studying part of the immense literature, writing articles and giving lectures, and playing in about 150 performances in Vienna and Salzburg. Of course, it will be impossible to capture this work in its entirety, but you discovered a connection that had remained hidden from me, although, once recognised, it is startlingly obvious, and it has changed my view of the whole work and, to a certain extent, even changed my life. The most popular figure of the opera is Papageno, the prototype of the average person in a positive sense. “I do not basically want any wisdom either. I am a kind of child of nature, taking pleasure in sleep, food and drink; and if it were even possible some time for me to capture a pretty little wife.” But apart from the fact he (and not Tamino) sings with Pamina (and

²¹ Johann Peter Eckermann: *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens* (Leipzig, 1836), Chapter 133 (06. 12. 1829). Quoted in <http://guttenberg.spiegel.de/buch/-1912/133>

not Papagena) the only love duet in “The Magic Flute”, Mozart unexpectedly gives him a dimension which encompasses humanity in all its greatness and tragedy.

When he risks losing his “pretty little wife”, he capitulates at a pace which is as baffling as the ridiculousness of the libretto with its tragicomic note: “I will grace that tree there, tie my neck to it.” At this point, Mozart uses a chord progression which he takes up again in the “Requiem”, this most harrowing of all human confrontations with the last things. There is more to it: He uses it for the words “Lacrimosa dies illa”, that is, the beginning of the penultimate sentence of the “Dies irae” sequence – a sequence at which the score breaks off ... Dear Jörg, by demonstrating this connection, you kindly made me change my understanding of Papageno, for which I would like to thank you with the most wonderful words by Friedrich Hölderlin: “There is a forgetting of all existence, a falling silent of our being, in which we feel as if we have found everything”²²

My congratulations to you for being awarded the “Robert Schumann Prize”! This will extend the already immense list of your awards by an appreciation of great emotional significance. My thanks to the Academy of Sciences and Literature in Mainz, a town to which I feel deeply attached because it was here that the most important step for mankind occurred since the invention of the wheel. My thanks to the Jury and the Strecker Foundation in Mainz for appreciating now, after 87-year-old Pierre Boulez, 62-year-old Wolfgang Rihm, and 80-year-old Aribert Reimann, a master to whom we still refuse the attribute of “life’s work”. Given that you celebrated your 45th birthday this year, it would perhaps be appropriate to wish you now all the best for the next 45 years. However, I will resist this temptation and refer to Pope Leo XIII. When, on the occasion of his 90th birthday, a cardinal toasted: “[I raise my glass to the 95th birthday of His Holiness]”, he replied with a smile: “Let us not set any limits to God’s goodness.”

²² Friedrich Hölderlin: *Hyperion oder der Eremit in Griechenland* (1797–1799), Chapter 12. [see translator’s note under ¹]

I wish your works will be as popular as, for instance, “The Knight of the Rose”. But just be careful if one of your works, such as the “Bavarian-Babylonian March”, is played by a village band, because otherwise the same might happen to you as to Richard Strauss when a Bavarian brass band set up in his honour was struggling very badly with one of his works. “Se non è vero, è ben trovato”: When Strauss expressed his admiration for the hard work achieved, the bandmaster, showing both strain and euphoria, said in Bavarian dialect: “[Composing is not that difficult but then playing the crap is quite different]!”

Let me just come back to Joseph Haydn, who, as mentioned above, wondered about his oeuvre himself. “[Still, he, who had achieved so much, said on his 74th birthday: ‘that his field was boundless; that whatever could still happen in music was far more than what had happened there already; that often ideas came to his mind how to advance his art even much further but that his physical strength no longer allowed him to realise them]”²³ We trust in your physical strength and are certain you will advance art even much further and realise all the ideas that come to your mind. Finally, I would like to give you a piece of advice which none other than Ludwig van Beethoven gave to the Swiss composer Franz Xaver Schnyder von Wartensee: “[continue on and on transferring yourself up to the heaven of art; there is no joy that would be more undisturbed, more unmixed and more pure than the one arising from this].”²⁴

A guide to the “heaven of art” is offered to us by Robert Schumann in the last of his “Advice to Young Musicians”: “There is no end of learning.”

²³ Griesinger: Biographische Notizen (see footnote 2), l.c., p. 4f.

²⁴ Lucerne, Central Library, Citizens’ Library Department, MS 364. folio (<http://www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/detail.php?id=82466>).



Nancy B. Reich und Gerd Nauhaus vor dem Schumann-Denkmal in Zwickau, Foto von John C. Tibbets aus seiner Fotogalerie „The World of Robert Schumann“, in: <http://www.johnctibbets.com/World%20of%29Robert%20Schumann/assets/gallery.htm>

NANCY B. REICH (1924–2019) ZUM GEDENKEN

Gerd Nauhaus

Wie ich von Freunden erfuhr, war sie im Jahr 1971 zum ersten Mal mit ihrem Mann Haskell in Europa, und zwar auf den Spuren Johann Friedrich Reichardts, des hallischen Komponisten, über den sie im folgenden Jahr an der New York University promovierte: Nancy Reich, damals im besten Alter von noch nicht Fünfzig und voller wissenschaftlichem Elan. Der drängte sie bald zu Clara Schumann, und so konnte es nicht wunder nehmen, dass sie auch nach Zwickau kam



Nancy B. Reich, um 1996

und – bildlich gesprochen – an die Tür des Robert-Schumann-Hauses klopfte, dessen reichhaltiges Archiv natürlich auch eine Menge Material über Clara Schumann zu bieten hatte und hat. Nach der Promotion lehrte Nancy Reich an verschiedenen Colleges wie dem Manhattanville, dem Bard und Williams College.

1983 veranstaltete das Leipziger Gewandhaus ein Symposium anlässlich des 150. Geburtstages von Johannes Brahms im Kleinen Gewandhaussaal (dem heutigen Mendelssohn-Saal), zu dem auch Nancy geladen war, um über die Freundschaft zwischen Brahms und Clara Schumann zu referieren. Doch zu ihrem Leidwesen (im wahrsten Sinne) hatte sie ihr Kommen wegen schwerer Krankheit ihres Mannes absagen müssen, dessen Tod noch während der Dauer des Symposiums eintrat. Seinem Gedächtnis widmete sie ihr wissenschaftliches Hauptwerk, die große Biographie Clara Schumanns, die 1985 im Verlag der Cornell University erschien. *Clara Schumann. The Artist and The Woman* lautete der bescheidene Titel, während die 1991 bei Rowohlt erschienene deutsche Ausgabe von Verlagsseite den etwas reißerischen Untertitel *Romantik als Schicksal* erhielt, der mit dem Inhalt des Buches nicht allzuviel zu tun hatte. Die Biographie war

CLARA SCHUMANN

The Artist and the Woman



REVISED EDITION

NANCY B. REICH

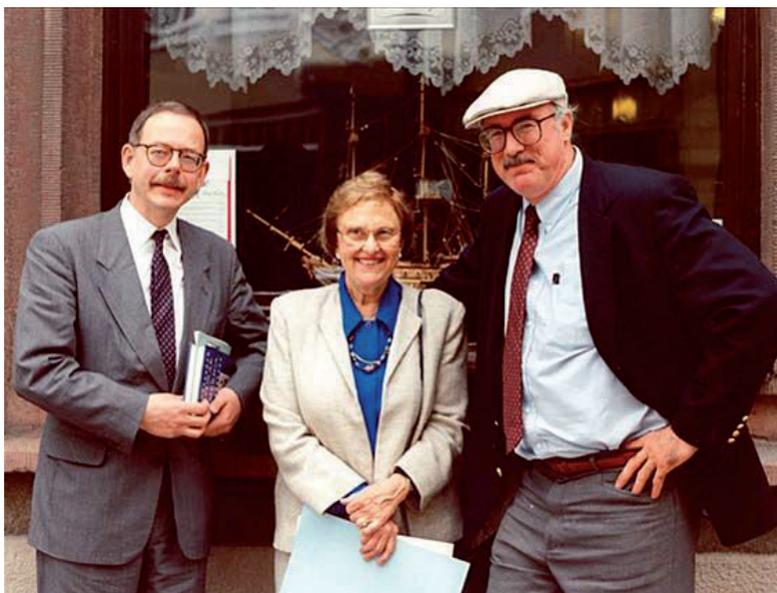
ein großer Erfolg und wurde auch ins Japanische, Chinesische und Hebräische übersetzt sowie anschließend als Paperback vertrieben. Es war, Jahrzehnte nach der zu Beginn des 20. Jahrhunderts erschienenen dreibändigen Clara-Schumann-Biographie von Berthold Litzmann, die erste mit modernen musikwissenschaftlichen Methoden erstellte Lebensdarstellung der großen Künstlerin. Als Ironie des Schicksals erscheint es freilich, dass etwas früher, 1983, ein anderes Buch über Clara Schumann von der angesehenen englischen Publizistin und Kritikerin Joan Chissell herauskam: *Clara Schumann. A Dedicated Spirit* (erschieden im Londoner Literaturverlag Hamish Hamilton), das seitdem etwas im Schatten von Nancy Reichs Buch steht und nicht wie dieses ins Deutsche übersetzt wurde. Dasselbe Schicksal war freilich Nancy's mit großer Akribie erarbeiteter Zweitaufgabe (Revised Edition, 2001) ihrer Biographie beschieden, für die sich kein deutscher Verlag fand.

Immerhin wurden beide Forscherinnen, die englische und die amerikanische, mit dem Schumann-Preis der Stadt Zwickau geehrt: Chissell 1991, Reich 1996. Beiden, die ich inzwischen als Freundinnen ansprechen durfte, habe ich persönlich zu danken für ihre Beiträge zu meiner 2002 erschienenen Festschrift.

Im Herbst 1994 erlebte ich Nancy im Kreis ihrer amerikanischen Kollegen und konnte deren besondere Verehrung für die ältere Kollegin beobachten während des Bard Festivals *Schumann Rediscoveries*, bei dem wir beide auch auf einem sog. *Panel* auftraten.

Clara Schumann stand danach auch weiterhin im Brennpunkt des Interesses der Forscherin, und so vereinigten sich eines Tages unsere wissenschaftlichen Bestrebungen bei der Herausgabe der Jugendtagebücher Clara Schumanns, deren Originale das Zwickauer Robert Schumann-Haus bewahrt. Diese Edition, die nun im Clara-Jubiläumsjahr des 200. Geburtstags ihren Abschluss findet und im Hildesheimer Verlag Georg Olms erscheint, war ein langjähriges und anspruchsvolles Projekt, an dem außer uns beiden Herausgebern eine Reihe von Kolleginnen in unterstützenden Funktionen mitwirkten.

Eine letzte persönliche Begegnung mit Nancy Reich gab es im Jahr 2010, da uns die Ehre zuteil wurde, ein weiteres Leipziger Schumann-Symposium mit unseren Beiträgen zu eröffnen. Danach zog sich Nancy krankheitshalber aus der Öffentlichkeit zurück. Am 31. Januar 2019 ist sie (auf den Tag genau zwölf Jahre nach Joan Chissell!) 94-jährig in Ossining/New York gestorben



Gerd Nauhaus, Nancy B. Reich und John C. Tibbets vor vielen Jahren in Zwickau, Foto von John C. Tibbets aus seiner Fotogalerie „The World of Robert Schumann“, in: <http://www.johnctibbets.com/World%20of%29Robert%20Schumann/assets/gallery.htm>

IN MEMORY OF NANCY B. REICH (1924–2019)*

Gerd Nauhaus

As I learnt from friends, she had been in Europe for the first time in 1971 with her husband Haskell, following in the footsteps of Johann Friedrich Reichardt, a Halle composer on whom she wrote a doctoral thesis at New York University the following year: at that time, Nancy Reich was in her prime, not even fifty and full of academic zeal. This soon pushed her towards Clara Schumann and it was no surprise that one day she also turned up in Zwickau and, figuratively speaking, knocked on the door of the Robert Schumann House the extensive archive of which obviously also did hold and still holds a lot of material about Clara Schumann. After completing her doctorate, Nancy Reich taught at various colleges, such as Manhattanville, Bard or Williams Colleges.

In 1983, the management of the Leipzig Gewandhaus concert building organised a symposium on the occasion of the 150th anniversary of Johannes Brahms's birth in the Small Gewandhaus Hall (today's Mendelssohn Hall) to which Nancy was invited as well to present a paper on the friendship between Brahms and Clara Schumann. Unfortunately, and much to her regret (in the true sense of the word), she had to cancel her attendance due to serious illness of her husband who passed away still at the time of the symposium. She dedicated to his memory her main academic work, a comprehensive biography on Clara Schumann, published by Cornell University in 1985. Its modest title was *Clara Schumann. The Artist and The Woman*, whereas the German edition, published in 1991 by Rowohlt with the slightly sensational subtitle, on the publishing side, of *Romantik als Schicksal* [Romanticism as Destiny] did not really reflect the book's content. The biography became a

* Translation by Thomas Henninger

major success and was also translated into Japanese, Chinese and Hebrew, and subsequently sold in paperback format. Decades after publication of the three-volume Clara Schumann biography by Berthold Litzmann from the beginning of the 20th century, this was the first account of the great artist's life which was produced with modern musicological methods. It can, of course, be considered an irony of fate that another book on Clara Schumann by the distinguished British publicist and critic Joan Chissell: *Clara Schumann. A Dedicated Spirit* (released by the literary publishing house Hamish Hamilton in London) had appeared slightly earlier, in 1983, which since then has been somewhat overshadowed by Nancy Reich's book and also not been translated into German. On the other hand, Nancy's second edition of her biography, prepared very meticulously (Revised Edition, 2001), suffered a similar fate, as no German publisher could be found for it.

Nonetheless, both the British and the American researcher were awarded the Schumann Prize of the town of Zwickau: Chissell in 1991, and Reich in 1996. I would like to personally thank both of them, whom in the meantime I have had the pleasure of calling friends, for their contributions to my *Festschrift*, published in 2002.

In the autumn of 1994, at the Bard Festival themed *Schumann Rediscoveries*, where we both found ourselves on some panel, I could see Nancy interact with her American colleagues and was able to sense their special respect for the senior colleague.

After that, Clara Schumann continued to be a focal point of interest for Nancy, and this was when our academic endeavours met one day when editing Clara Schumann's youth diaries, the originals of which are kept at the Robert Schumann House in Zwickau. This edition, which will now be completed during the 200th anniversary year of Clara's birth and be released by the Hildesheim publisher Georg Olms, is the result of a long-time and very demanding project which, besides us two editors, further involved a number of colleagues in various support functions.

A last personal meeting with Nancy Reich took place in 2010 when we had the honour of opening another Schumann symposium with our contributions. After that, due to illness, Nancy withdrew from public life. She passed away on 31st January 2019 at the age of 94 in Ossining/New York (exactly to the day twelve years after Joan Chissell!).



Nancy B. Reich, 1947, private photo



Robert Schumann im Alter von ca. 24 Jahren, Reproduktion eines verschollenen Porträts, um 1834. Die Barttracht des jungen Komponisten auf diesem in der Familie Schumann später wenig geschätzten Porträts, das vermutlich deshalb bewußt vernichtet worden ist, korrespondiert mit einem Schreiben Schumanns an seine Mutter: „Erschreckt nicht! Ich lasse mir jetzt einen Bart wachsen.“ Vgl. www.schumann-portal.de/Robert_Schumann_um-1834.html

ZU ROBERT SCHUMANNS KLAVIERWERKEN OPP. 4–6

Timo Evers

1) ENTSTEHUNG UND DEUTUNG

Die *Intermezzi* op. 4, *Impromptus*¹ op. 5 und *Dauidsbündlertänze* op. 6 sind in Robert Schumanns relativ früher Schaffensphase entstanden, also der Zeit zwischen 1829/30 und 1840, die bisweilen rechnerisch und auch historisch nicht ganz treffend als sein Klavierjahrzehnt bezeichnet wird. In dieser Zeit komponierte und veröffentlichte er unter den Opuszahlen 1–23, 26, 28 und 32 einen bunten Strauß an Klavierwerken, mit denen er Beiträge zu nahezu sämtlichen der damals bekannten Gattungen für Klavier lieferte, diese revolutionierte oder gar teilweise neu erfand.

Die Blüten dieses Blumenstrausses reichen von der Variation, der Phantasie und Sonate über die Etüde, strengen Satzstudien und anderen pädagogisch konnotierten Stücken bis hin zu stilisierten Tänzen und zum großen Charakterstück-Zyklus. Die Grenzen dazwischen erweise sich bei Schumann auf eine neue, schwer beschreibbare Art als fließend. So bilden Charakterstück, Etüde, Variation und Sonatensatz in den *Etudes symphoniques* op. 13 eine neuartige Symbiose, in der großen *Fantasie* op. 17 sind es – an das große musikgeschichtliche Vorbild Ludwig van Beethoven erinnernd – die freie Fantasie und die große Form der Sonate.

Schumanns sozialgeschichtlicher Hintergrund als Sohn eines sich als Autor, Übersetzer und Verleger verdingenden Bildungsbürgers begünstigte offenbar die Anlagen des besonders phantasiereichen

¹ Die Schreibung *Impromptus* – also ohne zweites »p« – entspricht der von Schumann in den Erstdrucken sowie in privaten Briefen nahezu ausnahmslos applizierten Orthographie in Bezug auf das Klavierwerk op. 5. Damit folgte er einer seit dem 18. Jahrhundert üblichen orthographischen Variante. Für die besser unter dem Titel *Bilder aus Osten* bekannten 6 *Impromptus* op. 66 für Klavier zu vier Händen wählte er später die heute gängige Schreibweise des Begriffs.

Komponisten; Schumann wollte nach dem 1828 abgelegten Abitur zwar bekanntlich die Laufbahn eines Künstlers einschlagen, konnte sich zunächst jedoch nicht eindeutig festlegen, ob er fortan eher als vielseitiger Schriftsteller, Klaviervirtuose oder als Komponist wirken wollte. Nachdem die Entscheidung endgültig zugunsten der Musik gefallen war, bildete die schriftstellerisch-musikalische Doppelbegabung jedenfalls die Grundlage für ein Klavierwerk, das Schumann, weit über das notwendige kompositorische Handwerk hinaus, immer wieder mit musikalischen, literarischen, zeitgeschichtlichen oder persönlich-biographischen Querbezügen ausstattete. Diese werden auf eine intermediale Ebene der subtilen, teilweise geheimnisumwitternden Botschaften erhoben, die bewusst nicht eindeutig ausfallen, sondern den Musiker und Zuhörer zur Interpretation einladen. Und so entsprechen gerade Schumanns frühe Klavierwerke einem hochgradig reflektierten und zu reflektierenden Beziehungsgeflecht aus Zeit- und Musikgeschichte, Literatur und bildhaften Elementen – ein Komplex, der für ein adäquates Verständnis dieser Werke die notwendige Voraussetzung bildet. Deshalb seien davon im Folgenden einige Aspekte hervorgehoben und am Beispiel der *Intermezzi* op. 4, der *Impromptus* op. 5 sowie der *Davidsbündlertänze* op. 6 schlaglichtartig erläutert.

Im Fall der letztgenannten drei Klavierwerke ist eine konkrete Person in das intermediale Beziehungsgeflecht einbezogen: Es handelt sich um niemand geringeren als um Clara Wieck. Die opera 4 bis 6 sind, wie die meisten anderen seiner Klavierwerke auch, implizit der jungen Klaviervirtuosin gewidmet. Sie wird sehr differenziert in das musikalisch-narrative Moment des *Geschichten-Erzählens* einbezogen, eine Interpretation, die Schumann für diese drei Klavierwerke insbesondere zur Sprache gebracht hat. Die zeitweise als seine Doppelgängerin bezeichnete junge Klaviervirtuosin wird jedoch nicht nur durch Widmungen in Schumanns Œuvre einbezogen, sondern mehr noch durch musikalische Transformationsprozesse und Intertextualität:

Ausgangspunkt der *Impromptus* op. 5 bildet eine Clara Wieck zugeschriebene Romanze, die von ihr bereits in ihrer kurz zuvor veröffentlichten *Romance variée* op. 3 nach damaligem Geschmack variiert worden war. Bemerkenswerterweise hatte sie diese Komposition *Monsieur Robert Schumann* gewidmet. Dieser eröffnet seine

Impromptus allerdings mit einem doppelten Quintfallbass, der seiner eigenen Erfindung entspringt; er exponiert Claras Romanzen-Thema über diesen Bass erst, nachdem dieser vollständig solo erklingen ist. Durchzieht dieser Bass wie ein basso ostinato das gesamte weitere Werk bis hin zu einem ausladenden Schlussfugato, so bildet Claras Romanze offenbar den poetischen Kontrapunkt dazu. Man könnte auch sagen, die beiden Charaktere verschmelzen zu einer untrennbaren Einheit:

N.º 1

Un poco Adagio

La 2.ª Volta *ppp*

Romanza

17

25

La 2.ª Volta *ppp*

Notenbeispiel 1: Robert Schumann, *Impromptus* op. 5,
Originalausgabe 1833, N.º 1

Waren die *Impromptus* op. 5 noch an das ältere Variationsprinzip gekoppelt, bei dem ein zugrunde gelegtes Thema in einer Folge einzelner Variationen verschiedenen Veränderungen unterworfen wurde, so bildet lediglich eine kurze, nicht einmal zwei Takte umfassende Reminiszenz an eine *Mazurka* von Clara Wieck den Ausgangspunkt der *Davidsbündlertänze* op. 6: Die Herkunft des Motivs teilt Schumann lediglich in Form der Initialen *C. W.* verschlüsselt mit. Die Reminiszenz wird dann im ersten Stück assoziativ-frei behandelt, in den folgenden Tänzen klingt sie nur mehr schemenhaft an.

The image shows two systems of musical notation. The top system is for Clara Wieck's 'Soirées musicales' op. 6/5, marked 'Con moto' and 'risoluto', with dynamics 'f' and 'p'. The bottom system is for Robert Schumann's 'Davidsbündlertänze' op. 6, Nr. 1, marked 'Lebhaft', with dynamics 'f' and 'p', and includes a 'Motto von C. W.' and a 'Pedale' symbol.

Notenbeispiel 2: Clara Wieck, *Soirées musicales* op. 6/5, T. +1–5 (obere Akkolade) – Robert Schumann, *Davidsbündlertänze* op. 6, Heft I, Nr. 1, T. +1–5 (untere Akkolade)

Schumann wählt hier also eine andere Technik der musikalischen Einbindung; inzwischen hatte er eine Entwicklung als Komponist erfahren: Die *Impromptus* spiegeln noch seine kontrapunktischen Kompositionsstudien der Jahre 1831 bis 1833 und die eher glücklich verbrachte Zeit im Hause Friedrich Wiecks wider, dem das Klavierwerk auch gewidmet ist. Die *Davidsbündlertänze* op. 6 dagegen entstanden erst im Spätsommer 1837 und entstammen damit einer Phase, in der Schumann aufgrund des von Friedrich Wieck ausgesprochenen Kontaktverbots bereits lange Zeit von Clara Wieck abgeschnitten war. Zu der vor diesem Hintergrund nachvollziehbaren verdeckten Anspielung an Clara Wieck ist auch die Wahl der Opuszahl zu zählen; Schumann hatte Ende 1837 mit Ausnahme der im Sommer dieses Jahres entstandenen *Fantasiestücke* op. 12 bis zur Opuszahl 14 veröffentlicht, op. 6 jedoch aufgespart; mit dem Clara-Zitat, das aus deren *Soirées musicales* op. 6 stammt, teilen die *Davidsbündlertänze* also die gleiche Opuszahl, was die Doppelgänger-Verbindung kongenial unterstreicht. Wohl in Anlehnung an die Liebesgeschichte und die Hochzeitspläne des jungen Künstlerpaares hat Schumann den *Davidsbündlertänzen* einen wahrscheinlich selbstgedichteten und als *alt* ausgewiesenen, also Lebensweisheit suggerierenden Wahlspruch vorangestellt:

Alter Spruch.

*In all' und jeder Zeit
erknüpft sich Lust und Leid:
Bleibt fromm in Lust und sey
Dem Leid mit Muth bereit.*

Dieser Spruch, umrahmt von einem gotisierenden Altar oder Portal, wirkt wie ein Konzentrat dessen, was Schumann Clara Wieck wenig später ins *Brautbuch* schrieb – jener für Clara in der letzten Trennungsphase seit ungefähr September 1838 angelegten Sammlung unter anderem an Kompositions- und Gedichtzitenen²:

*Florestan den Wilden,
Eusebius den Mildern,
Thränen und Flammen
Nimm sie zusammen
in mir beide
Den Schmerz und die Freude!*

Damit ist die Brücke geschlagen zu Florestan und Eusebius, dem fiktiven Doppelcharakter den Schumann sich in manchem Sinne als künstlerisches Alter Ego wählte. Hier liegt auch ein Beispiel für die bei Schumann viel beobachtete Ambivalenz vor: Der *Alte Spruch* der *Davidsbündlertänze* eignet sich ebenso gut als Trauspruch, und damit als intime Botschaft an Clara, wie als Maxime Florestans und Eusebius'. Er verweist damit stellvertretend auf das künstlerische Lebensgefühl wie auf die Gemeinschaft des Davidsbundes. Schon früh hat sich für das Künstlerkollektiv im Kontext der Gründung der *Neuen Zeitschrift für Musik* die Bezeichnung *Davidsbund* etabliert, den Schumann in der Retrospektive seiner *Gesammelten Schriften* wie

² *Brautbuch*, ediert im Rahmen der *Neuen Robert-Schumann-Gesamtausgabe* (im Folgenden *RSA*), VII/3/3,2, S. 84–85.

folgt beschreibt³: *Und hier sei noch eines Bundes erwähnt, der ein mehr als geheimer war, nämlich nur in dem Kopf seines Stifters existierte, der Davidsbündler.*

Ähnlich hatte Schumann bereits im Brief vom 14. September 1836 an Heinrich Dorn argumentiert⁴:

Der Davidsbund ist nur ein geistiger romantischer, wie Sie längst gemerkt haben. Mozart war ein eben so großer Bündler, als es jetzt Berlioz ist, Sie es sind, ohne gerade durch Diplom dazu ernannt zu sein. Florestan u.[nd] Euseb[ius] ist meine Doppelnatur, die ich wie Raro gern zum Mann verschmelzen möchte. Das Andere darüber steht in der Zeitung. Die anderen Verschleierte sind zum Theil Personen; auch vieles aus dem Leben der Davidsbündler aus dem wirklichen.

Entscheidend mag für Schumann allerdings die mit dem Davidsbund verknüpfte Idee der Polyvalenz und Facettenhaftigkeit der Kunstanschauung gewesen zu sein, wobei die Aufspaltung in Kunst-Charaktere ein willkommenes Ausdrucksmedium und Spielfeld für die Vermittlung der Botschaft dargestellt haben dürfte. Wie Schumann noch im Vorwort seiner *Gesammelten Schriften* von 1854 resümiert⁵,

schien [es], verschiedene Ansichten der Kunstanschauung zur Sprache zu bringen, nicht unpassend, gegensätzliche Künstlercharaktere zu erfinden, von denen Florestan und Eusebius die bedeutendsten waren, zwischen denen vermittelnd Meister Raro stand. Diese Davidsbündlerschaft zog sich, wie ein rother Faden, durch die Zeitschrift, »Wahrheit und Dichtung« in humoristischer Weise verbindend.

Die 1832/33 entstandenen *Intermezzi* op. 4 sind zwar nicht auf den Davidsbund bezogen; die mit letzterem verbundene Idee bestimmter Charaktere und des humoristisch verschleiernenden Spieles mit Masken prägt jedoch bereits ebenfalls dieses frühe Klavierwerk. Dieses stellt nach den ersten veröffentlichten Klavierwerken, den *Abegg-Variatio-*

³ Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Leipzig 1854 (im Folgenden GS), Bd. I; *Einleitendes*, S. V.

⁴ Düsseldorf, Heinrich-Heine-Institut, Akzessions-Nr.: 90.5028/d/1.

⁵ GS I; *Einleitendes*, S. V. (wie oben Anm. 3)

nen op. 1, den *Papillons* op. 2 sowie den *Etudes pour le Pianoforte d'après les Caprices de Paganini* op. 3 einen ernsthaften Versuch dar, das bisher Erreichte formal weiterzuentwickeln und ästhetisch zu reflektieren: Schumann stellt sich in op. 4 auf besonders intensive Weise dem Problem der Musik als einer poetischen Kunst, die – Tradition und Moderne verbindend – alles Bedeutende ihrer Zeit aufgreift und im musikalischen Werk mit ihren eigenen Mitteln gestaltet.

Die bisweilen den Charakter von Aphorismen annehmenden Notizen der frühen Tagebücher Schumanns gewähren vor diesem Hintergrund einige Einblicke in jenes kunstästhetische Spannungsfeld, das den angehenden Komponisten immer wieder vor Probleme stellt. So notiert er am 14. Juni 1832 – und damit in der Entstehungszeit der *Intermezzi* op. 4 – die folgenden Gedanken⁶:

Je specieller eine Musik ist, je mehr einzelne Bilder im Ganzen sie vor dem Hörer ausbreitet, desto mehr erfasst sie, u. desto ewiger wird sie seyn u. neu für alle Zeiten. Solche speciellen Züge sind namentlich Beethovens u. Franz Schubert gemein; die Zeit u. der Geschmack mögen eine Richtung nehmen welche sie wollen, so wird es immer Menschen geben, für die sie geschrieben haben – eben so, wie es immer welche geben wird, die Jean Paul lesen mit unendlichen Entzücken u. Thränen. Dies ist der Particulargeist –

Specielle Züge und *Particulargeist*, im Sinne der Zeit eine Entität, die – im Gegensatz zu *universell* – *theilig*, *stücklich* ist, bezeichnet bei Schumann also *einzelne Bilder*, man darf sagen: eine Fülle verschiedener musikalischer Gedanken, welche die Gegensätzlichkeit nicht scheuen; sie sollen im Kontext eines Satzes oder ganzen Werkes dennoch ein in gewissem Sinne logisches Ganzes bilden.

Damit waren einerseits grundsätzlich neue kompositorische Gestaltungsmöglichkeiten erkennbar geworden; andererseits mag Schumanns hier implizit vermittelte Kritik der überkommenen Formbildung, die in seiner Sicht wohl einer zu eingeschränkten Logik

⁶ Robert Schumann, *Tagebücher*, Bd. I: 1827–1838, hg. von Georg Eismann, Leipzig 1971, ²[1988] (im Folgenden *Tb I*), S. 410.

der Gedankenfülle und -anordnung verhaftet war, für eine gewisse Orientierungslosigkeit des erst am Anfang seiner Karriere stehenden Komponisten verantwortlich gezeichnet haben. Ablesbar ist dies im Tagebuch: Direkt unterhalb seiner Ausführungen zum *Particulairegeist* ist zwischen zwei großdimensionierten Gedankenstrichen *Der Dritte* [Finger] *ist vollkommen steif* notiert, und darunter findet sich der nächste Eintrag vom 22. Juni 1832, der sogleich mit der Exclamation *Welche Pause!* – beginnt und sich offenbar auf eine mehrtägige Übepause bezieht, in der Schumann Zweifel gekommen, schließlich jedoch Lösungen des kompositorischen Problems eingefallen sein werden. Denn sogleich weiß er zu berichten: *Die feinste Feile wurde indessen an die Capricen* [op. 3] *gelegt. Ein pudelnährisch Intermezzo* [op. 4] *verfolgt mich Tag und Nacht.* –

Der eigentliche Kompositionsbeginn der *Intermezzi* op. 4 lässt sich nicht exakt ermitteln: In einer autographen Kompositionsübersicht sind die *Intermezzi* anstelle der darüber notierten und dort noch ohne Opuszahl auskommenden *Studien für das Pianoforte nach Capricen von Paganini* [...] unter der Opuszahl 3 aufgeführt⁷: Der Zusatz *Gearb.[eitet] im April – Juni 1832 in L.[eipzig]* deutet auf einen Hauptschwerpunkt der Arbeiten an op. 4 in ebendiesem Zeitraum, markiert jedoch keineswegs exakt den Beginn oder das Ende der Komposition. Immer wieder verhindern zahlreiche Unterbrechungen die Weiterarbeit. Am 22. Juli 1832 heißt es im Tagebuch⁸: *Intermezzi, wie Exerccice, durchaus fertig gebracht, abgeändert u. an Hecker* [Kopist] *abgegeben.* Nach weiteren tiefgreifenden Revisionsarbeiten kann Schumann die korrigierte Stichvorlage endlich um den 17. Dezember 1832 herum dem Verleger Hofmeister zum Druck überreichen. Nach letzten Korrekturarbeiten können die *Intermezzi* op. 4 von Hofmeister jedoch erst Ende Oktober 1833 auf den Musikalienmarkt gebracht werden. Neben äußeren Umständen mögen besonders die erwähnten *speziellen Züge* und der *Particulairegeist* die Drucklegung der *Intermezzi* verhindert haben; denn sie waren längst zum neuen, Form-bildenden

⁷ *Briefkonzeptbuch*, p. 185 (Zwickau, Robert-Schumann-Haus, Archiv-Nr.: 4871/VII,C,9–A3).

⁸ *Tb I* (wie Anm. 6), S. 412.

Kompositionsprinzip erhoben. Dass der geschichtsbewusste Schumann allerdings dennoch die Auseinandersetzung mit historischen Vorbildern sucht, wird auch anhand der Tagebuchnotiz vom 4. Juli 1832 deutlich⁹:

Ich sagte zu Wieck: die Menschen wären zu sehr gewohnt, in Musik entweder Heiterkeit oder Schmerz (Wehmuth, \im Allgemeinen!) herauszufinden; speciellere Zustände, leidenschaftliche Augenblicke, gehen an den weniger Feingebildeten unverstanden, ja verachtet vorüber. Ich bewieß das an Schubert u. Beethoven.

Daneben bewundert Schumann in Johann Sebastian Bachs Werk das einheitstiftende Moment des wohlabgewogenen Kontrapunkts. So notiert er im Tagebuch wohl am 14. Mai 1832 – und damit noch zur Entstehungszeit der *Intermezzi*¹⁰: *Johann Sebastian Bach hat Alles ganz gemacht – er war ein Mann durch u. durch.*

Dass Schumann zu dieser Zeit sprichwörtlich auf den Spuren Bachs wandelt – einen Tag später, am 15. Mai 1832, sucht er auf dem Leipziger Gottesacker vergeblich nach Bachs Grab –, scheint kaum dem Zufall geschuldet gewesen zu sein: Der Bach'sche Kontrapunkt verspricht Einheit in der Kombination vieler fantasievoller, *specieller* Gedanken; und so schreibt Schumann an ebenjenem 15. Mai 1832 ferner ins Tagebuch¹¹:

Sind die Intermezzi's fertig, so wird Marburg wieder vorgenommen u. der doppelte Contrapunkt bey Dorn beendigt.

Und am 22. Mai 1832 heißt es¹²:

Am Clavier viel Ideen, aber ohne Combinationsfähigkeit – Die Intermezzi sollen etwas werden – jede Note soll in die Waage gelegt werden.

Deuten diese Zitate auf das bereits angesprochene kompositorische Spannungsfeld einer überzeugenden Gestaltung trotz oder gerade we-

⁹ Zit. nach Zwickau, Robert-Schumann-Haus; Archiv-Nr.: 4871 VII A/a, 4 A3.

¹⁰ *Tb I* (wie Anm. 6), S. 389.

¹¹ *Tb I* (wie Anm. 6), S. 390.

¹² *Tb I* (wie Anm. 6), S. 394.

gen *spezieller Züge* und kontrastierenden *Particulargeistes*, so wollte Schumann durch Kombination und Verdichtung des Satzes offenbar das allzu *Kurze, Rhapsodische* und – man darf hinzufügen: – Aphoristische durch die *Intermezzi* überwinden, das er selbst in deren Vorgängerwerk, den *Papillons* op. 2 nach eigener Aussage auf die Spitze getrieben hatte¹³:

Denn der Eindruck darf nicht zweifelhaft seyn – ist er es, so sagte der Ungebildete: es gefällt mir oder gefällt mir nicht – Und wer verlangt vom Zuhörer, wenn ihm ein Stück zum erstenmal vorgetragen wird, daß er es zergliedert bis ins Mechanische oder Harmonische? bey den Papillons [op. 2] könnte man vielleicht eine Ausnahme machen, da der Wechsel zu rasch, die Farben zu bunt sind und der Zuhörer noch die vorige Seite im Kopfe hat, während der Spieler bald fertig ist. Dieses Sich-selbst-vernichten der Papillons hatt vielleicht etwas Kritisches, aber gewiß nichts Künstlerisches. Man mag zwischen einzelnen ein Glas Champagner einschieben. –

Auch der für seine Zeit durchaus ungewöhnliche Werktitel *Intermezzi* impliziert die ästhetische Kategorie des *Kurzen, Rhapsodischen*, vielleicht sogar *Brüchigen*: Im Kontext der italienischen Opera buffa bezeichnet *Intermezzo* im 18. Jahrhundert das kurze, *zum lustigen Zeitvertreib* zwischen den Akten eingeschobene musikalische Schauspiel nur zweier oder dreier Charaktere; in Sulzers Enzyklopädie wird das *Lachen* des Publikums als vordergründiger Zweck des *Intermezzo* genannt; dem *Dichter, dem Tonsetzer und Sänger* werden *völlig freye Hand, alles so possirlich zu machen als sie wollen*, zugesprochen. Der Erfolg eines *Intermezzo* wird allerdings von dem Bildungshorizont des Publikums abhängig gemacht, unter dem sich zum Großteil *Personen von Geschmack und feiner Lebensart* befinden: Es sei also ein hohes Niveau der Possen gefordert, denn das *Wahre und feine Lächerliche ist schwerer zu treffen als irgend eine andre ästhetische Eigenschaft*.¹⁴

¹³ *Tb I* (wie Anm. 6), S. 407.

¹⁴ Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln*, 1. Tl., Leipzig 1773, S. 753.

Schumann spielt auf diese Welt des Possenhaften auf vielfache und ambivalente Weise in seinen *Intermezzi* an: Bezeichnenderweise liegt mit op. 4 Schumanns einzige veröffentlichte Komposition mit italienischem Werktitel vor: *Intermezzi | per il | Pianoforte | composti e dedicati | al Signore Kalliwoda | Maestro di capella etc. | per | R. Schumann* [...]. Schumann verweist damit nicht allein durch die italienische Sprache auf das Herkunftsland des der Vergangenheit angehörenden höfischen Musiktheaters; auch die Förmlichkeit der Widmung mit abgekürzter Angabe des musikalischen Titels des Widmungsempfängers ist möglicherweise dazuzuzählen: Im Falle von Widmungen an bekannte und in Freundschaft verbundene Komponisten und Musiker gibt Schumann gewöhnlich keineswegs die Titel ihrer musikalischen Profession an; die Widmung an Johann Wenzel Kalliwoda mag daher Assoziationen an die vergangene, streng reglementierte Welt des adeligen Hofes und ein Stück beißenden Humors transportieren, wenn sich sein Verhältnis zu Kalliwoda und zu dessen Musik in der Retrospektive auch nicht eindeutig ermitteln lässt. Allerdings hat Schumann zeitnah zur Komposition der *Intermezzi* ein unerfreulich verlaufenes Treffen mit Kalliwoda im Tagebuch vermerkt¹⁵:

Gestern war Cercle bey Wieck. Sachsens Kunst- u. Gelehrtenblüthe war da. Ortlepp, Gleich, Herloßsohn, Hofmeister, Richter aus Zwickau, Kalliwoda. Ich war stumpf u. steif. Kalliwoda näherte sich oft. ich wich aber stets aus. Was soll aus dir werden? Du bist zu wenig, um gesucht zu werden u. zu stolz, um zu suchen. Freilich in einer Gesellschaft, wo ich nicht der Erste seyn kann, bin ich lieber nichts, als der Zweite oder Dritte.

Anspielungen an die inzwischen bereits historische Welt des Intermezzo im Sinne des possierlichen italienischen Musiktheaters finden sich in op. 4 bisweilen auch in den Bezeichnungen der Tempi und der Formteile: *Presto a capriccio* in op. 4/2 verweist auf den eigensinnigen, kapriziösen Einfall, und zur Zeit der Entstehung ist im Tagebuch gleich zweifach die Rede von einem *pudelnärrisch Intermezzo*; damit ist ein weiterer Assoziationsraum des Possierlichen, spaßhaft Lächerlichen verknüpft, dies jedoch weniger im Wort als in der Gebärde.

¹⁵ *Tb I* (wie Anm. 6), S. 416.

Das vom musiktheatralischen Intermezzo ausgehende humoristische Moment ist also bereits im Kompositionsprozess Teil der Konzeption, ebenso wie die bei Schumann sonst nicht wieder begegnende Bezeichnung *Alternativo* für Mittelteile: Letztere begegnet in zeitgenössischer Tanzmusik und wird in der darauf Bezug nehmenden Musiklehre empfohlen, *wenn ein Satz mit einem andern abwechseln soll*¹⁶. Wie sehr die kontrastreichen, bisweilen kontrapunktisch angehauchten und auch harmonisch komplexen *Alternativo*-Sätze in Schumanns *Intermezzi* allerdings von denjenigen knapper und schlichter Faktur in der populären Tanzmusik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts abweichen, vermag der *Alternativo*-Begriff kaum zu bezeichnen; er scheint in den *Intermezzi* op. 4 zu einer bloßen Worthülse verkommen zu sein und somit auf humoristische Weise die Distanz zwischen der populären Tanzmusik und Schumanns phantasiegeleiteten *Intermezzi* zu markieren.

Jenseits dessen gibt es einige Anhaltspunkte dafür, von subtil verstreuten biographischen Reflexen in den *Intermezzi* auszugehen. Vorbilder lieferte dafür möglicherweise die von Schumann gelesene Literatur, darunter vielleicht das 1823 erschienene *Lyrische Intermezzo* Heinrich Heines: Der Ort der Veröffentlichung zwischen zwei Tragödien und Heines persönliche Wortwahl *mein Intermezzo* deuten auf verschwiegene biographische Bezüge des Dichters, in jedem Fall auf einen Bedeutungswandel des Begriffs¹⁷: »Intermezzo« verweist bei Heine auf ein sich in einer Episode manifestierendes Ereignis, in gewissem Sinne auf eine Pause vom Alltag wie auf die künstlerisch ironische Reflexion rund um das Thema der unerfüllten Liebe. Bezeichnender-

¹⁶ Carl Gollmick, *Kritische Terminologie für Musiker und Musikfreunde nebst einem alphabetisch geordneten und kurz angedeuteten Inhalts-Register*, Frankfurt am Main 1833, S. 163; ähnlich heißt es bereits bei Türk: *Alternativo oder alternamente, wechselsweise, eins ums andere, zeigt an, daß man z. B. eine Menuett und das darnach folgende Trio wechselsweise spielen soll* (Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende, mit kritischen Anmerkungen*, Leipzig und Halle an der Saale 1789, S. 129).

¹⁷ Vgl. Kenneth Cooper und Thomas M. Höpfner: Artikel *Intermezzo (Instrumentalsatz)*, in: MGG², Sachteil 4, Kassel usw. 1996, Sp. 1048–1053; hier Sp. 1049–1051; hier Sp. 1049.

weise greift Schumann dieses Thema auf, wenn er erst im Kontext der Drucklegung Worte zu jenem in e-Moll komponierten Terzzug in op. 4/2 setzt, den er dadurch erst als ebenso musikalische Reminiszenz ausweist:

Mei - - ne Ruh ist hin _____

Mei - ne Ruh' ist hin, mein Herz ist schwer,

Notenbeispiel 3: Robert Schumann, *Intermezzi* op. 4/2, T. +195–200 (obere Akkolade) – Gottlob Wiedebein, *Lieder* (1826), *Gretchens Klage*, T. +40–43 (untere Akkolade)

Die Worte *Meine Ruh' ist hin* entsprechen dem ersten Vers aus Gretchens Liebesklage in Goethes *Faust I.*; der Terzzug mag auf Schuberts Vertonung *Gretchen am Spinnrade* D 118 verweisen (T. +2, d-Moll); wahrscheinlicher ist der Bezug zu der unter dem Titel *Gretchens Klage* überlieferten Vertonung des in Braunschweig wirkenden Musikers Gottlob Wiedebein: Dessen Lieder hatte Schumann bereits im Sommer 1827 im Tagebuch begeistert vermerkt; der Bezug von *Gretchens Klage* in der Vertonung Wiedebeins zu Schumanns *Intermezzi* ergibt sich nicht nur durch den Singtext und durch den erwähnten Terzzug, sondern auch durch die gleiche Tonart e-Moll sowie durch die ähnlich harmonisierte Wiederholung des Terzzuges.

Die Reminiszenz an das Wiedebein-Lied stellt nur *einen* leicht sichtbaren Knotenpunkt in einem dichten Netz zahlreicher Fremd- und Selbstzitate in den *Intermezzi* dar, die stets auch biographisch motiviert scheinen und gleichsam einen Reflex auf Schumanns Ringen um neue Ausdrucksformen in der Musik vermitteln: In op. 4/4 ist

es nicht mehr nur ein Motivpartikel, sondern gleich die gesamte Melodie seines über einen eigenen Text komponierten Jugendliedes *Hirtenknabe*; doch belässt er es dabei nicht. Mehr noch integriert er das Kopfmotiv aus dem Trio des zweiten Satzes des frühen Jugend-Klavierquartetts in c-Moll Anhang E1 in op. 4/4.

In op. 4/5 ist es dann der nach d-Moll verfremdete Beginn des als Volkslied weit verbreiteten *Großvatertanzes*, den Schumann bereits in den *Papillons* op. 2/12 verarbeitet hatte und den er später im Schlussstück des *Carnaval* op. 9 als Emblem für die dort Programm gewordene Philistersatire wieder aufgreifen wird. Eine eindeutige Allusion an ein anderes frühes Klavierwerk findet sich sodann in op. 4/6 mit der Tonfolge a-@b-e-g-g, die durch Akzente deutlich erkennbar auf das Thema der *Abegg-Variationen* op. 1 Bezug nimmt. In diesem Schluss-*Intermezzo* findet sich dann auch abermals eine Reminiszenz an eine Liedpublikation eines anderen Komponisten: Schumann greift im Diskant die T. *6-9 der N.º 1 aus Beethovens Liederzyklus *An die ferne Geliebte* op. 98 auf. Damit weckt er bei dem musikalisch gebildeten Rezipienten schließlich abermals Assoziationen an das im Beethoven-Lied sich herauskristallisierende Themenfeld von Entfernung, Liebe und Trennung – oder wie es später in den *Davidsbündlertänzen* heißen wird: von *Lust und Leid*.

2) ANMERKUNGEN ZU EINEM NEUEN EDITIONSKONZEPT

Noch in den 1854 erschienenen *Gesammelten Schriften* druckt Schumann einen Aphorismus ab, den er zwei Davidsbündler-Charakteren in den Mund legt¹⁸:

Ueber Aendern in Compositionen.

Oft können zwei Lesarten von gleichem Werth sein.

E u s e b. [ius]

Die ursprüngliche ist m e i s t die bessere.

R a r o .

¹⁸ *GS I* (wie Anm. 3), S. 46.

Ohne diese Botschaft auf Schumanns Neuausgaben seiner Klavierwerke beziehen zu wollen, zeigt sie doch, dass er sich der Problematik verschiedener Lesarten und im weiteren Sinne auch differierender Neuausgaben bewusst gewesen ist. Dem Problem mehrerer, teilweise stark differierender Ausgaben *eines* Werkes versucht auch ein Band der Robert-Schumann-Gesamtausgabe (RSA) gerecht zu werden¹⁹. Es handelt sich um den 2. Teil des ersten Bandes der Serie III mit den *Impromptus* op. 5 und den *Davidsbündlertänzen* op. 6. Für diese beiden Werke ist enorm viel autographes Notenmaterial überliefert, das in seinen Funktionen als Skizze, Entwurf, Arbeitsmanuskript bzw. Stichvorlage teilweise erst identifiziert und in Form von Skizzentranskriptionen ediert werden musste.

Im Rahmen der Gesamtausgabe wird jedoch in der Regel nicht den Autographen, sondern den Erstdrucken der Schumann'schen Werke höchste Priorität zugeschrieben, da sie zumeist die letzte Stufe im Kompositionsprozess widerspiegeln. Deshalb stellte der folgende Umstand ein ernsthaftes Editionsproblem dar: Die 1833 gedruckten *Impromptus* op. 5 und die 1838 erschienenen *Davidsbündlertänze* op. 6 liegen nämlich jeweils in zwei autorisierten Druckfassungen vor: Beide Klavierwerke sind 1850 in stark veränderten Neuausgaben erschienen, wobei Schumanns Eingriffe von anderer Art waren als bei den anderen Klavierwerken, die in den 1850er Jahren ebenfalls in zweiter Ausgabe erschienen. Bei letzteren handelt es sich um die *Kreisleriana* op. 16, deren *Neue Ausgabe* wahrscheinlich im August 1850 erschien, um die *Etudes symphoniques* op. 13, *Neuausgabe* Februar 1852 und um die *Klaviersonate* op. 14, *Neuausgabe* Juli 1853.

Angesichts der gewichtigen Eingriffe Schumanns in op. 5 und op. 6 muss jeweils von zwei verschiedenen Fassungen gesprochen werden, wobei die erste Fassung der *Impromptus* fast 18 Jahre auf dem Markt war, bevor Sie durch die Neuausgabe ersetzt wurde, die *Davidsbündlertänze* brachten es in erster Fassung immerhin noch auf 13¹/₂ Jahre.

¹⁹ Vgl. *RSA III/1/1,2. Impromptus* op. 5, *Davidsbündlertänze* op. 6, Herausgegeben von Timo Evers, Mainz: Schott Music GmbH & Co. KG, 2018, RSA 1016.

Ein Gros der zeitgenössischen Reaktionen bezieht sich also in beiden Fällen auf die Erstfassung, nicht auf die Zweitfassungen, die nach 1850 kaum mehr privat und öffentlich besprochen worden sind.

Vor diesem Hintergrund kann also nicht von verbesserten Fassungen letzter Hand, die den endgültigen Willen des Autors vermitteln, ausgegangen werden: Schumann hat zwar in besagtem Zeitraum zweifelsfrei eine Entwicklung als Komponist erfahren; das heißt jedoch nicht, dass die moderne Editionsphilologie dazu berechtigt wäre, der scheinbar endgültigen Fassung ein Vorrecht einzuräumen und deshalb die Erstfassungen nicht gleichberechtigt zur Zweitfassung zu edieren. Es galt also, im Rahmen der Schumann-Gesamtausgabe eine angemessene Darstellungsform zu entwickeln, zumal Schumanns Eingriffe in op. 5 und 6 von recht verschiedener Art sind und einige Sätze stark, andere wenig oder gar nicht revidiert worden sind.

Um zunächst einen Einblick in Schumanns Änderungen zu geben, möchte ich folgende Aspekte ansprechen:

Sowohl die *Impromptus* op. 5 als auch die *Davidsbündlertänze* op. 6 sind auf recht unterschiedliche Weise in ihren Originalausgaben durch paratextuelle Elemente geprägt, die dem aufmerksamen Musiker Anknüpfungspunkte für Schumanns künstlerische Konzepte bieten. Gerade diese Paratexte, also das bildlich-schriftliche Beiwerk der Notendrucke, hat Schumann im Zuge der von ihm im Jahre 1850 redigierten Neuausgaben zum Großteil eliminiert: Im Falle der *Impromptus* op. 5 wurde wohl infolge des zerrütteten Verhältnisses zum Schwiegervater die Widmung an Friedrich Wieck fortgelassen; Claras *Romanze* wurde im Notentext nunmehr nicht als solche, sondern als *Thema* bezeichnet.

Im Falle der ebenfalls 1850 neu herausgekommenen *Davidsbündlertänze* op. 6 jedoch entfiel nicht nur der auf die künstlerische, aber auch persönliche Verbindung zu Clara anspielende gotische Altar der Titelseite; auch ein Gros des paratextuellen Beiwerks, welches dieses Klavierwerk in den Kontext des zu großen Teilen fiktiven Davidsbundes stellte, strich Schumann 1850 – vom Titel abgesehen – gänzlich. Bezeichnenderweise fügte er dem ursprünglich singulär platzierten Werktitel *Davidsbündlertänze* nun den Untertitel *18 Charakterstücke* hinzu, womit er in gewisser Weise das Fehlen der ursprünglichen,

1850 jedoch getilgten Chiffren *Florestan* und *Eusebius* kompensierte, die je nach Charakter und teilweise in Kombination jedem einzelnen Stück zugeordnet waren.

Bei diesen aus oberflächlicher Perspektive als äußerlich, also scheinbar kaum als werkimmanent zu bezeichnenden Eingriffen ist es nicht geblieben. Im Falle der *Impromptus* op. 5 strich Schumann für die 1850 erschienene Neuausgabe zwei ganze Nummern, komponierte eine neue Variation und änderte in den übrigen Stücken den Tonsatz an zahlreichen Stellen erheblich. Darüber hinaus führte Schumann eine andere Zählung der einzelnen Sätze ein: Die ursprüngliche Zählung mit den arabischen Nummern 1–12 wurde durch eine römische mit den Nummern I–X ersetzt, wobei das erste Stück, das eigentliche Thema, nicht mehr eigens gezählt wurde.

Ebenso wie die 1833 bzw. 1850 herausgegebenen beiden Ausgaben der *Impromptus* op. 5 müssen die 1838 und 1850 erschienen Drucke der *Dauidsbündlertänze* op. 6 als in gleicher Weise vom Komponisten autorisiert gelten: Von den genannten paratextuellen Streichungen abgesehen, griff Schumann auch hier, wenn auch auf den ersten Blick weniger flagrant, in den Tonsatz, noch mehr jedoch in die Artikulation und Dynamik ein. Wenn diese jüngere Ausgabe auf den Titelblättern auch als *Zweite Auflage* ausgewiesen ist, so ist sie doch eher als Neuausgabe zu bezeichnen, da die von Schumann vorgenommenen Änderungen derart gewichtig sind, dass von einer anderen Werkfassung gesprochen werden sollte.

Dieser grob umrissene Befund hat für die Edition sowohl der *Impromptus* op. 5 als auch der *Dauidsbündlertänze* op. 6 grundsätzliche Schwierigkeiten zur Folge: Schon 1861/62 hatte Adolf Schubring eine als *Dritte Ausgabe* ausgewiesene Mischfassung der *Dauidsbündlertänze* publiziert, die auf Basis der Neuausgabe von 1850 die wesentlichen Abweichungen der Originalausgabe von 1838 darzustellen versprach. Schubrings Ansatz nahm der Verlag Friedrich Hofmeister kurze Zeit später zum Anlass, von den *Impromptus* op. 5 ebenfalls eine Neue Ausgabe herauszubringen, die in einem Anhang einen Teil der Abweichungen der Originalausgabe enthielt. Seither ist eine Fülle praktischer Ausgaben veröffentlicht worden, deren Herausgeber dem Vorbild Schubrings und Hofmeisters auf leicht modifizierte Weise gefolgt sind.

Lebhaft. $\text{♩} = 160$. (Lebhaft.)

N^o 4. Pedale. Motto von C. W.

Pedale.

ritard. Im Tempo.

leben - di - ger -

pp *p* *f* *immer* *sf*

Bemerkung. Sämtliche Wiederholungszeichen fehlen in der ersten Ausgabe. Das Motto ist von Clara Wieck, Op. 6, N^o 5.
1365

Notenbeispiel 4: *Die Davidsbündler. (Davidsbündler Tänze.) 18 Charakterstücke für das Piano-Forte [...]* von Robert Schumann (Florestan & Eusebius) Op. 6 [...] Dritte Ausgabe, enthaltend die Varianten der beiden früheren, neu durchgesehen u. mit einem Vorwort versehen von DAS

Mit diesen Verfahren der Edition und Darstellung ist allerdings eine Vielzahl philologischer Probleme verbunden: Suggestiert wird bisweilen eine entwicklungsgeschichtlich determinierte Fassung letzter Hand, die den Eigenwert der von Schumann autorisierten Originalausgaben im Sinne einer bloßen Vorstufe drastisch unterminiert.

Dagegen hatte schon Johannes Brahms im Kontext der *Alten Schumann-Gesamtausgabe* von solchen Mischfassungen Abstand genommen und jeweils beide Ausgaben der *Impromptu* op. 5 und der *Davidsbündlertänze* op. 6 separat voneinander abgedruckt, offensichtlich weil er die von ihm als *Lesarten* bezeichneten Ausgaben je als vollgültige Fassung betrachtet hat.

Die Einsicht, sowohl die Originalausgabe als auch die Neuausgabe der opera 5 und 6 jeweils als vollgültige Fassung eigener Valeur zu betrachten, hat Konsequenzen für die Darstellung des Notentexts: Einerseits hat Schumann über weite Strecken in op. 5, mehr noch in op. 6 am Tonsatz selbst eher wenige substantielle Veränderungen für die Neuausgabe vorgenommen; auch Ergänzungen und Revisionen der Zeichen zu Artikulation, Dynamik und Agogik fallen in einigen Stücken der Neuausgabe sehr spärlich aus, so dass ein vollständiger Abdruck je beider Ausgaben nicht gerechtfertigt scheint; andererseits ist dem Problem zu begegnen, die von Schumann sehr sorgfältig vorgenommenen Änderungen auf den ersten Blick deutlich erkennbar abzubilden. Ein synoptischer Abdruck mit dem Text der Originalausgabe auf der linken Seite bzw. mit dem Text der Neuausgabe auf der rechten Seite würde sicher den raschen Zugriff auf die teilweise kaum wahrnehmbaren Unterschiede der beiden Ausgaben immens erschweren; daher wurde von einem solchen kolumnenartigen Darstellungsverfahren Abstand genommen.

Stattdessen wird der abweichende Notentext der Neuausgabe, wie bei einer Partitur, jeweils taktkonkordant in einer zweiten Akkolade gewissermaßen chronologisch unter den Text der Originalausgabe gesetzt; in beiden Ausgaben identischer Notentext wird jedoch in einer einzigen Akkolade zusammengefasst. Die Siglen OA (Originalausgabe) und NA (Neuausgabe) verweisen dabei jeweils auf den Text der entsprechenden Ausgabe. Ausnahmen von diesem System bilden Fälle, in denen die Änderungen als derartig geringfügig einzustufen sind (etwa ein einzelner, neu hinzugefügter Artikulationspunkt), dass eine

doppelte Darstellung in zwei Akkoladen den Rahmen des Verhältnismäßigen sprengen würde. In diesen Fällen wurde der Text dennoch in einer einzigen Akkolade zusammengefasst; die je voneinander abweichenden Zeichen wurden jedoch lotrecht übereinander im Kontext der entsprechenden Note bzw. Notengruppe platziert. Zur besseren Nachvollziehbarkeit wurden sämtliche Abweichungen sowohl im Text für OA als auch in demjenigen für NA grau rasteriert, um keine zu präferierende Lesart zu suggerieren.

Notenbeispiel 5: Robert Schumann, *Davidsbündlertänze* op. 6. Synoptische Edition im Rahmen der Neuen Robert-Schumann-Gesamtausgabe (*RSA III/1/1,2: Impromptus* op. 5, *Davidsbündlertänze* op. 6), Herausgegeben von Timo Evers, Mainz: Schott Music GmbH & Co. KG, 2018, RSA 1016, S. 65. →

Die Herausgeberinnen danken SCHOTT MUSIC GmbH & Co. KG, die Abbildung S. 65 aus dem 2018 bei SCHOTT MUSIC erschienenen Band III/1/1.2 der RSA für den Beitrag von Timo Evers im Schumann-Journal verwenden zu dürfen.

OA:

Alter Spruch.

In all' und jeder Zeit
Verknüpft sich Lust und Leid:
Bleibt fromm in Lust und sey
Dem Leid mit Muth bereit.

OA, NA:

DAVIDSBÜNDLERTÄNZE

NA:

*) 18 Characterstücke

OA, NA:

für das Pianoforte

Walther von Goethe zugeeignet

OA: **) Florestan und Eusebius

NA: Robert Schumann (1810-1856)
op. 6, Heft 1

N.º 1

Lebhaft

Originalausgabe 1838

***) Motto von C. W.

f Pedale

Lebhaft $\text{♩} = 160$

Neue Ausgabe 1850

***) Motto von C. W.

f Pedale

p [<]

6

OA

Pedale

6

NA

Pedale

*) s. Krit. Bericht, S. 343-344, 435 / see Critical Notes, p. 345-344, 435

**) s. Krit. Bericht, S. 510-519 / see Critical Notes, p. 510-519

***) s. Krit. Bericht, S. 508, 599, 405 / see Critical Notes, p. 508, 599, 405

RSA 1016-20

ON ROBERT SCHUMANN'S PIANO WORKS OPP. 4-6*

Timo Evers

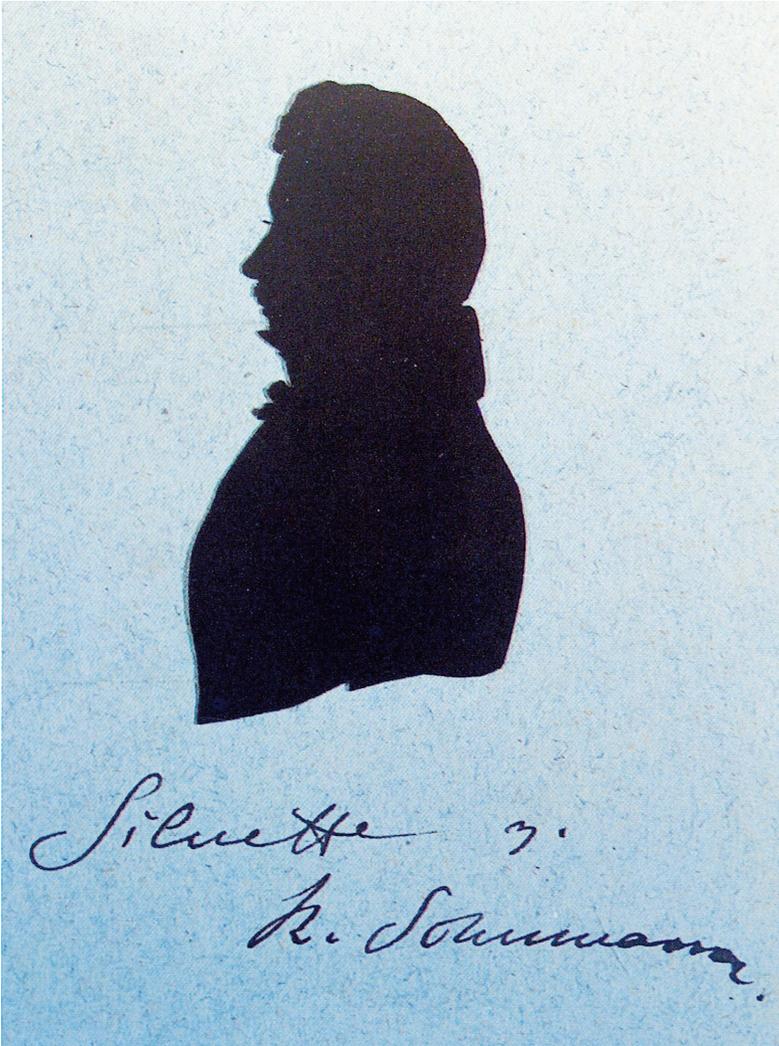
1) GENESIS AND INTERPRETATION

The *Intermezzi*, Op. 4, the *Impromptus*¹, Op. 5, and the *Davidstänztänze* (Dances of the League of David), Op. 6, were created in Robert Schumann's relatively early creative period, that is, the time between 1829/30 and 1840, which is sometimes referred to, albeit not quite accurately from a computational and historical point of view, as his piano decade. During this period, he composed and published a colourful bouquet of piano works under opus numbers 1-23, 26, 28 and 32, by which he contributed to almost all genres for piano known at that time, revolutionised them or partly even reinvented them.

The blossoms of this bouquet range from variation, fantasia and sonata via étude, strict movement studies and other pieces with pedagogical connotations through to stylised dances and the large cycle of character pieces. In Schumann, the boundaries between them turn out to be fluent in a new manner that is difficult to describe. This is how character piece, étude, variation and sonata movement in the *Études symphoniques*, Op. 13, form a new symbiosis, whereas the large *Fantasia* (Fantasia), Op. 17, reminding of Ludwig van Beethoven's great example in the history of music, combines both the free fantasia and the large form of the sonata.

* Translation by Thomas Henninger

¹ The spelling of *Impromptus* – that is, without a second “p” – corresponds to the orthography applied by Schumann almost invariably in the first editions and his private letters with regard to the piano works Op. 5. This reflected an orthographic variant common since the 18th century. For the 6 *Impromptus*, Op. 66, for piano four hands, better known under the title of *Bilder aus Osten* (Pictures from the East), he later chose today's current spelling of the term.



Robert Schumann, aged about 24. Silhouette of Robert Schumann, around 1834., Robert Schumann House Zwickau. The profile view of Robert Schumann, whose identification with his person is assured by a handwritten note by Clara Schumann on the sheet, shows Robert Schumann with the newly grown little moustache. 1834 Schumann wrote to his mother: „Do not be frightened. I am just growing a beard now“. Not for long as we know.

Schumann's socio-historical background as the son of a well-educated citizen making a living as an author, translator and publisher obviously benefitted the dispositions of the particularly imaginative composer; in fact, after finishing secondary school in 1828, Schumann, as is well known, wanted to pursue an artistic career but first could not clearly decide whether to become henceforth a versatile writer, a piano virtuoso or rather a composer. In any case, once he had taken a final decision in favour of music, his double talent as a writer and a musician would form the basis for a piano oeuvre which Schumann, well beyond the necessary compositional dexterity, would intersperse with musical, literary, historical or personal biographical cross references over and over again. These are raised to an intermedial level of subtle and partly mysterious messages that are deliberately kept nebulous and ask the musician and listener to interpret. So especially Schumann's early piano works represent a highly reflected network of relations, which is indeed meant to reflect, contemporary history, the history of music, literature and figurative elements, or, in other words, a complex that is a necessary prerequisite to adequately understanding these works. The following will therefore highlight some of these aspects and briefly illustrate them on the example of the *Intermezzi*, Op. 4, the *Impromptus*, Op. 5, and the *Davidsbünderlertänze* (Dances of the League of David), Op. 6.

In the case of the last three piano works, a concrete person is drawn into the intermedial network of relations: This is none other than Clara Wieck. Opera 4 to 6, like most of his other piano works, are implicitly dedicated to the young piano virtuoso. She was integrated into the musically narrative element of storytelling in a very differentiated manner, an interpretation which Schumann brought up in these three piano works, in particular. However, the young piano virtuoso, at times called his double, is involved in Schumann's oeuvre not only through dedications but even more so by means of musical transformation processes and intertextuality:

The starting point of the *Impromptus*, Op. 5, is a romance attributed to Clara Wieck, which had already been varied, reflecting the taste of the time, in her *Romance variée*, Op. 3, published shortly before. Remarkably enough, she had dedicated this composition to Monsieur Robert Schumann. He, however, opens his *Impromptus* with a double

bass line of descending fifths which is his own invention; he exposes Clara's romance theme via this bass line only after presenting it completely solo. Whilst this bass line pervades the entire work like a basso ostinato up to an expansive final fugato, Clara's romance obviously represents its poetic counterpoint. One could even say the two characters merged into an inseparable entity:

N.º 1
Un poco Adagio

La 2.ª Volta *ppp*

Romanza

17

25

La 2.ª Volta *ppp*

Sheet music sample 1: Robert Schumann, *Impromptu*, Op. 5, original edition of 1833, No. 1

If the *Impromptu*, Op. 5, were still coupled with the older variation principle where a basic theme was subjected to various modifications in a series of individual variations, a brief reminiscence of a *Mazurka* by Clara Wieck, not even encompassing two bars, forms the starting point of the *Davidsbündlertänze* (Dances of the League of David), Op. 6: Schumann only hints at the origin of the motif in the form of the initials *C. W.* This reminiscence is then treated in an associative free manner in the first piece, whereas it emerges only dimly in the following dances.

Sheet music sample 2: Clara Wieck, *Soirées musicales*, Op. 6/5, major tonic +1–5 (upper accolade) – Robert Schumann, *Davidsbündlertänze* (Dances of the League of David), Op. 6, Book I, No. 1, major tonic +1–5 (lower accolade)

There, Schumann thus chooses another technique of musical inclusion; in the meantime, he had undergone further development as a composer: The *Impromptus* still reflect his contrapuntal composition studies between 1831 and 1833 and the rather happy time spent in the house of Friedrich Wieck to whom this piano work was dedicated. In contrast, the *Davidsbündlertänze* (Dances of the League of David), Op. 6, were created only in the late summer of 1837 and thus go back to a period when Schumann had been cut off from Clara Wieck for a long time due to a ban on any contact imposed by Friedrich Wieck.

The hidden reference to Clara Wieck, understandable enough against this background, also extends to the choice of the opus number; at the end of 1837, Schumann had published up to opus number 14, with the exception of the *Fantasiestücke* (Fantasia Pieces), Op. 12, composed in the summer of the same year, whilst saving Opus 6; with the Clara quotation, itself going back to her *Soirées musicales*, Op. 6, the *Davidsbündlertänze* (Dances of the League of David) thus share the same opus number, which is a congenial way of highlighting the relationship between the two doubles. It was probably on the basis of their love story and the wedding plans of the young artist couple that Schumann prepended to the *Davidsbündlertänze* a motto, presumably written by himself and designated as old, thus suggesting worldly wisdom:

Alter Spruch.

[Old saying.

In all' und jeder Zeit

At all and any time

erknüpft sich Lust und Leid:

Desire and suffering are intertwined:

Bleibt fromm in Lust und seyð

Stay pious in pleasure and be

Dem Leid mit Muth bereit.

Prepared for suffering with courage].

{rhyming in original – translator's note}

This saying, framed by a gothicised altar or portal, appears to be a concentrate of what Schumann wrote shortly thereafter to Clara Wieck in the Bridal Book, a collection created for Clara during the last separation phase since approximately September 1838, comprising, inter alia, musical and poetic quotations²:

Florestan den Wilden,

[Florestan the wild,

Eusebius den Milden,

Eusebius the mild,

Thränen und Flammen

Tears and flames

Nimm sie zusammen

Take them together

in mir beide

both of them in me

Den Schmerz und die Freude!

The pain and the joy!]

{rhyming in original –
translator's note}

With this, a bridge is built to Florestan and Eusebius, the double character which Schumann chose, in a certain sense, as his artistic alter ego. It is another example of the much observed ambivalence in Schumann: The *Alte Spruch* (old saying) in the *Dauidsbündlertänze* (Dances of the League of David) is equally well suited as a wedding vow, and thus as an intimate message to Clara, as it is a maxim of Florestan and Eusebius. This is a representative reference both to the artist's awareness of life and the community of the League of David. The designation of League of David for the artists' collective had been

² *Brautbuch [Bridal Book]*, edited in the context of *Neue Robert-Schumann-Gesamtausgabe [New Robert Schumann Complete Edition]* (hereinafter RSA), VII/3/3,2, pp. 84–85.

established at an early stage in the context of the foundation of the music magazine *Neue Zeitschrift für Musik* [New Journal of Music], which Schumann describes in retrospect in his *Gesammelte Schriften* [Collected Writings]³ as follows: [And let us still mention another league which was more than secret because it existed only in the mind of its founder, namely the League of David].

Schumann had argued in a similar way in a letter to Heinrich Dorn⁴ dated 14th September 1836:

[The League of David is only an intellectual, romantic one, as you will have noticed long ago. Mozart was as much a great member of the League as is now Berlioz or you are, without really having been appointed to this by a certificate. Florestan and Eusebius are my dual nature which I would gladly merge into one person like Raro. Anything else can be read about in the newspapers. The other veiled characters are partly real persons; there is also a lot in the life of the members of the League of David which stems from real life].

Yet it may have been the idea of polyvalence and multifacetedness in the concept of art related to the League of David that was determining for Schumann, whilst the split into artistic characters might just have represented a welcome medium of expression and playing field to convey his messages. As summed up by Schumann in the preface to his *Gesammelte Schriften* (Collected Writings) of 1854⁵,

[this appeared to be about bringing up different views on the concept of art and it was not inappropriate to invent some opposing artist characters amongst whom Florestan and Eusebius were the most significant and between whom there was Master Raro in a conciliatory role. This League of David solidarity was running through the magazine like a thread, combining “facts and fiction” in a humorous manner].

³ Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker* [Collected Writings on Music and Musicians], Leipzig, 1854 (hereinafter *GS*), Vol. I; *Einleitendes* [Introductory Notes], p. V.

⁴ Düsseldorf, Heinrich Heine Institute, Accession No.: 90.5028/d/1.

⁵ *GS I*; *Einleitendes*, p. V. (see footnote 3).

Although the *Intermezzi*, Op. 4, created in 1832/33, were not related to the League of David, still, the idea of certain characters and of a humorously disguised play with masks associated with the League marks this early piano work as well. This represents a serious attempt, after the first published piano works – *Abegg-Variationen* (the Variations on the name “Abegg”), Op. 1, the *Papillons*, Op. 2, and the *Études pour le pianoforte d’après les caprices de Paganini*, Op. 3 – to formally refine and aesthetically reflect everything achieved so far: in Opus 4, Schumann addresses in a particularly intense way the issue of music as a poetic art which, whilst linking tradition and modernity, takes up everything important of its time and forms it in musical works with its own means.

Against this background, the entries in Schumann’s early diaries, occasionally assuming the character of aphorisms, grant some insights into that aesthetic field of tension where the budding composer would be confronted with issues over and over again. And so, on 14th June 1832, thus during the time of the genesis of the *Intermezzi*, Op. 4, he writes down the following thoughts⁶:

[The more special some music, the more individual pictures it spreads before the listener altogether, the more it captures and the more eternal it will be and new for all times. Such special features are common to Beethoven and Franz Schubert, in particular; time and taste may take whatever direction they want but there will always be people for whom they have written, in the same way as there will always be people who read Jean Paul with infinite delight and tears. This is the spirit of the particular] –

For Schumann, *spezielle Züge* (special features) and *Particulartgeist* (the spirit of the particular), an entity in terms of time which, in contrast to *universell* (universal), is *theilig, stücklich* (partial, piecemeal), are thus *einzelne Bilder* (individual pictures) or one may say: a wealth

⁶ Robert Schumann, *Tagebücher [Diaries]*, Vol. I: 1827–1838, edited by Georg Eismann, Leipzig, 1971, ²[1988] (hereinafter *Tb I*), p. 410.

of different musical thoughts which do not shun oppositeness; yet in the context of a movement or an entire work, they are in a certain manner still meant to form a logical whole.

This revealed, on the one hand, fundamentally new creative possibilities of composing; on the other hand, Schumann's implicitly conveyed criticism of traditional forms which, in his view, were too much tied to a limited logic in respect of wealth and arrangement of ideas, may well have been responsible for a certain lack of orientation in a composer who was just at the beginning of his career. This can be seen in his diary: Directly below his explanations of the *Particulargeist* (spirit of the particular), there is a note between two large-sized dashes saying [*The third [finger] is completely stiff*], followed underneath by the next entry dated 22nd June 1832 which immediately starts with the exclamation [*What a break!*] –, obviously referring to a break from practising over several days during which Schumann had been plagued by doubts but where solutions to the relevant compositional issue would finally have been found. Because he reports right away: [*Meanwhile the finest file has been applied to the Caprices [Op. 3]. But a clownish Intermezzo [Op. 4] now stalks me day and night.*] –

It is not possible to exactly determine when he started composing the *Intermezzi*, Op. 4: In an autograph overview of his compositions, the *Intermezzi* are listed under opus number 3⁷, instead of the *Études pour le pianoforte d'après les caprices de Paganini* entered above but still left without an opus number: The addition *Gearb.[eit] im April - Juni 1832 in L[eipzig]/[Worked on in April – June 1832 in Leipzig]* indicates a main focus of his work on Op. 4 during precisely this period but without marking in any way the exact beginning or end of the composition. There are numerous interruptions to his ongoing work over and over again. On 22nd July 1832, it says in his diary⁸: *Intermezzi, wie Exercise, durchaus fertig gebracht, abgeändert u. an Hecker [Kopist] abgegeben. [Completely finished, amended and passed on to Hecker [cop-*

⁷ *Briefkonzeptbuch [Letter Concept Book]*, p. 185 (Zwickau, Robert Schumann House, Archive No.: 4871/VII,C,9–A3).

⁸ *Tb I* (see footnote 6), p. 412.

yist] *the Intermezzi, the same as the Études*]. After more far-reaching revision work, around 17th December 1832, Schumann is finally able to hand the corrected engraver's copy to publisher Hofmeister for printing. Yet even after the last corrections, the *Intermezzi*, Op. 4, can only be brought on the music market by Hofmeister at the end of October 1833.

Besides external circumstances, it may have been mainly the “special features” and the “spirit of the particular” mentioned above to impede the printing of the *Intermezzi*, as these had by now been raised to the new formative principle of composing. The fact that Schumann, aware of the past, is still seeking confrontation with historical models, however, transpires in a diary entry dated 4th July 1832⁹:

[I said to Wieck: people are too much accustomed to discovering in music either cheerfulness or pain (melancholy \generally!); more special states and passionate moments pass by the less educated, they are not understood or even despised. I showed this in Schubert and Beethoven].

At the same time, Schumann's admires the unifying element of the well-balanced counterpoint in Johann Sebastian Bach's work. For instance, he notes in his diary, probably on 14th May 1832, thus still at the time of the genesis of the *Intermezzi*¹⁰: *[Johann Sebastian Bach did everything in full – he was an absolutely thorough man].*

The fact that Schumann literally walks in Bach's footsteps at that time – one day later, on 15th May 1832, he was searching in vain for Bach's grave on the Leipzig graveyard -, will hardly have been coincidental: Bach's counterpoint promises unity in combining many imaginative *specieller* (special) thoughts; and so Schumann further writes in his diary on that same day, 15th May 1832¹¹:

[Once the Intermezzi are ready, I will again revert to Marpurg and the double counterpoint for Dorn will be completed].

⁹ Quotation after Zwickau, Robert Schumann House; Archive No.: 4871 VII *Ala*, 4 A3.

¹⁰ *Tb I* (see footnote 6), p. 389.

¹¹ *Tb I* (see footnote 6), p. 390.

And it says on 22nd May 1832¹²:

[Many ideas at the piano but I am unable to put them together – The Intermezzi have to become something – every note is to be put on the scales].

If these quotations indicate the above compositional field of tension for a convincing presentation despite or precisely because of the special features and the contrasting spirit of the particular, Schumann, by means of combination and compression of a given movement, was obviously keen to overcome the too short and rhapsodic, and one might even add aphoristic, through the *Intermezzi*, which he himself, according to his own statement, had taken to extremes in their predecessor, the *Papillons*, Op. 2¹³:

[Because the impression must not leave any doubt – because if it is, the uneducated will say: I like this or I do not like this – And who can require the listener, to whom a piece is presented for the first time, to dissect it into its mechanical or harmonic components? In the case of the Papillons [Op. 2], one could perhaps make an exception, as the changes are too fast, the shades too colourful, and the listener is still thinking of the previous page, whilst the player has nearly finished. This self-destruction of the Papillons perhaps contains something critical but certainly not artistic. One might want to insert a glass of champagne between the individual parts]. –

Even the work title of *Intermezzi*, highly unusual for its time, implies the aesthetic category of the short, the rhapsodic, perhaps even fragile: In the context of the Italian opera buffa, the *intermezzo* in the 18th century designates a short musical play, inserted between acts as *lustigem Zeitvertreib* (an amusing pastime), with only two or three characters: In Sulzer's Encyclopaedia, the laughter of the audience is named as a superficial purpose of the *intermezzo*; *[the poet, the composer, and the singer are all completely free to render everything as funny*

¹² *Tb I* (see footnote 6), p. 394.

¹³ *Tb I* (see footnote 6), p. 407.

as they wanted]. The success of an *intermezzo*, however, depends on the educational horizon of the audience which includes for the most part [persons of taste and of a sophisticated lifestyle]: So that the farces need to meet high levels, as [it is more difficult to hit the true and the subtly ridiculous than any other aesthetic property].¹⁴

In this way, in his *Intermezzi*, Schumann alludes to this world of the burlesque in many and ambivalent ways: Significantly enough, Op. 4 is also Schumann's only published composition with an Italian work title: *Intermezzi | per il | Pianoforte | composti e dedicati | al Signore Kalliwoda | Maestro di capella etc. | per | R. Schumann [...]*. In doing so, Schumann refers to the country of origin of the court music theatre as being a thing of the past not only through the Italian language; the formality of the dedication with an abbreviated designation of the music position of the dedicatee is probably part of it, too: In case of dedications to well-known friendly composers and musicians, Schumann usually does not mention their music positions at all; it is therefore possible the dedication to Johann Wenzel Kalliwoda was meant to convey some associations with the bygone strictly regulated world of the noble courts and a bit of biting humour, even though his relationship with Kalliwoda and the latter's music cannot be clearly identified in retrospect. Still, at the time of composing the *Intermezzi*, Schumann mentioned an unpleasant meeting with Kalliwoda in his diary¹⁵:

[There was a circle gathering at Wieck's home yesterday. Saxony's finest artists and scholars were present. Ortlepp, Gleich, Herloßsohn, Hofmeister, judges from Zwickau, and Kalliwoda. I was feeling dull and stiff. Kalliwoda approached me several times but I always avoided him. What is to become of you? You are too little to be sought and too proud to seek on your own. But, of course, in a company where I cannot be first, I prefer to be nothing rather than second or third].

¹⁴ Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln* [General Theory of the Fine Arts in Individual Successive Articles in Alphabetical Order of the Art Terms], Part 1, Leipzig, 1773, p. 753.

¹⁵ *Tb I* (see footnote 6), p. 416.

Allusions to the then historical world of the intermezzo in the sense of the burlesque Italian music theatre are sometimes also found in the indications of tempi and the form of parts: *Presto a capriccio* in Op. 4/2 refers to stubborn, capricious ideas, and at the time of the genesis, a *pudelnährisch Intermezzo* (clownish Intermezzo) is mentioned in the diary even twice; this connects to another associative space of the burlesque and the amusingly ridiculous, although less in words than in gestures. The humorous element emanating from the intermezzo of the music theatre is thus part of the concept during the process of composing, the same as the designation *Alternativo* for middle parts, not found elsewhere in Schumann: The latter is found in contemporary dance music and is recommended in music theory referring to it [*if one movement is to alternate with each other*]¹⁶. However, the term of *Alternativo* hardly encompasses the extent to which the *Alternativo* movements in Schumann's *Intermezzi*, which were high-contrast, at times with a contrapuntal touch and also harmonically complex, differ from those of a concise and simple texture in popular dance music in the first half of the 19th century; it seems to have degenerated into a mere catchword in the *Intermezzi*, Op. 4, to perhaps emphasise, in an humorous manner, the distance between popular dance music and Schumann's highly imaginative *Intermezzi*.

Apart from this, there are a few indications that one could assume some subtly scattered biographical reflections in the *Intermezzi*. Models for this can possibly be found in the literature read by Schumann, including perhaps Heinrich Heine's *Lyrisches Intermezzo* (Lyrical Intermezzo), published in 1823: The place of publication between two

¹⁶ Carl Gollmick, *Kritische Terminologie für Musiker und Musikfreunde nebst einem alphabetisch geordneten und kurz angedeuteten Inhalts-Register* [Critical Terminology for Musicians and Music Lovers along with a Short Index of Contents in Alphabetical Order], Frankfurt am Main, 1833, p. 163; similar already in Türk: [*Alternativo or alternamente, alternately, one after the other, indicates that, for instance, a minuet and the subsequent trio are to be played alternately*] (Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende, mit kritischen Anmerkungen* [Piano School, or Instructions for Playing the Piano for Teachers and Learners, with Critical Notes], Leipzig and Halle (Saale), 1789, p. 129).

tragedies and Heine's personal choice of words [*my Intermezzo*] indicate some secret biographical references by the poet, but in any case a change in the meaning of the term¹⁷: In Heine, "Intermezzo" refers to an event manifesting itself in a given episode, in a certain sense to a break from everyday life, such as the artistically ironic reflection around the topic of unfulfilled love. Significantly enough, Schumann takes up this theme only at the time of printing when he sets words to that third progression in Op. 4/2 composed in E minor which he thus identifies as another musical reminiscence:

Mei - - ne Ruh ist hin _____

Mei - ne Ruh' ist hin, mein Herz ist schwer,

Sheet music sample 3: Robert Schumann, *Intermezzi*, Op. 4/2, major tonic +195–200 (upper accolade) – Gottlob Wiedebein, *Lieder* [Songs] (1826), *Gretchen's Klage* [Gretchen's Lament], major tonic +40–43 (lower accolade)

The words *Meine Ruh' ist hin* (My peace is gone) correspond to the first verse from Gretchen's love lament in Goethe's *Faust I*; the third progression might refer to Schubert's setting of *Gretchen am Spinnrade* (Gretchen at the Spinning Wheel) D 118 (major tonic +2, D minor); but a relation to the setting passed down under the title of *Gretch-*

¹⁷ Cf. Kenneth Cooper and Thomas M. Höpfner: Article *Intermezzo* (*Instrumentalsatz* [Instrumental Movement]), in: MGG², Subject Group 4, Kassel, etc., 1996, columns 1048–1053; here columns 1049–1051; here column 1049.

ens Klage (Gretchen's Lament) by the musician Gottlob Wiedebein of Braunschweig is more likely: Schumann had enthusiastically noted down his songs in his diary as early as summer 1827; a relation between Gretchen's Lament in Wiedebein's setting and Schumann's *Intermezzi* is apparent not only through the text of the song and the above third progression but also through the same E minor key and through the similarly harmonised repetition of the third progression.

The reminiscence of the Wiedebein song represents just one easily visible nodal point in a dense network of numerous foreign and own quotations in the *Intermezzi* which always appear to be also biographically motivated and convey, so to speak, a reflection of Schumann's struggle for new forms of expression in music: In Op. 4/4, this is no longer just a particle of a motif but the whole melody of a youth song on a text written by himself, *Hirtenknabe* (Shepherd Boy); but he does not leave it at that. He even integrates into Op. 4/4 the head motif from the trio of the second movement of his early youth Piano Quartet in C minor, Appendix E1.

Then in Op. 4/5, there is the beginning of the popular folk song *Großvatertanzes* (Grandfather's Dance), alienated to D minor, which Schumann had already processed in the *Papillons*, Op. 2/12, and which he would later take up again in the final piece of *Carnaval*, Op. 9, as an emblem for the Philistine satire that had become part of the programme. After that, a clear allusion to another early piano piece is found in Op. 4/6 in the succession a–♯bflat–e–g–g which, by means of accents, clearly refers to the theme in the Variations on the name "Abegg", Op. 1. In this final *Intermezzo*, there is another reminiscence of a song publication by another composer: In the descant, Schumann takes up the major tonic *6–9 of No. 1 from Beethoven's song cycle *An die ferne Geliebte* (To the Distant Beloved), Op. 98. In this way, he eventually evokes again, in the musically educated recipient, associations with the crystallising thematic field of distance, love and separation in the Beethoven song, or, as it will be later called in the *Davidsbündlertänze* (Dances of the League of David): von *Lust und Leid* (of desire and suffering).

2) NOTES ON A NEW EDITION CONCEPT

In the *Gesammelte Schriften* (Collected Writings), published in 1854, Schumann printed an aphorism which he put in the mouths of two characters from the League of David¹⁸:

[On changes to compositions.

Two interpretations can often be of the same value.

Euseb.[ius]

The original one is mostly better.

Raro.]

Without directly referring this message to his new editions of his piano works, it still shows that Schumann was aware of the issue of different interpretations and, by extension, of differing new editions. One of the volumes of the Schumann Complete Edition is trying to do justice to the issue of several and partly strongly differing editions of one and the same work¹⁹. This is Part 2 of Volume 1 of Series III covering the *Impromptus*, Op. 5, and the *Davidsbündlertänze* (Dances of the League of David), Op. 6. For these two works, an enormous amount of autograph sheet music has been handed down which partly had to be identified first in its functions as sketches, drafts, working manuscripts or engraver's copies and be edited in the form of transcripts of sketches.

Within the complete edition, however, highest priority is usually given not to autographs but to first editions of Schumann's works, as these mostly reflect the latest stage in the process of composing. This is why the following circumstance proved to be a serious edition issue: The *Impromptus*, Op. 5, printed in 1833, and the *Davidsbündlertänze*, Op. 6, appeared in 1838, are both available in two authorised print versions: Both piano works were published in 1850 in strongly altered

¹⁸ *GS I* (wie Anm. 3), p. 46.

¹⁹ *RSA III/1/1,2*; edited by Timo Evers, published 2018 by Schott Music GmbH, Mainz, RSA 1016.

new editions, whilst Schumann's interventions were of a different nature than in other piano works which also appeared in second editions in the 1850s. The latter include the *Kreisleriana*, Op. 16, whose new edition was probably published in August 1850, the *Études symphoniques*, Op. 13, new edition of February 1852, and the Piano Sonata, Op. 14, new edition of July 1853.

In light of Schumann's heavy interventions in Op. 5 and Op. 6, two different versions must be considered in both cases, where the first version of the *Impromptus* had been on the market for almost 18 years before it was replaced by the new edition; the *Davidsbündlertänze* also managed to retain their first version for 13½ years. And so, most of the contemporary reactions refer in both cases to the first versions and not the second versions which after 1850 were hardly ever discussed in private or in public.

Against this background, it is therefore not possible to assume some improved final versions which would express the author's definitive will: although Schumann doubtlessly underwent a certain development as a composer over the same period, still, this does not mean that modern edition philology would have the right to grant prerogative to a seemingly final version and therefore not to edit the first versions on an equal footing with the second versions. So, this was about developing a suitable form of presentation within the *Robert Schumann Complete Edition*, especially as Schumann's interventions in Opp. 4 and 6 are each time of a rather different nature, with some movements revised heavily and other ones only slightly or not at all.

To give an initial insight into Schumann's changes, I should like to mention the following aspects:

Both the *Impromptus*, Op. 5, and the *Davidsbündlertänze* (Dances of the League of David), Op. 6, are characterised in their original editions, in quite different ways, by paratextual elements which provide the attentive musician with links to Schumann's artistic concepts. It was precisely these paratexts, that is, figurative and written attachments to the printed sheet music, which Schumann eliminated for the most part in the revised new editions of 1850: In the case of the *Impromptus*, Op. 5, it was probably due to the shattered relationship with his father-in-law that he left out the dedication to Friedrich Wieck; in the musical text,

Clara's *Romance* was now no longer designated as such but as a *theme*. In the case of the *Davidsbündlertänze*, Op. 6, which was also newly published in 1850, however, it was not just the gothic altar on the front page, alluding to the artistic and personal relationship with Clara, that was omitted; in 1850, Schumann also completely deleted – apart from the title – the bulk of all paratextual attachments which had put this piano work into the context of the largely fictitious League of David. Significantly enough, he now added the subtitle of *18 Charakterstücke* (Character Pieces) to the initially uniquely placed work title of *Davidsbündlertänze*, by which he compensated, in a way, for the absence of the original chiffres of *Florestan* and *Eusebius*, deleted in 1850, who, depending on their respective character or partly combined, had been assigned to each individual piece.

These interventions which, from a superficial perspective, can be described as external and seemingly hardly immanent to the work, however, went further than that. In the case of the *Impromptus*, Op. 5, Schumann deleted two whole numbers for the new edition to be published in 1850, wrote a new variation and in the other pieces significantly changed the texture at numerous points. Furthermore, Schumann introduced a different count of the individual movements: The original count with the Arabic numerals 1-12 was replaced by the Roman numerals I-X, where the first piece, the actual theme, was no longer counted separately.

Just as the two editions of the *Impromptus*, Op. 5, published in 1833 and 1850, the prints of the *Davidsbündlertänze*, Op. 6, published in 1838 and 1850, must be similarly considered authorised by the composer: Apart from the above deletions of paratexts, here, Schumann also intervened into the texture and still more so into the articulation and the dynamics, although at first glance in a less flagrant manner. Even if this later edition is identified on the title pages as *Second Edition*, it should rather be called “new edition”, as the changes made by Schumann are so momentous that one should talk about another version of the work.

These roughly outlined findings entail some fundamental difficulties for the editing of both the *Impromptus*, Op. 5, and the *Davidsbündlertänze*, Op. 6: As early as 1861/62, Adolf Schubring published a composite version of the *Davidsbündlertänze*, identified as *Third Edition*, which promised, on the basis of the new edition of 1850, to show all major deviations from the original edition of 1838. Shortly thereafter, the publisher Friedrich Hofmeister used Schubring's approach to also publish a New Edition of the *Impromptus*, Op. 5, which contained part of the deviations from the original edition in an appendix. Since then, a wealth of practical editions has been published, the editors of which followed Schubring's and Hofmeister's example in a fairly similar manner.

These approaches to editing and presentation, however, entail a variety of philological issues: Sometimes a final version determined by evolution is even suggested but this drastically undermines the intrinsic value of the original editions authorised by Schumann as if they were mere precursors.

In contrast, Johannes Brahms distanced himself from such composite versions in the context of the Old Schumann Complete Edition and always published both editions of the *Impromptus*, Op. 5, and of the *Davidsbündlertänze*, Op. 6, separately from each other, obviously because he considered all editions which he called interpretations as fully valid versions.

The understanding that one should consider both the original editions and the new editions of opera 5 and 6 as fully valid versions with their own values has some consequences when presenting the musical texts: On the one hand, Schumann himself, over large sections in Op. 5 and even larger sections in Op. 6, made rather few substantial changes to the texture for the new editions; also, additions and revisions of the markings for articulation, dynamics and agogics are very sparse in some pieces of the new editions, so that a complete publication of both editions does not seem justified; on the other hand, there is the issue of presenting the changes made by Schumann carefully enough so that they can be identified at first glance. A synoptic print

Lebhaft. $\text{♩} = 160$. (Lebhaft.)

N^o 1. Pedale. Motto von C. W.

Pedale. ritard. Im Tempo.

pp p immer -

leben - di - ger - (mf)

Bemerkung. Sämtliche Wiederholungszeichen fehlen in der ersten Ausgabe. Das Motto ist von Clara Wieck, Op. 6, N^o 5.

1365

Sheet music sample 4: *The League of David. (Dances of the League of David.) 18 Character Pieces for the Pianoforte [...] by Robert Schumann (Florestan & Eusebius), Op. 6 [...] Third Edition, Containing the Variants of the Two Previous Ones, Newly Reviewed and Prefaced by DAS*

with the respective text of the original edition on the left-hand side and the text of the new edition on the right-hand side would certainly make quick access to the differences between the two editions, which are in part barely noticeable anyway, immensely difficult; for this reason, such a column-like way of presentation was dismissed.

Instead, the differing musical text of the new edition is always placed, like in a score, in a second accolade, in a way chronologically, below the text of the original edition in accordance with the respective bar; musical text that is identical in both editions is, however, rendered in a single accolade. The abbreviations OA (original edition) and NA (new edition) refer to the text of the relevant edition. Exceptions to this system are cases where any the changes are considered so negligible (for instance, an individual, newly added articulation point) that any double presentation in two accolades would go beyond the scope of the commensurate. In these cases, the text was still rendered in a single accolade; the differing markings were, however, placed vertically on top of each other in the context of the relevant note or group of notes. For better transparency, all differences were marked in grey both in the OA text and the NA text, in order not to suggest any preferred interpretation.

Sheet music sample 5: Robert Schumann, *Davidsbündlertänze* (Dances of the League of David), Op. 6. Synoptic edition within the *New Robert Schumann Complete Edition* (RSA III/1/1,2), edited by Timo Evers, published Schott Music GmbH & Co. KG, 2018, RSA 1016, p. 65. →

OA:

Alter Spruch.

In all' und jeder Zeit
Verknüpft sich Lust und Leid:
Bleibt fromm in Lust und sey
Dem Leid mit Muth bereit.

OA, NA:

DAVIDSBÜNDLERTÄNZE

NA:

*) 18 Characterstücke

OA, NA:

für das Pianoforte

Walther von Goethe zugeeignet

OA: **) Florestan und Eusebius

NA: Robert Schumann (1810-1856)
op. 6, Heft 1

N.º 1

Originalausgabe 1858

Lebhaft

***) Motto von C. W.

f Pedale

This block shows the original 1858 edition of the first piece, 'Lebhaft'. It consists of a grand staff with a treble and bass clef. The tempo is marked 'Lebhaft'. A 'Motto von C. W.' is indicated in the bass line. The piece begins with a forte (*f*) dynamic and includes a 'Pedale' instruction. The score ends with a repeat sign and a dynamic marking of *p*.

Neue Ausgabe 1850

Lebhaft $\text{♩} = 160$

***) Motto von C. W.

f Pedale

This block shows the new 1850 edition of the first piece, 'Lebhaft'. It features a tempo marking of $\text{♩} = 160$. The notation is similar to the original but includes a dynamic marking of *p* at the end of the piece.

OA

6

Pedale

This block shows measures 6 through 10 of the original 1858 edition. It features a treble clef with a melodic line and a bass clef with accompaniment. A 'Pedale' instruction is present.

NA

6

Pedale

This block shows measures 6 through 10 of the new 1850 edition. The notation is identical to the original but includes a dynamic marking of *p* at the end of the piece.

*) s. Krit. Bericht, S. 545-544, 435 / see Critical Notes, p. 545-544, 435

**) s. Krit. Bericht, S. 510-519 / see Critical Notes, p. 510-519

***) s. Krit. Bericht, S. 508, 599, 405 / see Critical Notes, p. 508, 599, 405

RSA 1016-20

Herausgegeben von Timo Evers

© 2018 Schott Musik GmbH & Co. KG, Mainz



Abb. 1: Clara Schumann, Berlin, 15. März 1847, Bleistiftzeichnung, Wilhelm Hensel (1794-1861), mit eigenhändiger Widmung von Clara Schumann (Kupferstichkabinett SMPK, Berlin; aus dem Besitz der Familie Mendelssohn), angefertigt während Clara und Robert Schumanns Berlin-Aufenthalt 1847

AUF CLARA SCHUMANNS SPUREN IN BERLIN – FAMILIE, FREUNDE UND WOHNORTE –

Theresa Schlegel

Clara Schumann hat mehrere Jahre in Berlin gelebt, die Stadt unzählige Male zwischen 1835 und 1889 besucht, ca. 65–70 Konzerte in Berlin gegeben und 1890 einen Teil des Nachlasses von Robert Schumann an die Königliche Bibliothek zu Berlin verkauft, darüber hinaus verbanden Clara Schumann viele familiäre und freundschaftliche Kontakte mit Berlin.

Welche persönliche Beziehung hatte also Clara Schumann zu Berlin? Wie hat sie hier gewohnt, hat sie sich in Berlin zuhause gefühlt? Gibt es heute noch Spuren von Clara Schumann in Berlin? Besucht man heute die Orte, an denen Clara Schumann gewohnt hat, so in der Dessauer Straße, am Schöneberger Ufer oder In den Zelten im Tiergarten, erinnert (noch?!) keine Gedenktafel oder Büste an die berühmte Pianistin. Originale Wohnhäuser sind leider nicht mehr erhalten – dennoch Orte, an denen Clara Schumann gelebt und Konzerte gegeben hat. Umso schöner wäre es, an einigen Orten in Berlin eine Erinnerung aufleben zu lassen oder gar ein Clara-Schumann-Museum in Berlin zu gründen. Dieser Aufsatz will auf jeden Fall dazu einladen, Clara Schumanns Spuren in Berlin, vor allem mit Fokus auf die Wohnorte und familiären, freundschaftlichen Beziehungen, zu entdecken – hierfür liefern u. a. historische Adressbücher und Bauakten des Landesarchivs Berlin interessante Einblicke. Im Archiv der Staatsbibliothek zu Berlin lagern zudem wertvolle Dokumente (neben dem Nachlass von Robert Schumann und Woldemar Bargiel) aus dem Nachlass Clara Schumanns: sieben Korrespondenzbände mit Briefen an Clara, über 1000 Briefe von Robert und Clara, dreizehn Bände mit Kompositionen Clara Schumanns im Autograph sowie das Berliner Blumentagebuch.¹ Zuletzt waren einige Quellen des Nach-

¹ Vgl. Schumann-Portal, <https://www.schumann-portal.de/musikabteilung-staatsbibliothek-berlin.html>

lasses, darunter Autographe Clara Schumanns, 1996 in der Ausstellung „Clara Schumann 1819–1896“ als Leihgabe im Stadtmuseum Bonn und weiteren Schumann-Städten zu sehen. Für den 200. Geburtstag Clara Schumanns in diesem Jahr ist eine kleine Präsentation einiger Originalquellen aus dem Nachlass in der Staatsbibliothek zu Berlin geplant.²

Im April 1835, mit fünfzehn Jahren, besucht Clara zum ersten Mal Berlin und ihre dort lebende Mutter in zweiter Ehe, Mariane Bargiel, auf der Rückreise einer Konzerttournee mit ihrem Vater Friedrich Wieck, jedoch ohne in Berlin Konzerte zu geben (die erste Konzertreise nach Berlin erfolgt im Jahr 1837).³ Mariane Bargiel (geb. Tromlitz) wohnt zu dieser Zeit Unter den Linden 27. Sie ließ sich 1825 von Wieck scheiden und lebte mit ihrem zweiten Ehemann Adolph Bargiel, Musikdirektor der Logier'schen Akademie, seit 1826 in Berlin. Seitdem hatte sie nur Briefkontakt mit ihrer Tochter.⁴ Um 1839/40 bildet Mariane Bargiel in Berlin einen wichtigen familiären Bezugspunkt für Clara: Als Clara von ihrer Pariser Konzerttournee 1839 nach Leipzig zurückkehrt, untersagt ihr Friedrich Wieck per Brief eine Rückkehr ins väterliche Haus.⁵ Die Zerwürfnisse durch

² Ich danke Marina Gordienko (Fachreferentin für Musik, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv) für die freundliche Auskunft. Vgl. auch Bodsch, Ingrid/Nauhaus, Gerd (Hrsg.), *Clara Schumann 1819-1896. Ausstellung des Stadtmuseums Bonn und des Robert-Schumann-Hauses Zwickau in Verbindung mit dem Heinrich-Heine-Institut Düsseldorf aus Anlaß des 100. Todestages von Clara Schumann. Katalog zur Ausstellung*, Bonn 1996.

³ Vgl. Schmiedel, Elisabeth/Draheim, Joachim, *Eine Musikerfamilie im 19. Jahrhundert: Mariane Bargiel, Clara Schumann, Woldemar Bargiel in Briefen und Dokumenten*, Bd. 1, München/Salzburg 2007 (= Musikwissenschaftliche Schriften, Bd. 43), S. 27.

⁴ Vgl. ebd., S. 19 sowie Adreßbuch für Berlin mit Einschluß der näheren Umgegend und Charlottenburg, Ausgabe 1835, Teil 1, S. 11, https://digital.zlb.de/viewer/readingmode/34111683_1835/14/

⁵ Vgl. Steegmann, Monica, *Clara Schumann*, Leipzig 2016, S. 54.



Abb. 2: Opernplatz mit Hedwigskirche, um 1845, Lithographie koloriert, Ludwig Eduard Lütke (1801-1850) (<http://www.zeno.org> – Contumax GmbH & Co. KG), das gelbe Haus hinter der Hedwigskirche gehört zur Straße Hinter der katholischen Kirche.

die von Wieck nicht gebilligte Verlobung mit Robert Schumann und dem sich anschließenden gerichtlichen Ehe-Prozess finden hierin vorläufig einen Höhepunkt. Clara zieht für einige Monate nach Berlin und wohnt von Oktober 1839 bis Anfang Juni 1840 bei ihrer Mutter, Hinter der katholischen Kirche Nr. 2. Mariane Bargiel lernt Robert Schumann im Sommer 1839 kennen, der sie in Berlin besucht, und gibt dem Paar **ihre die entscheidende schriftliche Einwilligung zur Eheschließung. Da Wieck seine als Vater entscheidende Einwilligung nie gab, entschied schließlich das Appellationsgericht zugunsten des Paares.**

Nach ihrer Eheschließung besuchen Robert und Clara Schumann Berlin mehrmals, besonders der ereignisreiche und musikalisch bedeutsame Aufenthalt von 1847 ist hervorzuheben. Die gemeinsamen Aufenthalte sowie die Durchreisen 1844 und 1850, mit Fokus auf Robert Schumann in Berlin und vielen „Originalstimmen“, können im Schumann-Journal 2018 nachgelesen werden.

Nach Robert Schumanns Tod im Jahr 1856 zieht Clara Schumann im Herbst 1857 von Düsseldorf nach Berlin, bis sie im Mai 1863 nach Baden-Baden umziehen wird.⁶ Die Wahl fiel vermutlich auf Berlin, da Clara Schumann hier familiäre Unterstützung nach Schumanns Tod erhalten konnte.⁷ Der zweite Wohnaufenthalt in Berlin erstreckt sich über die Jahre 1873-1878.⁸ Doch die Wohnaufenthalte in Berlin sind durch ein ständiges Ankommen und Abreisen aufgrund der vielen Konzerttourneen geprägt – die Konzerttourneen wiederum durch temporäre Wohnaufenthalte in verschiedenen Städten. Während dieser „Wanderjahre“ wohnt Clara Schumann bereits vor 1857 bzw. vor 1873 während einiger Konzertaufenthalte in Berlin, jeweils für einige Wochen: im November/Dezember 1854, als sie nach Schumanns Einweisung in die Endenicher Heilanstalt wieder verstärkt ihre Konzerttätigkeit aufnimmt, nicht nur aus finanziellen Gründen,⁹ sondern auch „um ihr Leben selber in die Hand zu nehmen.“¹⁰ Im Februar 1855 nimmt sie bei dem befreundeten Buch- und Musikalienhändler Julius Friedländer (Niederlagstr. 5)¹¹ Quartier, Ende 1855 bei der Mutter Mariane Bargiel (Potsdamer Communication 3)¹², Ende

⁶ Vgl. *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen von Berthold Litzmann. Bd. III: Clara Schumann und ihre Freunde 1856–1896*, 8. Aufl., Leipzig 1908, S. 22 und 139 (folgend: *Litzmann III*).

⁷ Vgl. *Schumann-Briefedition*, Serie II, Bd. 18: Briefwechsel mit Freunden und Künstlerkollegen (Briefwechsel Clara Schumanns mit Korrespondenten in Berlin 1856 bis 1896), hrsg. v. Klaus Martin Kopitz, Eva Katharina Klein und Thomas Synofzik, Köln 2015, S. 10 (folgend: *Schumann-Briefedition*).

⁸ Vgl. *Litzmann III* (wie Anm. 6), S. 305.

⁹ Vgl. *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen von Berthold Litzmann. Bd. II: Ehejahre 1840–1856*, Leipzig 1905, S. 336 (folgend: *Litzmann II*).

¹⁰ Klassen, Janina, „Schumann, Clara (Josefine)“, in: Finscher, Ludwig (Hrsg.), *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil, Bd. 15, Stuttgart 2009, Sp. 333.

¹¹ Vgl. *Litzmann II* (wie Anm. 9), S. 367, s. a. Allgemeiner Wohnungs-Anzeiger für Berlin und Umgebungen, Ausgabe 1855, Teil I, S. 134, https://digital.zlb.de/viewer/readingmode/14050110_1855/176/

¹² Vgl. *Litzmann II* (wie Anm. 9), S. 389, s. a. Adressbuch, Ausgabe 1855 (wie Anm. 11), Teil I, S. 18, https://digital.zlb.de/viewer/image/14050110_1855/60/

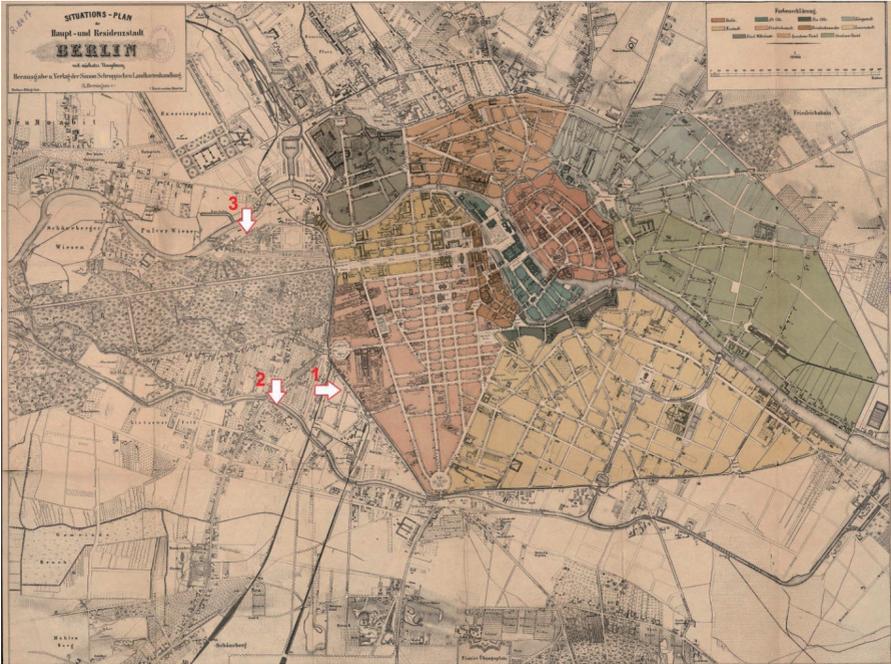


Abb. 3: Birck Situations-Plan der Haupt- und Residenzstadt Berlin mit nächster Umgebung 1864 [Seitenränder beschnitten, Markierungen hinzugefügt]¹³

- 1 – Dessauerstr. 2 (1857-1861)
- 2 – Schöneberger Ufer 22 (1861-1863)
- 3 – In den Zelten 11 (1873-1878)

1865 bei Franz Mendelssohn (Jägerstr. 51)¹⁴, im November/Dezember 1869 in einer Wohnung am Werderschen Markt¹⁵ oder in den

¹³ Wikimedia commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Birck_Situations-Plan_der_Haupt-_und_Residenzstadt_Berlin_mit_n%C3%A4chster_Umgebung_1864.jpg

¹⁴ Vgl. *Litzmann III* (wie Anm. 6), S. 187, s. a. Adressbuch, Ausgabe 1865 (wie Anm. 11), Teil I, S. 364, https://digital.zlb.de/viewer/readingmode/10666966_1865/368/

¹⁵ Vgl. *Litzmann III* (wie Anm. 6), S. 233.

1880ern oft bei dem Kaufmann und Musikliebhaber Martin Levy (Rauchstr. 17-18)¹⁶ – was zugleich zeigt, welch ein gut funktionierendes soziales Netzwerk Clara Schumann auf ihren Tourneen besaß.

Berlin als Wohnort Clara Schumanns: 1857-1863 und 1873-1878

In historischen Berliner Adressbüchern ist Clara Schumann zu finden: Zunächst wohnt Clara Schumann von 1857-1861 in der Dessauer Str. 2¹⁷ (zweiter Stock), die sich südlich des Potsdamer Platzes zwischen Potsdamer und Anhaltischen Bahnhof befindet. Hinsichtlich der Adressbucheinträge lässt sich außerdem eine interessante Beobachtung festhalten: Während Clara Schumann von 1858 bis 1863 lediglich als „C., geb. Wieck, Dr.-Ww., Dessauerstr. 2“ (bzw. Schöneberger Ufer 22) aufgeführt wird, wird bei dem späteren (und letzten) Adressbucheintrag von 1878 ihre soziale Stellung als Künstlerin hervorgehoben: „C., Künstlerin, In den Zelten 11“, ohne Hinweis auf den Mädchennamen oder Witwenstatus. Insgesamt spiegelt das Adressbuch die soziale hierarchische Ordnung jener Zeit wider: Das Adressbuch wird mit einer Genealogie der Königlichen Familie eröffnet, dann erscheinen unter den jeweiligen Nachnamen des Adressbuchs zuerst die Männer, dann die Frauen, wobei Frauen zumeist mit ihrem Geburtsnamen („geb.“), also dem Namen des Vaters, und ggf. mit einem „verw[itwet].“ oder „Ww.“ genannt werden; nach den Männern, Frauen und Witwen werden die ledigen Frauen/unverheirateten Fräulein „Frl.“ aufgezählt.¹⁸ In diesem Kontext ist es

¹⁶ Berliner Adressbuch, Ausgabe 1883, Teil I, S. 597, https://digital.zlb.de/viewer/readingmode/10089470_1883/640/

¹⁷ Vgl. Allgemeiner Wohnungs-Anzeiger nebst Adreß- und Geschäftshandbuch für Berlin, dessen Umgebungen und Charlottenburg, Ausgabe 1858, Teil I, S. 430, https://digital.zlb.de/viewer/readingmode/10666966_1858/434/ Für 1857 existiert noch kein Eintrag, da der Redaktionsschluss der Adressbücher zum Ende des Vorjahres folgt.

¹⁸ Dass „Witwen, Frauen und Fräulein hinter den männlichen Personen [angeführt werden]“ wird im Adressbuch von 1897 (S. 3) sogar ausdrücklich als Ordnungsschema für die Handhabung des Adressbuchs erläutert (https://digital.zlb.de/viewer/readingmode/01405003X_1897/3/).

**Schumann, A., Weber, Grüner
 Weg 14.**
 — **B., Weber, Grüner Weg 17.**
 — **C., geb. Wied, Dr.-Ww., Dessauer-
 straÙe 2.**
 — **L., geb. Knupfels, verw. Theater-
 meister, Französischestr. 13.**

Abb. 4: Allgemeiner Wohnungs-Anzeiger nebst AdreÙ- und Geschãftshand-
 buch für Berlin, dessen Umgebung und Charlottenburg auf das Jahr 1859,
 S. 457 [Ausschnitt], Adresseintrag für Clara Schumann („C., geb. Wied,
 Dr.-Ww., DessauerstraÙe 2“)

— **H. u. C., Geschw., Rentieren, (' Neue
 Friedrichstr. 10; - 107. I. E.**
 — **C., Künstlerin, NW In den Zelten 11
 II. 4-5.**
 — **H., Schneiderin W Röhrenerstr. 17. III**
Schumburg, B., Inh. e. Fabrik geidweisse

Abb. 5: Berliner AdreÙbuch für das Jahr 1878 unter Benutzung amtlicher
 Quellen, S. 855 [Ausschnitt], Adresseintrag für Clara Schumann („C.,
 Künstlerin, In den Zelten 11“)

von besonderer Bedeutung, dass Clara Schumann in dem Adressbuch
 von 1878 als „C., Künstlerin“ aufgeführt wird, ohne ableitende Defi-
 nitionszusãtze wie „geb.“, „Ww.“ bzw. den Titel „Dr.“ ihres Mannes.

Kurz nach dem Einzug in die Dessauerstr. 2 schreibt Clara am
 06.10.1857 an Joseph Joachim: „Gott weiß, wie elend ich mich hier
 fühle! Noch stecke ich im tiefsten Trouble, obgleich ich seit bald 14
 Tagen von Früh bis Abend gerãumt und besorgt habe. Es ist mir,
 als sei ich garnicht mehr Ich, kein Ton kommt in mich, ach, diese
 Freudlosigkeit in meinem Innern ist entsetzlich. Berlin erscheint mir

so schrecklich, ich komme mir wie eine hierher Verbannte vor...“.¹⁹ Diese harten Worte lassen erahnen, welche einschneidende Bedeutung der Umzug von Düsseldorf nach Berlin nach Robert Schumanns Tod gehabt haben muss, das Hinter-sich-Lassen des gemeinsamen Lebensmittelpunktes. Auch für die Kinder beginnt ein neuer Lebensabschnitt. In Berlin übernimmt Elisabeth Werner, eine langjährige Bekannte, ab Mai 1858 den Haushalt und die Betreuung der Kinder Marie, Elise, Julie, Eugenie und Felix, wenn Clara Schumann auf Konzert- oder Kurreisen ist. Die Söhne Ludwig und Ferdinand besuchen zu der Zeit die Erziehungsanstalt von Dr. Karl Stoy in Jena. Elisabeth Werner (1823 – ca.1911) hatte Clara vermutlich zum ersten Mal während ihres Aufenthaltes bei der Mutter Mariane Bargiel 1839/40 kennengelernt, Mariane Bargiel wiederum war mit der Mutter von Elisabeth Werner befreundet.²⁰

Da sich Clara Schumann aufgrund des enormen Reiseumfangs nur wenig in Berlin aufhielt und zudem Elise, die zweitälteste Tochter, 1860 als Gesellschafterin nach Gräfenbacher Hütte bei Kreuznach ging, wurde eine neue, etwas kleinere Wohnung gesucht.²¹ Ende April 1861 wird schließlich eine Wohnung, ganz in der Nähe, am Schöneberger Ufer 22 (dritter Stock) gemietet,²² die Clara Schumann als „neues freundliches Logis“²³ beschreibt und auch in Eugenies *Erinnerungen* auftaucht.²⁴ Hier wohnt Clara Schumann „auf einem Flur“ mit Elisabeth Werner und deren Schwester Anna verw. Storch.²⁵ Im Adressbuch ist im Jahr 1861 das Grundstück Schöneberger Ufer 22 noch als Baustelle vermerkt, was sich aufgrund des Redaktionsschlusses vermutlich besonders auf das Jahr 1860 bezieht.²⁶ Zu dieser

¹⁹ *Litzmann III* (wie Anm. 6), S. 22.

²⁰ Vgl. *Schumann-Briefedition* (wie Anm. 7), S. 605ff. und S. 614 Kommentar 2.

²¹ Vgl. Ebd., S. 632 Kommentar 10.

²² Vgl. Berliner Adressbuch, Ausgabe 1862, Teil I, S. 484, https://digital.zlb.de/viewer/readingmode/10666966_1862/488/

²³ *Litzmann III* (wie Anm. 6), S. 102.

²⁴ Vgl. Schumann, Eugenie, *Erinnerungen*, J. Engelhorns Nachf., Stuttgart 1925, S. 15ff.

²⁵ *Litzmann III* (wie Anm. 6), S. 102.

²⁶ Vgl. Berliner Adressbuch, Ausgabe 1861, Teil II, S. 136, https://digital.zlb.de/viewer/readingmode/10666966_1861/726

Zeit wohnen Elisabeth Werner und ihre Schwester Anna Storch am Schöneberger Ufer 20,²⁷ diese Adresse ist wohl gemeint, wenn Clara Schumann bereits am 28.09.1860 an die befreundete Schülerin Julie von Asten schreibt: „Von jetzt an ist meine sichere Adresse immer: Berlin, Schöneberger Ufer, 3^{ter} Stock bei Fräulein Elisabeth Werner.“²⁸ Im Adressbuch von 1862 ist Clara Schumann mit der Adresse „Schönebergerstr. 22“ vermerkt, wobei es sich aber um einen Schreibfehler handeln muss, gemeint ist Schöneberger Ufer 22: In der Auflistung sortiert nach den Adressen einzelner Häuser (und nicht nach den Nachnamen der Einwohner) ist Clara Schumann für die Adresse Schöneberger Ufer 22 eingetragen.²⁹ Ab 1861 wohnen Clara Schumann und ihre Kinder sowie Elisabeth Werner und Anna Storch am Schöneberger Ufer 22 gemeinsam auf einer Etage. Vermutlich waren beide Wohnungen miteinander verbunden, wie auf dem weiter unten abgebildeten Grundriss zu sehen ist. Ab Ende September 1861 übernimmt Marie Schumann die Haushaltsführung und Betreuung der jüngeren Geschwister, da Elisabeth Werner und Anna Storch aus Berlin wegziehen.³⁰

Beide Adressen befinden sich zu der Zeit außerhalb der Stadtmauer, die Berlin zwischen 1736 und 1865 vollständig umgeben hat.³¹ Das Haus in der Dessauerstraße wurde Ende des 19. Jahrhunderts abgetragen, an seiner Stelle wurde 1905-06 ein Geschäftshaus errichtet, das heute unter Denkmalschutz steht und die Adresse „Dessauer Straße 1-2“ aufweist.³² Das Haus am Schöneberger Ufer 22 wurde

²⁷ Vgl. Berliner Adressbuch, Ausgabe 1860, Teil I, S. 490, https://digital.zlb.de/viewer/readingmode/34111732_1860/494/

²⁸ *Schumann-Briefedition* (wie Anm. 7), S. 43 (Hervorhebung im Original).

²⁹ Vgl. Berliner Adressbuch, Ausgabe 1862, Teil II, S. 143, https://digital.zlb.de/viewer/readingmode/10666966_1862/739/

³⁰ Vgl. *Schumann-Briefedition* (wie Anm. 7), S. 607; vgl. auch Berliner Adressbuch, Ausgabe 1862, Teil I, S. 515 (Eintrag A. Storch, Schöneberger Ufer 22), https://digital.zlb.de/viewer/readingmode/34111732_1862/519/

³¹ Vgl. Zschocke, Helmut, *Die Berliner Akzisemauer. Die vorletzte Mauer der Stadt*, Berlin 2007, S. 25.

³² Vgl. Landesdenkmalamt Berlin, Denkmaldatenbank Online, http://www.stadtentwicklung.berlin.de/denkmal/liste_karte_datenbank/de/denkmaldatenbank/daobj.php?obj_dok_nr=09031128

vermutlich im Zweiten Weltkrieg zerstört (laut Bauakte 1940 abgebrochen), heute existiert hier der „Park am Karlsbad“. Fotos von den beiden Wohnhäusern konnten leider nicht ausfindig gemacht werden. Jedoch existiert die Bauakte des Hauses am Schöneberger Ufer 22 im Landesarchiv Berlin (einschbar als Mikrofilm), die u. a. Grundrisspläne und Fassadenaufrisse enthält. Der Grundriss spiegelt das bürgerliche Leben der Zeit wider: repräsentative Wohnräume liegen zum Vorderhaus hin, seitlich liegen die Schlafzimmer, die Clara Schumann in einem Brief an Elisabeth Werner als „Corridorstuben“ bezeichnet.³³ Räume zur täglichen Reproduktion, die Küche (erkennbar an den vier „Kästchen“ für den Rauchabzug bzw. Ofen) mit Vorratskammer und ggf. ein kleines „Closet“, liegen im hinteren Bereich, durch einen langen Korridor von der übrigen Wohnung getrennt und können von den Bediensteten vom Seiteneingang betreten werden (vgl. Abb. 6). Die Fassade des dreistöckigen Hauses (vgl. Abb. 7) ist, typisch für die Zeit, symmetrisch angeordnet, die Eingangstür liegt mittig an einem kleinen Vorbau. Die erste Etage, die Beletage, ist im Gegensatz zu den anderen Stockwerken durch Verzierungen hervorgehoben und mit einem Balkon ausgestattet. Clara Schumanns Wohnung befand sich in der dritten Etage. In Eugenies *Erinnerungen* heißt es: „Wir bezogen eine schöne Wohnung, in welcher selbstverständlich die sogenannte Berliner Mittelstube mit einem großen Fenster nach dem Hofe nicht fehlte. In diesem der Südsonne zugewandten Raume hielten wir Kleinen uns auf; dort stand auch das Tafelklavier für uns zum Üben, während die Schwestern den schönen Flügel in der vorderen Wohnstube benutzten.“³⁴

1873 zieht Clara Schumann von Baden-Baden, wo sie sich 1863 ein Haus gekauft hatte, um die Sommer- und Herbstmonate gemeinsam mit den Kindern verbringen zu können, ein zweites Mal nach Berlin und wohnt hier bis 1878 In den Zelten 11 (Ecke Beethovenstraße 4), eine repräsentative Adresse im Tiergarten. In der Straße wohnten u. a. auch Bettina von Arnim, Joseph Joachim (direkt gegenüber von Clara

³³ *Schumann-Briefedition* (wie Anm. 7), S. 638.

³⁴ Schumann, Eugenie (wie Anm. 24), S. 15.

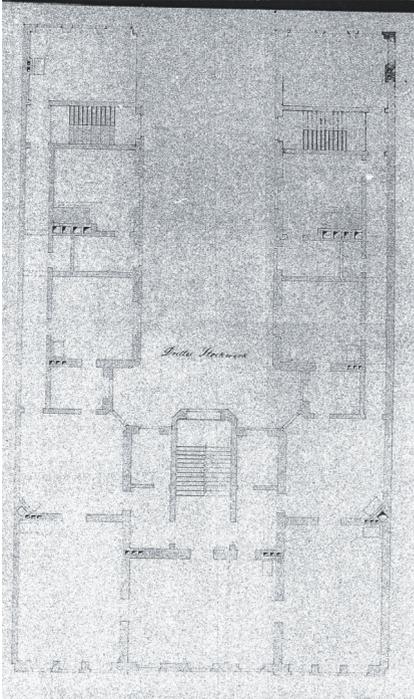


Abb. 6: Grundriss – drittes Stockwerk, Schöneberger Ufer 22, ca. 1856 (Landesarchiv Berlin, A Pr. Br. Rep. 030-07, Nr. 531, Film B 1324)

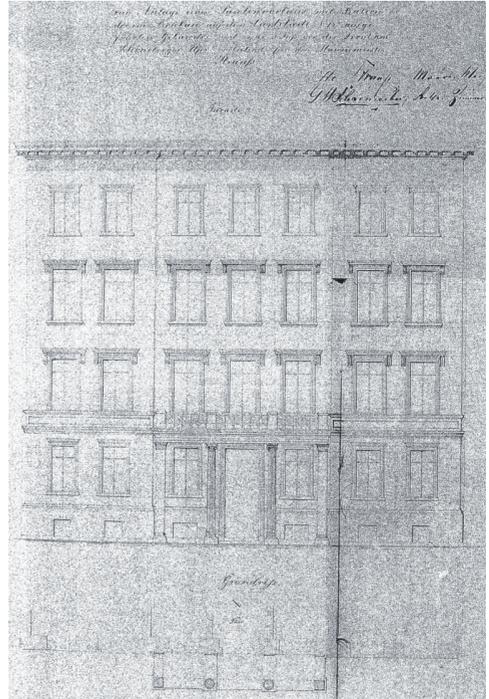


Abb. 7: Fassade, Schöneberger Ufer 22, ca. 1857 (Landesarchiv Berlin, A Pr. Br. Rep. 030-07, Nr. 531, Film B 1324)

Schumanns Haus) und Mathilde Wesendonck. Auch für das Wohnhaus In den Zelten 11 ließ sich zunächst kein Foto recherchieren, jedoch über die Bauakte, diese enthielt nicht nur Grundrisspläne, sondern sogar einige wenige Fotos des Hauses (vgl. Abb. 8-10). Leider ist auch dieses Haus nicht mehr erhalten, es wurde 1868/69 erbaut und im Zweiten Weltkrieg zerstört. Laut Bauakte fand eine Gesamtabräumung 1956 statt und das Grundstück ging auf das Land Berlin über. Heute befinden sich in unmittelbarer Nähe der damaligen Adresse das Haus der Kulturen der Welt und das Bundeskanzleramt, die alten Straßenzüge sind nur sehr schwer wiederzuerkennen.

Die Fotos zeigen ein zweistöckiges Eckhaus mit Souterrain und Erdgeschoss sowie einem umzäunten Vorgarten und dekorativen jedoch dezenten Verzierungen an der Fassade.



Abb. 8: In den Zelten 11, Foto aus der Bauakte von 1935 (Landesarchiv Berlin, B. Rep. 202 Nr. 2163)



Abb. 9: Beethovenstr. 4 Ecke In den Zelten 11, Foto aus der Bauakte von 1935 (Landesarchiv Berlin, B. Rep. 202 Nr. 2163)

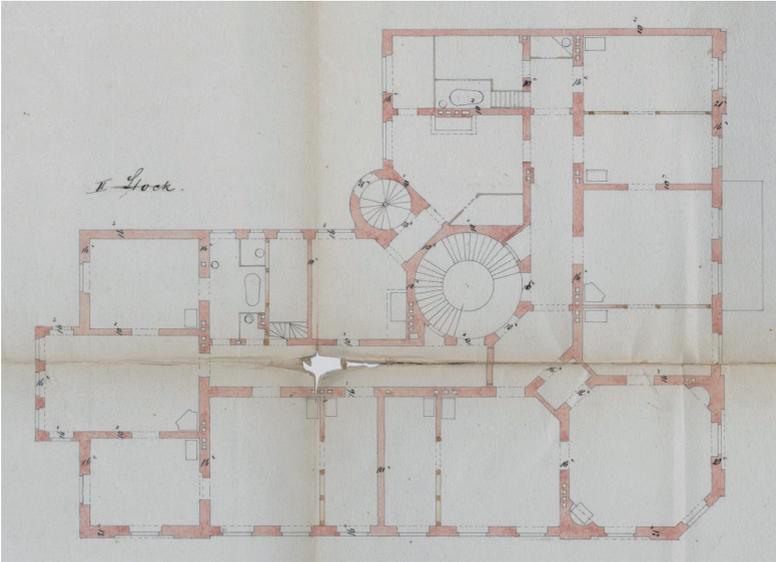


Abb. 10: Grundriss In den Zelten 11, 2. Stock, vermutl. um 1900, da Badezimmer eingezeichnet sind (Landesarchiv Berlin, B. Rep. 202 Nr. 2163)

Der Grundriss* zeigt die zweite Etage, auf der Clara Schumann mit Marie und Eugenie gewohnt hat. Zu erkennen sind insgesamt zwei Wohnungen. Der kleinere rundförmige Treppenaufgang führt in die Küche (wieder erkennbar an den vier bzw. sechs kleinen „Kästchen“ für den Rauchabzug bzw. Ofen, der auch schematisch eingezeichnet ist) und ist für die Bediensteten gedacht, der größere Treppenaufgang führt über einen Korridor zu den verschiedenen Stuben. Clara Schumann wird wahrscheinlich die etwas größere Wohnung mit dem großen Eckzimmer, das sich für einen Musiksalon eignet, bewohnt haben. So fand zum Beispiel am 30.12.1877 eine private Aufführung bei Clara Schumann statt, sicherlich mit Joseph Joachim und Wilhelm Müller oder Robert Hausmann: „Gesellschaft bei uns. Trio für Violine und Horn von Brahms, leider statt Horn Cello, aber doch große Freude daran.“³⁵

³⁵ Litzmann III (wie Anm. 6), S. 366.

* Vgl. Korrekturen, die erst nach Drucklegung bekannt wurden, weshalb ich sie mit Onlinestellung des Journals als Extra-Datei „Corrigenda“ einstelle, sofern sie zu umfangreich sind, um ohne Veränderung des Seitenlayouts eingefügt werden zu können. (Die Herausgeberin)

Clara Schumann erwog den Umzug nach Berlin 1873, obwohl sie sich in ihrem Haus in Baden-Baden sehr wohlfühlte,³⁶ weil sie fortan „nicht so viel mehr hintereinander reisen“ wollte – aus körperlichen Gründen und um mehr Zeit vor allem mit dem jüngsten Kind Felix verbringen zu können.³⁷ Auch ihr Sohn Ferdinand lebte in Berlin und arbeitete zu der Zeit in dem Bankgeschäft H.C. Plaut (Oberwallstr. 4). Felix hatte im Jahr 1872 sein Abitur am Joachimsthalschen Gymnasium in Berlin abgelegt und begann kurz darauf ein Jura-Studium in Heidelberg,³⁸ sodass nur Marie und Eugenie mit in die neue Wohnung einzogen. Schon ab 1869 hatte Clara in den Wintermonaten in Berlin gewohnt, teils in möblierten Wohnungen, teils bei der Familie des Musikverlegers Friedrich August Simrock (Am Karlsbad 3). Berlin, seit 1871 Hauptstadt des Kaiserreichs, war zentral gelegen: Konzertreisen in Richtung Norden oder etwa Sachsen (Leipzig, Dresden) sowie in Richtung Breslau oder Stettin, Danzig und Königsberg wiesen von Berlin aus kürzere Wegstrecken auf als etwa von Baden-Baden. Zudem entwickelte sich Berlin ab den 1860/70ern, durch Industrialisierung, Reichsgründung und städtebaulichen Maßnahmen wie z. B. dem Hobrechtsplan zu einer Großstadt; die Verkehrsanbindung an zentrale Eisenbahnstrecken war ideal.

Clara Schumann zog am 9. November in die Wohnung In den Zelten 11 ein, machte sich aber schon am 17. November wieder zu einer Konzertreise nach Norddeutschland auf. Nach dieser Konzertreise sowie anschließenden Konzerten in Dresden und Leipzig sind Clara Schumanns Armschmerzen, unter denen sie 1857 schon einmal litt, jedoch so stark, dass sie von Dezember 1873 bis März 1874 keine Konzerte geben kann und von da an regelmäßig zur Kur fährt.³⁹

³⁶ Vgl. z. B. Clara Schumanns Brief an Johannes Brahms, *Litzmann III* (wie Anm. 6), S. 288.

³⁷ *Litzmann III* (wie Anm. 6), S. 290f.

³⁸ Vgl. *Schumann-Briefedition* (wie Anm. 7), S. 447 sowie Schmiedel, Elisabeth/Draheim, Joachim, *Eine Musikerfamilie im 19. Jahrhundert: Mariane Bargiel, Clara Schumann, Woldemar Bargiel in Briefen und Dokumenten*, Bd. 2, München/Salzburg 2007 (= Musikwissenschaftliche Schriften, Bd. 43), S. 805.

³⁹ Vgl. *Litzmann III* (wie Anm. 6), S. 306-312 und S. 319.

In Berlin ist Clara eigentlich nur wochenweise, zwischen den vielen Reisen und zu den Weihnachtsfesten. Ein Zuhause wie Baden-Baden wird Berlin für Clara Schumann nicht. Schon 1873 zweifelt sie in einem Brief an Brahms, ob Berlin die richtige Wahl ist und zieht Wien als Wohnort in Erwägung: „Wir haben doch eigentlich in Wien viel mehr angenehme Bekannte, für die Kinder wäre geselliger Verkehr dort leichter als in Berlin. Musicalische, künstlerische Anregung hätte ich auch in Wien mehr! schöne Orchesterconcerte, Theater und so Manches.“⁴⁰ In einem Brief an ihren Freund Hermann Levi im Dezember 1875 schreibt Clara Schumann sogar: „Ich passe hier nicht her, kann nur in einer mittelgroßen Stadt finden, was ich für den künstlerischen wie geselligen Verkehr bedarf. Hier werde ich früher älter, als ich eigentlich bin. Mir fehlen musikalische Genüsse, künstlerischer Verkehr, der Einem auch mal eine gemüthliche Stunde Musik vergönnt, kurz das Licht und die Luft, die ich brauche.“⁴¹ Und im Dezember 1876, auch an Levi: „Hier fühle ich mich eigentlich immer unbehaglicher, ich habe eben gar keinen Wirkungskreis hier, concertiere auch sehr selten. Das Publicum ist kein warmes und was das Schumann- und Brahms-Verständniß betrifft, weit hinter allen anderen Orten in Deutschland zurück. Ueberhaupt herrscht hier die Mittelmäßigkeit und dem Bedeutenden bringt das Publicum eigentlich kaum guten Willen zur Anerkennung mit...“⁴² Dennoch erlebt Clara Schumann in Berlin auch sehr erfolgreiche Konzerte.⁴³ Ein abschließendes Urteil, wie sich Clara Schumann insgesamt in Berlin gefühlt hat, lässt sich anhand einzelner Zitate, die auch immer nur Momentaufnahmen sind, nicht bilden. Als Clara Schumann 1878 das Angebot erhält, am Hoch'schen Konservatorium in Frankfurt am Main Klavier zu unterrichten und sich für Frankfurt entscheidet,⁴⁴ werden ihr die „Abschiedsvisiten“ von den Joachims, Mendelssohns, Bargiels und anderen dann doch schwer.⁴⁵

⁴⁰ Ebd., S. 300f.

⁴¹ Ebd., S. 329 (Hervorhebungen im Original).

⁴² Ebd., S. 346.

⁴³ Vgl. ebd., S. 347, S. 446, S. 512f.

⁴⁴ Vgl. ebd., S. 367-371.

⁴⁵ Ebd., S. 376.

Familie & Freunde

Der persönliche, familiäre Bezug zu Berlin entsteht für Clara Schumann vor allem durch ihre Mutter. Mariane Bargiel (1797-1872) lebte mit ihrem zweiten Ehemann Adolph Bargiel (1783-1841) ab 1826 in Berlin.⁴⁶ Hier leitete Adolph Bargiel eine musikalische Akademie nach den Lehren von Johann Bernhard Logier, dessen Unterrichtsmethode stützte sich im Wesentlichen auf drei Elemente: Gruppenunterricht mit teils mehr als 12 Klavieren, dem sogenannten Chiroplast, einem Apparat zur Fingerhaltung (für die Benutzung nahm Logier sogar Lizenzgebühren ein) und seinen Harmonielehreschriften.⁴⁷ Inwieweit Bargiel diese Methode befolgte oder abänderte, muss an dieser Stelle offen bleiben. Mariane Bargiel, selbst aus einer musikalischen Familie kommend und als Pianistin und Sängerin ausgebildet, gab an der Akademie auch Klavierunterricht und ist außerdem ab 1827 als Sopran und ab 1829 als Solistin im Mitglieder-Verzeichnis der Sing-Akademie eingetragen.⁴⁸ Als Robert und Clara Schumann 1847 nach Berlin kommen, um Schumanns *Das Paradies und die Peri* in der Sing-Akademie zur Aufführung zu bringen, singt Mariane Bargiel bei den Proben im Chor mit.⁴⁹ Bei diesem Berlin-Besuch erwägen Robert und Clara Schumann sogar einen Umzug nach Berlin aufgrund des freundschaftlichen Verhältnisses zu Felix Mendelssohn Bartholdy und seiner Schwester Fanny Hensel, die in der Leipziger Straße 3 einen regen künstlerischen Austausch förderten. Doch mit Fannys plötzlichem Tod am 14. Mai 1847 wurden die Umzugspläne wieder aufgegeben.⁵⁰

⁴⁶ Mariane Bargiel ist in Berlin oft umgezogen, zwischen 1827 und 1872 ist sie in historischen Berliner Adressbüchern unter zehn verschiedenen Adressen zu finden.

⁴⁷ Vgl. McAllister-Hart, Nuala, „Logier, Johann Bernhard“, in: Finscher, Ludwig (Hrsg.), *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil, Bd. 11, Stuttgart 2004, Sp. 404-405.

⁴⁸ Vgl. Schmiedel/Draheim (wie Anm. 3), S. 20.

⁴⁹ Vgl. ebd., S. 72.

⁵⁰ Vgl. *Robert Schumann. Tagebücher. Bd. II: 1836–1854*, hrsg. v. Gerd Nauhaus, Leipzig 1987, S. 419; vgl. auch *Litzmann II* (wie Anm. 9), S. 160f. und S. 174f.

Bargiels Akademie, die zunächst sehr gut lief, musste bereits 1830 aus finanziellen Gründen geschlossen werden, da aufgrund der Cholera-Epidemie in Berlin die Schüler die Stadt mieden. Die Bargiels lebten mit ihren gemeinsamen vier Kindern fortan unter schwierigen finanziellen Verhältnissen. Nach dem frühen Tod ihres Ehemannes musste Mariane Bargiel durch ihren Klavierunterricht für den Lebensunterhalt der Familie aufkommen.⁵¹ In den 1850ern und 1860ern wohnt sie zusammen mit ihrem Sohn Woldemar Bargiel (1828-1897) bzw. ihrer Tochter Cäcilie (1832-1910) in einer Wohnung, so etwa in der Potsdamer Communication 3 (Eingang Leipziger Platz 3).⁵² Trotz all dieser Umstände bot Mariane Bargiel Clara nach Schumanns Einweisung im Jahr 1854 an, die neunjährige Enkelin Julie, die aufgrund ihrer labilen Gesundheit besonderer Aufmerksamkeit bedurfte, bei sich aufzunehmen. Im Juli 1854 reist Clara Schumann schließlich zusammen mit ihrer Tochter Julie nach Berlin, um sie für einige Jahre in die Obhut Mariane Bargiels zu geben.⁵³

Neben Julie wohnten ab 1857 für einige Jahre auch Marie, Elise, Felix und Eugenie mit in Berlin in der Dessauerstraße 2 bzw. am Schöneberger Ufer 22. Ferdinand und Felix besuchten in den 1860ern das Joachimsthalsche Gymnasium in Berlin und wurden zu dieser Zeit in der Familie des Professors Hermann Planer aufgenommen, der an dieser Schule unterrichtete. Ludwig jedoch zog nicht mit nach Berlin, er wurde für den Gymnasialbesuch als nicht tauglich eingeschätzt und erlebte ab 1871 in Colditz das traurigste Schicksal der Schumann-Kinder. Ferdinand besuchte das Joachimsthalsche Gymnasium bis zum Jahr 1866 und arbeitete später in dem Berliner Bankgeschäft Plaut⁵⁴, 1870 wurde er in den Deutsch-Französischen Krieg einge-

⁵¹ Vgl. Schmiedel/Draheim (wie Anm. 3), S. 24f., vgl. auch Bergmann, Hanna, „Bargiel, Mariane, geb. Tromlitz, verh. Wieck“, in: Sophie-Drinker-Institut (Hrsg.), Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts, <http://www.sophie-drinker-institut.de/bargiel-marianne>

⁵² Vgl. z. B. Berliner Adressbuch, Ausgabe 1855, Teil I, S. 18, https://digital.zlb.de/viewer/image/14050110_1855/60/ sowie Schmiedel/Draheim (wie Anm. 3), S. 275.

⁵³ Vgl. Schmiedel/Draheim (wie Anm. 3), S. 210 und S. 213.

⁵⁴ Vgl. *Litzmann III* (wie Anm. 6), S. 194.

zogen und kehrte 1871 wieder nach Berlin zurück. 1873 heiratete er hier Antonie Deutsch und wechselte 1874/75 in das Bankhaus Mendelssohn in Berlin.* Felix legte sein Abitur 1872 ab und besuchte ab 1863 auch das Stern'sche Konservatorium in Berlin im Fach Violine, unterrichtet wurde er von dem 2. Geiger des Joachim-Quartetts Heinrich de Ahna. Trotz seiner künstlerischen Begabung fing er später wie sein Vater ein Jura-Studium in Heidelberg an. Clara Schumann hatte zwar zunächst seinen Bitten, ein Musikstudium aufzunehmen, nachgegeben. Nach den Urteilen seiner Ärzte aber sei Felix nicht kräftig genug für ein Musikstudium gewesen (es zeigten sich bereits Symptome einer Lungentuberkulose).⁵⁵ Eugenie, die ab 1863 in anderen Städten für einige Jahre in Pensionaten lebte, studierte ab 1869 bis 1871 in Berlin Klavier an der von Joseph Joachim neu gegründeten Königlichen Akademie der Künste (ab 1872 Kgl. Hochschule für Musik). Eugenies Lehrer war Ernst Rudorff, ein ehemaliger Schüler von Clara Schumann.⁵⁶ Ab 1873 studierte Eugenie an der Hochschule Gesang, u.a. bei Julius Stockhausen, und lernte hier ihre Lebensgefährtin Marie Fillunger kennen.** Die Hochschule befand sich zu der Zeit in dem südlichen Pavillon des Palais Raczynski am Königsplatz 1 vor dem Brandenburger Tor und ist eine Vorgängereinstitution der heutigen Universität der Künste. Dieser Pavillon wurde auch Cornelius-Haus genannt, da der Maler Peter Cornelius bis zu seinem Tod 1867 diesen als Atelier benutzte. Das Palais wurde in den 1880er Jahren abgerissen, da an selbiger Stelle der Reichstag gebaut wurde, so zog die Hochschule ab 1883 in die Potsdamer Straße 120 und ab 1902 in die Hardenberg- Ecke Fasanenstraße.⁵⁷

* Vgl. Renate Hofmann: „Clara Schumann und ihre Söhne“, in: *Schumann Studien* 6, hrsg. von Gerd Nauhaus, Sinzig 1997, S. 37f.

⁵⁵ Vgl. *Schumann-Briefedition* (wie Anm. 7), S. 447 sowie Schmiedel/Draheim (wie Anm. 38), S. 805.

⁵⁶ Vgl. Reich, Nancy B., *Clara Schumann. The Artist and the Woman*, London 1985, S. 169f.; vgl. Borchard, Beatrix, „Joachim, Joseph“, in: Finscher, Ludwig (Hrsg.), *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil, Bd. 9, Stuttgart 2003, Sp. 1062.

⁵⁷ Vgl. Schenk, Dietmar, *Die Hochschule für Musik zu Berlin. Preußens Konservatorium zwischen romantischem Klassizismus und Neuer Musik, 1869–1932/33*, Stuttgart 2004, S. 301f.

** Vgl. Annkathrin Babbe, Art. „Schumann, Eugenie“, in: *Online Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, hrsg. v. Sophie Drinker-Institut, o.J.,

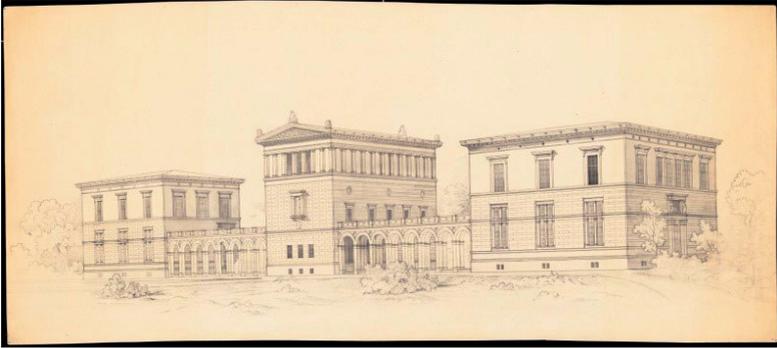


Abb. 11: Palais Raczynski, Berlin – Perspektivische Ansicht vom Exerzierplatz aus, 1842, Handzeichnung: Tusche, Bleistift aquarelliert auf Karton, Johann Heinrich Strack (1805-1880) (Architekturmuseum TU Berlin: <https://architekturmuseum.ub.tu-berlin.de/P/101399.php>)

An der Königlichen Hochschule für Musik unterrichtete auch Woldegar Bargiel, Clara Schumanns Halbbruder, er lehrte dort ab 1874 Komposition.⁵⁸ Joseph Joachim versuchte 1871 auch Clara Schumann für die Hochschule zu gewinnen. **Da sie sich ihre Freiheiten als Konzertpianistin wahren wollte**, sie lehnte sie jedoch indirekt ab, indem sie sehr hohe Vertragsbedingungen aufstellte. Als sie aber 1875 aufgrund ihrer Armschmerzen das Konzertieren zeitweilig deutlich zurückstellen musste, verhandelte sie erneut mit dem befreundeten Richard Schöne, Referent für Kunstangelegenheiten im preußischen Kultusministerium, um eine Professur an der Königlichen Hochschule für Musik. Die Verhandlungen um angemessene Vertragsbedingungen hinsichtlich des Gehalts, der Urlaubsplanung und Schülerwahl zogen sich aber hin, sodass sich Clara Schumann für das lukrativere Angebot des Frankfurter Hoch'schen Konservatoriums entschied.⁵⁹ Joseph Joachim zählte zu den wichtigsten Freunden und Künstlerkollegen Clara Schumanns in Berlin, mit dem sie sehr oft zusammen konzertierte sowie mit seiner Frau Amalie Joachim. Joachim veranstaltete gemeinsam mit seinen Hochschulkollegen von 1869 bis 1907 jeden Winter jeweils acht Quartettabende in der Sing-Akademie. Mit

⁵⁸ Vgl. Schmiedel/Draheim (wie Anm. 38), S. 580f. und S. 617.

⁵⁹ Vgl. Steegmann (wie Anm. 5), S. 131f., vgl. auch *Schumann-Briefedition* (wie Anm. 7), S. 504ff.



Abb. 12: Villa Joachim, 1871, Handzeichnung: Tusche aquarelliert auf Papier, Richard Lucae (1829-1877) (Architekturmuseum TU Berlin: <https://architekturmuseum.ub.tu-berlin.de/P/140121.php>)

der Gründung der Musikhochschule und den institutionalisierten Konzerten prägte Joachim das Berliner Musikleben und bot außergewöhnliche Programme mit bisher ungehörten reinen Beethoven-Konzerten sowie einer großen Werkauswahl von Streichquartetten von Haydn bis Brahms.⁶⁰ Joachim wohnte in den 1870ern direkt gegenüber von Clara Schumanns Wohnhaus – in Eugenie Schumanns *Erinnerungen* heißt es: „Wir hatten eine schöne sonnige Wohnung Unter den Zelten, und die Bäume des Tiergartens schauten uns in die Fenster. Wir wiederum sahen von unserem zweiten Stock geradewegs hinab in die Fenster von Joachims, die da drüben mit vier prächtigen Kindern ein eigenes einstöckiges Haus bewohnten.“⁶¹ Der Grundriss (vgl. Abb. 13) der Villa, die Joachim nach eigenen Vorstellungen 1870/71 von Richard Lucae entwerfen ließ, ist bemerkenswert: Den Mittelpunkt des Hauses bildet das Musikzimmer, es ist zugleich der größte Raum der Wohnung. Das Musikzimmer liegt

⁶⁰ Vgl. Borchart (wie Anm. 56), Sp. 1064.

⁶¹ Schumann, Eugenie (wie Anm. 24), S. 273.

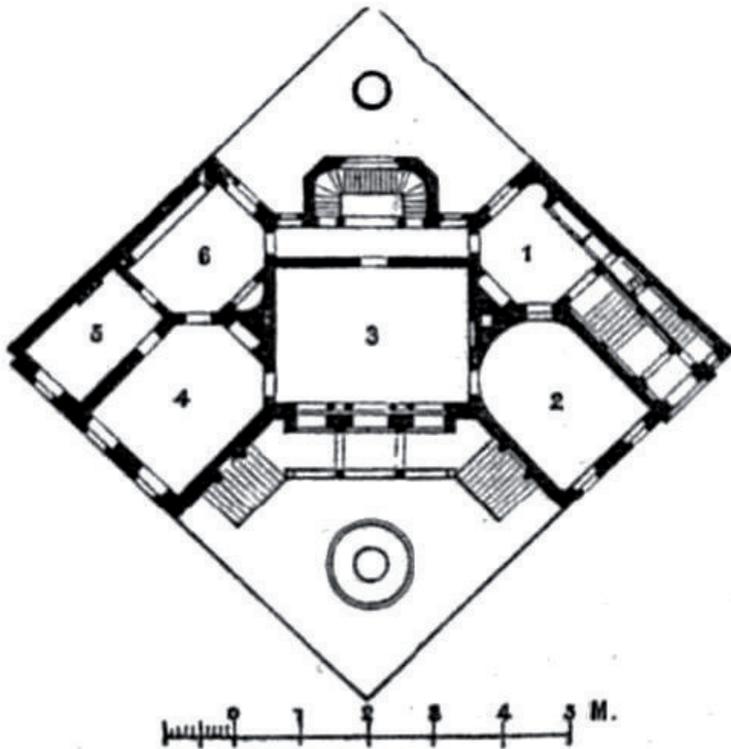


Abb. 254.

Wohnhaus Beethovenstr. 3.

Erdgeschofs: 1. Vorzimmer.
 2. Empfangszimmer. 3. Musikz.
 4. Speisez. 5. Dame. 6. Kinderz.

Abb. 13: Grundriss der Villa Joachim, Beethovenstr. 3
 Ecke In den Zelten 8 (Berlin und seine Bauten bearb. u.
 hrsg. v. Architekten-Verein zu Berlin u. d. Vereinigung
 Berliner Architekten, 3. Bd., Berlin 1896, S. 120)

mittig in der Wohnung und ist durch einen großen Vorgarten von den Straßengeräuschen abgeschirmt,⁶² es bildet auch den größten und repräsentativsten Zugang zu dem Haus, der eigentliche Eingang wirkt unscheinbar. Dass Musik den Mittelpunkt von Joachims Leben bildet, wird hier räumlich erfahrbar, aber sie wird auch regelmäßig zum Erklingen gebracht: So zum Beispiel am 4. Juni 1876, als Clara Schumann zu einer Matinee im Hause Joseph Joachims eingeladen war. Gespielt wurden zwei Werke von Brahms, das *Klavierquintett f-Moll* op. 34 und das *Streichquartett B-Dur* op. 67.⁶³ Bei den Joachims wohnte 1871/72 auch Julie von Asten, eine Schülerin Clara Schumanns. Sie trat als Pianistin u. a. mit Clara Schumann und Joseph Joachim auf und wurde später Klavierlehrerin. Sie wohnte ab 1874 für fünf Jahre zusammen mit ihrer Mutter und ihren Schwestern Marie und Anna (ebenfalls Klavierlehrerinnen) In den Zelten 16.⁶⁴ Auch hier fanden gemeinsame Musizierabende statt. Am 27. Mai 1876 schreibt Clara Schumann in ihr Tagebuch: „Ein wundervoller Abend bei Astens. Stockhausen sang ganz herrlich, wie in seiner schönsten Zeit, die Figaro-Arie... Stockhausens Gesang diesen Abend wird wieder eine lange Zeit eine schöne Erinnerung für mich sein...“⁶⁵ Der befreundete Sänger und Gesangspädagoge Julius Stockhausen war von 1874 bis 1878 Dirigent des Stern'schen Gesangvereins in Berlin und ab 1878 ebenfalls wie Clara Schumann Lehrer am Hoch'schen Konservatorium in Frankfurt am Main.⁶⁶ Er war es, der dem Rektor des neu gegründeten Konservatoriums Joachim Raff vorschlug, Clara

⁶² Vgl. *Berlin und seine Bauten*, bearb. u. hrsg. v. Architekten-Verein zu Berlin u. d. Vereinigung Berliner Architekten, 3. Bd., Berlin 1896, S. 124.

⁶³ Vgl. *Schumann-Briefedition* (wie Anm. 7), S. 436 Kommentar 1 und *Litzmann III* (wie Anm. 6), S. 335.

⁶⁴ Vgl. *Schumann-Briefedition* (wie Anm. 7), S. 37f., Anna Schultzen von Asten war ab 1869 Sopranistin an der Königlichen Oper in Berlin (vgl. ebd.) und ist im Adressbuch als Klavierlehrerin eingetragen, vgl. Berliner Adressbuch, Ausgabe 1876, Teil 3, S. 550, https://digital.zlb.de/viewer/image/34115512_1876/1490/LOG_0121/

⁶⁵ *Litzmann III* (wie Anm. 6), S. 335.

⁶⁶ Büchl, Alois, „Stockhausen, Julius, Jules“, in: Finscher, Ludwig (Hrsg.), *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil, Bd. 15, Stuttgart 2006, Sp. 1513-1514.

Schumann eine Professur anzubieten: „Haben Sie an Frau Schumann gedacht? Sie will gern in eine kleinere Stadt ziehen. Berlin ist ihr ungemütlich. Sie hat in Frankfurt viele Freunde.“⁶⁷

Obwohl etwas „ungemütlich“ war Berlin dennoch ein Ort, an den es Clara Schumann privat aus verschiedenen Gründen sowie durch die vielen, mitunter überaus erfolgreichen, Konzertreisen hingezogen hat. Eugenie schreibt rückblickend über den zweiten Wohnaufenthalt in Berlin der 1870er Jahre: „Selbstverständlich hatten wir von früher her viele persönliche Beziehungen in Berlin. Zu den alten Freunden kamen neue, und an Geselligkeit im großen und kleinen Kreise fehlte es nicht. Was an bedeutenden Musikern in Berlin lebte oder von auswärts einkehrte, traf sich bei Joachims, Stockhausens oder bei uns. Dazu gesellte sich die große Anzahl von Musikliebhabern aus den verschiedensten Kreisen der Stadt.“⁶⁸ Clara Schumanns umfangreiche briefliche Korrespondenz, die durch die aktuelle Schumann-Briefedition vorliegt, zeigt, dass sie nicht nur durch private Beziehungen mit Familie, Freunden und Künstlerkollegen mit der Stadt verbunden war, sondern auch im regen Austausch mit Berliner Schülerinnen, Verlegern, Instrumentenhändlern oder (Musik-)Schriftstellern stand.

Konzerte in Berlin und Umgebung 1837-1889

Zu Clara Schumanns Konzerten und Konzertaufenthalten in Berlin wird ein gesonderter Aufsatz in dem Begleitbuch zur diesjährigen Ausstellung im Stadtmuseum Bonn „On tour. Clara Schumann als Klaviervirtuosin auf den Bühnen Europas“ erscheinen. In der folgenden Tabelle sind alle rekonstruierbaren Konzerte in Berlin und Umgebung chronologisch aufgelistet, unberücksichtigt bleiben hier die ungezählten Auftritte in freundschaftlichen bzw. privaten Kreisen.

| | |
|------------|--|
| 16.02.1837 | Königliches Opernhaus (Unter den Linden) |
| 25.02.1837 | Hotel de Russie (Niederlagsstr. 1) |
| 27.02.1837 | Kgl. Schauspielhaus (Gendarmenmarkt) |

⁶⁷ *Schumann-Briefedition* (wie Anm. 7), S. 518f. Kommentar 2.

⁶⁸ Schumann, Eugenie (wie Anm. 24), S. 274.

01.03.1837 Hotel de Russie
 02.03.1837 Bei Graf von Redern (Redern'sches Palais am Pariser
 Platz)
 11.03.1837 Hotel de Russie
 14.03.1837 Bei Hofe
 20.03.1837 Jagor'scher Saal (Unter den Linden 23)
 23.10.1839 Kgl. Opernhaus
 31.10.1839 Kgl. Schauspielhaus
 20.11.1839 Kgl. Schauspielhaus
 23.11.1839 Potsdam
 25.11.1839 2. Quartett-Versammlung von August Zimmermann
 25.01.1840 Sing-Akademie (Am Festungsgraben)
 01.02.1840 Sing-Akademie
 28.03.1840 Kgl. Schauspielhaus
 25.04.1840 Sing-Akademie
 01.03.1847 Sing-Akademie
 08.03.1847 Matinee von Robert und Clara Schumann (Hotel du
 Nord/Unter den Linden 35)
 14.03.1847 Bei Graf von Redern
 22.03.1847 Sing-Akademie
 04.12.1854 Sing-Akademie
 07.12.1854 Frankfurt/Oder
 10.12.1854 Sing-Akademie
 14.12.1854 Potsdam, Palais Barberini
 16.12.1854 Sing-Akademie
 20.12.1854 Sing-Akademie
 08.03.1855 Sing-Akademie
 10.03.1855 Sing-Akademie
 03.11.1855 Sing-Akademie
 07.11.1855 Potsdam, Palais Barberini
 11.11.1855 Sing-Akademie
 20.11.1855 Sing-Akademie
 22.11.1855 Sing-Akademie
 11.04.1858 Kgl. Schauspielhaus
 09.04.1859 Sing-Akademie
 19.01.1860 Sing-Akademie
 11.11.1860 Sing-Akademie

| | |
|------------|---|
| 15.11.1860 | Sing-Akademie |
| 21.11.1860 | Sing-Akademie |
| 07.01.1865 | Sing-Akademie |
| 22.11.1865 | Sing-Akademie |
| 29.11.1865 | Sing-Akademie |
| 16.11.1867 | Sing-Akademie |
| 10.12.1867 | Sing-Akademie |
| 28.11.1869 | Sing-Akademie |
| 07.12.1869 | Sing-Akademie |
| 01.12.1870 | Sing-Akademie |
| 07.12.1870 | Kgl. Opernhaus |
| 27.11.1871 | Sing-Akademie |
| 04.12.1871 | Sing-Akademie |
| 28.12.1872 | Sing-Akademie |
| 05.01.1873 | Sing-Akademie |
| Nov. 1875 | Kammermusik-Abend des Stern'schen Gesangvereins |
| 27.12.1875 | Sing-Akademie |
| 13.01.1876 | Palast der Ks. und Kgl. Majestäten |
| 29.01.1876 | Festsaal des Rathauses |
| 09.01.1877 | Sing-Akademie |
| 25.01.1877 | Sing-Akademie |
| 28.01.1877 | Sing-Akademie |
| 31.10.1877 | Sing-Akademie |
| 06.12.1877 | Sing-Akademie |
| 14.03.1878 | Sing-Akademie |
| 18.02.1883 | Sing-Akademie |
| 26.10.1883 | Sing-Akademie |
| 01.11.1883 | Sing-Akademie |
| 17.04.1885 | Sing-Akademie |
| 24.04.1885 | Sing-Akademie |
| 23.01.1889 | Philharmonie (Bernburger Str. 22/23) |

IN THE TRACES OF CLARA SCHUMANN IN BERLIN
– FAMILY, FRIENDS AND PLACES OF RESIDENCE –*

Theresa Schlegel

Clara Schumann (see above, p. 136, fig. 1: Clara Schumann, Berlin, 15th March 1847, pencil drawing, Wilhelm Hensel (1794-1861), with a personal dedication to Clara Schumann, made during Clara and Robert Schumann's stay in Berlin in 1847) lived in Berlin for several years, visited the town countless times between 1835 and 1889, gave about 65 concerts in Berlin, and sold part of Robert Schumann's estate to the Royal Library in Berlin in 1890; furthermore, Clara Schumann had numerous contacts with family and friends in Berlin.

So, what was Clara Schumann's personal relationship with Berlin? How did she live there, and did she feel at home in Berlin? Are there still any traces of Clara Schumann in Berlin today? If one visits the places where Clara Schumann lived, such as at Dessauerstraße [street], at Schöneberger Ufer [street] or at In den Zelten [street] in Tiergarten [park], there is (still!?) no commemorative plaque or bust reminding of the famous pianist. Unfortunately, the original residential houses have not been preserved which, otherwise, were places where Clara Schumann did live and give concerts. In light of this, it would be all the more beautiful to revive memories in some places in Berlin or even to establish a Clara Schumann Museum in Berlin. This essay is meant to serve as an invitation to further discover Clara Schumann's traces in Berlin, above all with focus on her places of residence and her relationships with family and friends; to this end, inter alia, historical address books and building documentations of the Berlin State Archive will provide interesting insights. Furthermore, the Archive of the Berlin State Library holds valuable documents of Clara Schumann's estate (in addition to the estates of Robert Schumann and Woldemar Bargiel): seven volumes of correspondence with letters to

* Translated by Th. Henninger

Clara, more than 1,000 letters by Robert and Clara, thirteen volumes with autograph compositions by Clara Schumann, plus the Berlin flower diary.¹ Most recently, some sources of the estate, including autographs by Clara Schumann, could be viewed in 1996 on loan in exhibition “Clara Schumann 1819-1896” at StadtMuseum (municipal museum) Bonn and other Schumann towns. For the 200th anniversary of Clara Schumann’s birth this year, a small presentation of original sources from the estate is scheduled at the Berlin State Library.²

In April 1835, at the age of fifteen, Clara visited Berlin and her mother, Mariane Bargiel, living there in second marriage, for the first time on her return trip from a concert tour with her father Friedrich Wieck, but without giving concerts in Berlin (the first concert trip to Berlin was to take place in 1837 only).³ At that time, Mariane Bargiel (née Tromlitz) lived at Unter den Linden [boulevard] 27. She had been divorced from Wieck in 1825 and been living with her second husband, Adolph Bargiel, Music Director of the local Logier’s Academy, in Berlin since 1826. Since then, she had had contact with her daughter only through letters.⁴ Around 1839/40, Mariane Bargiel formed an important family reference point for Clara in Berlin: When Clara was coming back from her Paris concert tour to Leipzig

¹ Cf. Schumann Portal, <https://www.schumann-portal.de/musikabteilung-staatsbibliothek-berlin.html>

² I would like to thank Marina Gordienko (Music Expert, Berlin State Library – Prussian Cultural Heritage, Music Department with Mendelssohn Archive) for kindly providing information. Cf. also Bodsch, Ingrid/Nauhaus, Gerd (eds.), *Clara Schumann 1819-1896. Ausstellung des Stadtmuseums Bonn und des Robert-Schumann-Hauses Zwickau in Verbindung mit dem Heinrich-Heine-Institut Düsseldorf aus Anlaß des 100. Todestages von Clara Schumann. Katalog zur Ausstellung*, Bonn, 1996.

³ Cf. Schmiedel, Elisabeth/Draheim, Joachim, *Eine Musikerfamilie im 19. Jahrhundert: Mariane Bargiel, Clara Schumann, Woldemar Bargiel in Briefen und Dokumenten*, Vol. 1, Munich/Salzburg 2007 (= Musikwissenschaftliche Schriften, Vol. 43), p. 27.

⁴ Cf. *ibid.*, p. 19, and also Adreßbuch für Berlin mit Einschluß der näheren Umgegend und Charlottenburg, edition of 1835, Part 1, p. 11, https://digital.zlb.de/viewer/readingmode/34111683_1835/14/

in 1839, Friedrich Wieck forbid her by letter to return to her family home.⁵ With this, the discords due to the engagement to Robert Schumann, not approved by Wieck, and the ensuing marriage lawsuit reached a temporary climax. Clara then moved to Berlin for a few months and stayed with her mother at Hinter der katholischen Kirche [street] No. 2 between October 1839 and the beginning of June 1840 (see above, p. 139, fig. 2: Opernplatz [square] with St Hedwig's Cathedral, around 1845, coloured lithography, Ludwig Eduard Lütke (1801-1850), the yellow house behind St Hedwig's Cathedral being part of Hinter der katholischen Kirche).

In the summer of 1839, Mariane Bargiel had met Robert Schumann when he visited her in Berlin, and gave the couple her crucial written consent. After their marriage, Robert and Clara Schumann would visit Berlin on several occasions, of which the eventful and musically significant stay in 1847 was particularly relevant. Their common stays and the passages in 1844 and 1850, with focus on Robert Schumann in Berlin and numerous "original voices", can be read about in Schumann Journal 2018.

After Robert Schumann's death in 1856, Clara Schumann moved from Düsseldorf to Berlin in the autumn of 1857, before moving again to Baden-Baden in May 1863.⁶ The choice fell on Berlin probably because it was there that Clara Schumann could count on support from family after Schumann's death.⁷ The second residential stay in

⁵ Cf. Steegmann, Monica, *Clara Schumann*, Leipzig, 2016, p. 54.

⁶ Cf. *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen von Berthold Litzmann*. Vol. III: *Clara Schumann und ihre Freunde 1856–1896*, 8th edition, Leipzig, 1908, pp. 22 and 139 (hereinafter: *Litzmann III*).

⁷ Cf. *Schumann-Briefedition*, Series II, Vol. 18: *Briefwechsel mit Freunden und Künstlerkollegen (Briefwechsel Clara Schumanns mit Korrespondenten in Berlin 1856 bis 1896)*, edited by Klaus Martin Kopitz, Eva Katharina Klein and Thomas Synofzik, Cologne, 2015, p. 10 (hereinafter: *Schumann-Briefedition*).

Berlin extended over the years 1873 to 1878.⁸ However, the residential stays in Berlin were marked by constant arrivals and departures due to numerous concert tours, and the concert tours themselves would involve temporary residential stays in various towns. During these “[years of travel]”, as Litzmann aptly worded it, Clara Schumann had already “lived” in Berlin in the course of various concert stays before 1857 and 1873, each time for a few weeks: in November/December 1854, when she intensively resumed her concert activity after Schumann’s admission to the Endenich sanatorium, not only for financial reasons⁹ but also as a way to “[take charge of her own life].”¹⁰ In February 1855, she found accommodation with a friend, the book and music dealer Julius Friedländer (Niederlagstraße [street] 5)¹¹, at the end of 1855 with her mother, Mariane Bargiel (Potsdamer Communication [street] 3)¹², at the end of 1865 with Franz Mendelssohn (Jägerstraße [street] 51)¹³, in November/December 1869 in a flat at 4 Werderscher Markt [square]¹⁴, and, in the 1880s, often with the merchant and music lover Martin Levy (Rauchstraße [street] 17-18)¹⁵, which also indicates the efficient social network could draw on during her tours.

⁸ Cf. *Litzmann III* (as per note 6), p. 305.

⁹ Cf. *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen von Berthold Litzmann*. Vol. II: *Ehejahre 1840–1856*, Leipzig, 1905, p. 336 (hereinafter: *Litzmann II*).

¹⁰ Klassen, Janina, “Schumann, Clara (Josefine)”, in: Finscher, Ludwig (eds.), *Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil*, Vol. 15, Stuttgart, 2009, column 333.

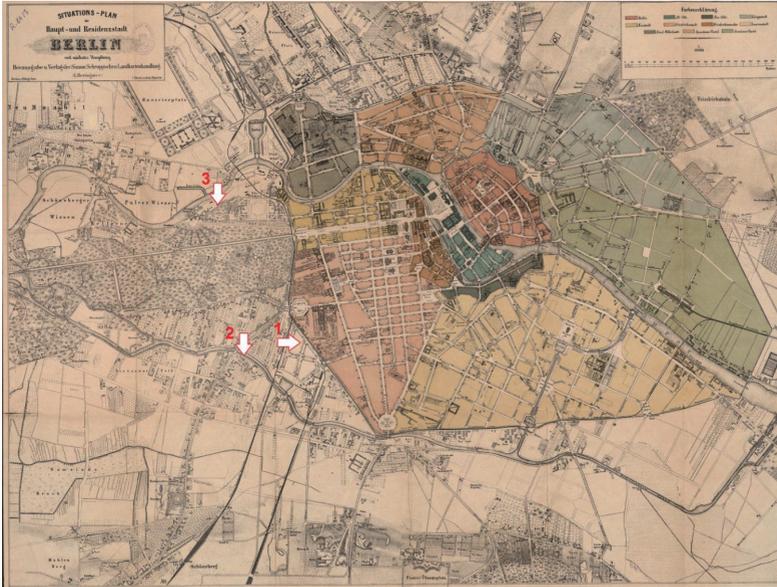
¹¹ Cf. *Litzmann II* (as per note 9), p. 367, see also *Allgemeiner Wohnungs-Anzeiger für Berlin und Umgebungen*, edition of 1855, Part I, p. 134, https://digital.zlb.de/viewer/readingmode/14050110_1855/176/

¹² Cf. *Litzmann II* (as per note 9), p. 389, see also *Adressbuch*, edition of 1855 (as per note 11), Part I, p. 18, https://digital.zlb.de/viewer/image/14050110_1855/60/

¹³ Cf. *Litzmann III* (as per note 6), p. 187, see also *Adressbuch*, edition of 1865 (as per note 11), Part I, p. 364, https://digital.zlb.de/viewer/readingmode/10666966_1865/368/

¹⁴ Cf. *Litzmann III* (as per note 6), p. 233.

¹⁵ *Berliner Adressbuch*, edition of 1883, Part I, p. 597, https://digital.zlb.de/viewer/readingmode/10089470_1883/640/



Birck site map of the capital and residence city of Berlin and immediate surroundings 1864 [margins cut, marks added]¹⁶

- 1 – Dessauerstraße 2 (1857-1861)
- 2 – Schöneberger Ufer 22 (1861-1863)
- 3 – In den Zelten 11 (1873-1878)

Berlin as Clara Schumann's place of residence: 1857-1863 and 1873-1878

Clara Schumann can be found in historical address books: First, between 1857 and 1861, Clara Schumann lived at Dessauerstraße 2 (second floor)¹⁷, situated to the south of Potsdamer Platz [square]

¹⁶ Wikimedia commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Birck_Situations-Plan_der_Haupt-_und_Residenzstadt_Berlin_mit_n%C3%A4chster_Umgebung_1864.jpg

¹⁷ Cf. Allgemeiner Wohnungs-Anzeiger nebst Adreß- und Geschäftshandbuch für Berlin, dessen Umgebungen und Charlottenburg, edition of 1858, Part I, p. 430, https://digital.zlb.de/viewer/readingmode/10666966_1858/434/. There is no entry for 1857, as the editorial deadline for address books was at the end of the previous year.

between Potsdamer Bahnhof and Anhalter Bahnhof [railway terminuses]. Also, as regards the address book entries, an interesting observation can be made: While Clara Schumann is listed merely as “[C., née Wieck, doctor’s widow, Dessauerstraße 2]” (see above, p. 143, fig. 4: *Allgemeiner Wohnungs-Anzeiger nebst Adreß- und Geschäftshandbuch für Berlin, dessen Umgebung und Charlottenburg auf das Jahr 1859*, p. 457 [extract], address entry for Clara Schumann) and Schöneberger Ufer 22 between 1858 and 1863, in a later (and last) address book entry of 1878, her social position as an artist is highlighted: “[C., artist, In den Zelten 11]” (see above, p. 143, fig. 5: *Berliner Adreßbuch für das Jahr 1878*, address entry for Clara Schumann), without reference to her maiden name or status as a widow. Overall, the address book reflected the hierarchical social order of that time: The address book opens with a genealogy of the Royal Family, followed, under the respective surnames of the address book, first by the men, then the women, usually with the women’s maiden name (“[née]”), thus the father’s name, and, if applicable, “[widowed]” or “[widow]” added; after the men, women and widows, the unmarried/single women were listed as “[miss]”.¹⁸ In this context, it is particularly important that Clara Schumann was listed in the address book of 1878 as “[C., artist]”, without any definition supplements such as “[née]”, “[widow]” or the “Dr” title of her husband.

Shortly after moving into Dessauerstraße 2, Clara wrote to Joseph Joachim on 06.10.1857: “[God knows how miserable I feel here! I am still in deepest trouble, although I have been clearing and procuring from early morning to late evening for the last fourteen days. It seems to me I am no longer myself, there is no tone coming into me at all, oh, his joylessness inside me is so awful, I feel like banished to this place here ...]”¹⁹ These harsh words suggest the far-reaching im-

¹⁸ In the address book of 1897 (p. 3), the fact that “[widows, married women and single women are [listed] after the male persons]” is even expressly explained as an order scheme for handling the address book, (https://digital.zlb.de/viewer/readingmode/01405003X_1897/3/).

¹⁹ *Litzmann III* (as per note 6), p. 22.

pact the move from Düsseldorf to Berlin must have had on her after Robert Schumann's death, that is, leaving behind a common centre of life. For the children also, this was the beginning of a new period of life. In Berlin, Elisabeth Werner, a long-time friend, took over the household and care for the children Marie, Elise, Julie, Eugenie and Felix from May 1858, when Clara Schumann was on concert tours or spa treatments. At that time, her sons Ludwig and Ferdinand attended the reform school of Dr Karl Stoy in Jena.

Elisabeth Werner (1823–approx. 1911) had probably met Clara for the first time in 1839/40 during the latter's stay with her mother Mariane Bargiel who, in turn, was a friend of Elisabeth Werner's mother.²⁰ Given that Clara Schumann, due to her enormous extent of travel, spent only little time in Berlin and that Elise, the second eldest daughter, moved to Gräfenbacher Hütte near Kreuznach as a lady's companion in 1860, a new and slightly smaller flat was sought.²¹ At the end of April 1861, a flat was finally rented, very close nearby, at Schöneberger Ufer 22 (third floor),²² which Clara Schumann described as a “[new friendly accommodation]”²³ and which is also mentioned in Eugenie's *Memoirs*.²⁴ There, Clara Schumann lived “[on the same floor]” as Elisabeth Werner and her sister, widowed Storch.²⁵ The address book of 1861 still listed property Schöneberger Ufer 22 as a building site, which, due to the editorial deadline, probably related to 1860, in particular.²⁶ At that time, Elisabeth Werner and her sister Anna Storch lived at Schöneberger Ufer 20,²⁷ and it was likely

²⁰ Cf. *Schumann-Briefedition* (as per note 7), pp. 605ff. and p. 614 comment 2.

²¹ Cf. *ibid.*, p. 632 comment 10.

²² Cf. Berliner Adressbuch, edition of 1862, Part I, p. 484, https://digital.zlb.de/viewer/readingmode/10666966_1862/488/

²³ *Litzmann III* (as per note 6), p. 102.

²⁴ Cf. Schumann, Eugenie, *Erinnerungen*, succrs. of J. Engelhorn, Stuttgart, 1925, pp. 15ff.

²⁵ *Litzmann III* (as per note 6), p. 102.

²⁶ Cf. Berliner Adressbuch, edition of 1861, Part II, p. 136, https://digital.zlb.de/viewer/readingmode/10666966_1861/726

²⁷ Cf. Berliner Adressbuch, edition of 1860, Part I, p. 490, https://digital.zlb.de/viewer/readingmode/34111732_1860/494/

this address Clara Schumann referred to when she wrote to a friend, the student Julie von Asten, as early as 28.09.1860: “[From now on, my safe address will always be: Berlin, Schöneberger Ufer, third floor, care of Miss Elisabeth Werner].”²⁸ The address book of 1862 shows Clara Schumann at an address “Schöneberger Straße [street] 22” which, however, must be a typing error, instead of Schöneberger Ufer 22: In a listing according to the addresses of individual houses (und not the residents’ surnames), Clara Schumann is properly entered under the address Schöneberger Ufer 22.²⁹ From 1861, Clara Schumann and children as well as Elisabeth Werner and Anna Storch lived on the same floor at Schöneberger Ufer 22. The two flats were probably interconnected, as can be seen on the floor plan shown further below. From the end of September 1861, Marie Schumann took over house-keeping and the care for the younger siblings, as Elisabeth Werner and Anna Storch moved away from Berlin.³⁰

At that time, both addresses were outside the town wall which completely surrounded Berlin between 1736 and 1865.³¹ The house at Dessauerstraße was demolished at the end of the 19th century and an office building was erected in its stead in 1905-06, which is now a listed building and shows the address “Dessauerstraße 1-2”.³² The house at Schöneberger Ufer 22 was probably destroyed in the Second World War (torn down in 1940, as per construction file), and this is today the location of “Park am Karlsbad [park at Am Karlsbad street]”. Photographs of the two residential houses could, unfortunately, no

²⁸ *Schumann-Briefedition* (as per note 7), p. 43 (highlighting as per original).

²⁹ Cf. Berliner Adressbuch, edition of 1862, Part II, p. 143, https://digital.zlb.de/viewer/readingmode/10666966_1862/739/

³⁰ Cf. *Schumann-Briefedition* (as per note 7), p. 607; cf. also Adressbuch, edition of 1862 (as per note 17), Part I, p. 515 (entry A. Storch, Schöneberger Ufer 22), https://digital.zlb.de/viewer/readingmode/34111732_1862/519/

³¹ Cf. Zschocke, Helmut, *Die Berliner Akzisemauer. Die vorletzte Mauer der Stadt*, Berlin, 2007, p. 25.

³² Cf. Berlin Monument Authority, online monument database, http://www.stadtentwicklung.berlin.de/denkmal/liste_karte_datenbank/de/denkmal-datenbank/daobj.php?obj_dok_nr=09031128

longer be traced. The construction file of the house at Schöneberger Ufer 22, however, exists at the Berlin State Archive (viewable as a microfilm) and contains, inter alia, the floor plans and façade drawings. The floor plan (see above, p. 147, fig. 6: Floor plan – third floor, Schöneberger Ufer 22, approx. 1856) reflects bourgeois life at the time: the representative living spaces were aligned towards the front of the building and the bedrooms were situated sideways, which Clara Schumann called “[corridor rooms]” in a letter to Elisabeth Werner.³³ The rooms for daily reproduction, the kitchen (identifiable by the four “boxes” for the chimney and the oven) with a pantry and possibly a small “closet” were found in the back area, separated from the rest of the flat by a long corridor and which could be accessed by the servants from a side entrance. The façade of the three-storey house was arranged symmetrically (see above, p. 147, fig. 7: Façade, Schöneberger Ufer 22, approx. 1857), as typical for that time, with the entrance door situated centrally in a small porch. The first floor, called in English *bel étage* or *piano nobile*, was, in contrast to the other floors, highlighted by embellishments and equipped with a balcony. Clara Schumann’s flat was on the third floor. It says in Eugenie’s *Memoirs*: “[We had moved into a nice flat where there was also, of course, a so-called Berlin middle room with a large window towards the courtyard. It was in this room facing the southern sun that we small ones usually stayed; there was also a square piano for us to practise, whereas my sisters used the beautiful grand piano in the front living room].”³⁴

In 1873, Clara moved from Baden-Baden, where she had purchased a house in 1863 to be able to spend the summer and autumn months together with her children, to Berlin a second time and lived there until 1878 at In den Zelten 11 (corner of Beethovenstraße [street] 4), a representative address in Tiergarten. Bettina von Arnim, Joseph Joachim (directly opposite Clara Schumann’s house), Mathilde

³³ *Schumann-Briefedition* (as per note 7), p. 638.

³⁴ Schumann, Eugenie (as per note 24), p. 15.

Wesendonck, amongst others, lived in the same street. Again, it was not possible to retrieve any photograph of the residential house at In den Zelten 11 to start with, but then the construction file proved useful, as it contained not only the floor plans but also a few photographs of the house (see above, p. 148-149, fig. 8-10). Unfortunately, again, this house has not been preserved, it had been built in 1868/69 and destroyed in the Second World War. According to the construction file, a general clearance took place in 1956 and the plot was acquired by the State of Berlin. Today, in close proximity to this former address, there is the House of the Cultures of the World and the German Federal Chancellery, whereas the old residential streets are hardly recognisable. The photographs show a two-storey corner house with a basement and a ground floor as well as an enclosed front garden and decorative although discreet embellishments of the façade.

The floor plan (see above, p. 149, fig. 10) shows the second floor where Clara Schumann lived with Marie and Eugenie. A total of two flats can be distinguished. The smaller, round staircase led into the kitchen (again identifiable by the four or six small “boxes” for the chimney and the oven, also drawn schematically), which was intended for the servants, whereas the larger staircase led to the different rooms via a corridor. Clara Schumann will probably have occupied the slightly larger flat with the big corner room, which was suitable for use as a music salon. So, for instance, a private performance took place in Clara Schumann’s flat on 30.12.1877, certainly in the presence of Joseph Joachim and Wilhelm Müller or Robert Hausmann: “[Gathering in our flat. Trio for violin and horn by Brahms, unfortunately cello instead of horn, but very enjoyable].”³⁵

Although Clara Schumann felt very comfortable in her house in Baden-Baden,³⁶ she considered moving to Berlin in 1873, as from then on she “[no longer wanted to undertake so many travels one after the other]”, for health reasons and above all to have more time for

³⁵ *Litzmann III* (as per note 6), p. 366.

³⁶ Cf., e.g., Clara Schumann’s letter to Johannes Brahms, *Litzmann III* (as per note 6), p. 288.

her youngest child Felix.³⁷ In 1872, Felix had passed his school leaving examinations at Joachimsthal grammar school in Berlin and began to study law in Heidelberg shortly after,³⁸ so that only Marie and Eugenie moved with her into the new flat. Clara had spent the winter months in Berlin as early as 1869, partly in furnished flats and partly with the family of the music publisher Friedrich August Simrock (Am Karlsbad 3). Berlin, capital of the German Empire since 1871, was centrally located: concert tours towards to the north or, for instance, Saxony (Leipzig, Dresden) and towards Breslau [now Wrocław] or Stettin [now Szczecin], Danzig [now Gdańsk] or Königsberg [now Kaliningrad] were shorter distances from Berlin than, for instance, Baden-Baden. Furthermore, from the 1860s/70s onwards, Berlin was developing into a city due to industrialisation, the foundation of the German Empire and various urban development measures, such as the Hobrecht plan [binding land-use plan]; transport connections with central railway lines were ideal.

Clara Schumann moved into the flat at In den Zelten 11 on 9th November but departed for another concert tour to northern Germany as early as 17th November. After this concert tour and subsequent concerts in Dresden and Leipzig, however, Clara Schumann's arm pain, from which she had suffered back in 1857, became so severe she could no longer give concerts between December 1873 and March 1874 and went to regular spa treatments.³⁹ Clara actually spent time in Berlin only on a weekly basis, between all her numerous travels and over the Christmas holidays. Berlin would not be a home for Clara Schumann the way Baden-Baden was. As early as 1873, in a letter to Brahms, she had doubts as to whether Berlin had been the right choice and considered Vienna as a place of residence: “[We actually

³⁷ *Litzmann III* (as per note 6), pp. 290f.

³⁸ Cf. *Schumann-Briefedition* (as per note 7), p. 447 and also Schmiedel, Elisabeth/Draheim, Joachim, *Eine Musikerfamilie im 19. Jahrhundert: Mariane Bargiel, Clara Schumann, Woldemar Bargiel in Briefen und Dokumenten*, Vol. 2, Munich/Salzburg, 2007 (= Musikwissenschaftliche Schriften, Vol 43), p. 805.

³⁹ Cf. *Litzmann III* (as per note 6), pp. 306-312 and p. 319.

have far more good friends in Vienna, and for the children it would be easier to socialise than in Berlin. I even would get more musical and artistic inspiration in Vienna! beautiful orchestra concerts, theatre and so much more].”⁴⁰ In a letter to her friend Hermann Levi of December 1875, Clara Schumann even wrote: “[I do not fit in here, it is only in a medium-sized town that I can find what I need for artistic and social communication. Here, I will grow older earlier than I actually am. I am missing musical delights, artistic communication that would also allow for a comfortable hour of music every now and then, in short, it is light and air I need].”⁴¹ An in December 1876, again to Levi: “[Here, I actually feel more and more uncomfortable, I have no real sphere of activity here and I very rarely give concerts. The audience is not warm and, as far as the understanding of Schumann and Brahms is concerned, lags far behind all other places in Germany. Overall, mediocrity prevails here and the audience is hardly inclined to show any recognition for things that are outstanding ...].”⁴² Nonetheless, Clara Schumann also had some very successful concerts in Berlin.⁴³ On the basis of some individual quotations, which are usually no more than just snapshots, it is, however, not really possible to draw up a final conclusion about how Clara Schumann felt in Berlin overall. Still, when Clara Schumann received an offer to teach piano at the Hoch Conservatoire in Frankfurt am Main in 1878 and she opted for Frankfurt,⁴⁴ she found it difficult to assimilate the “[farewell visits]” from the Joachims, the Mendelssohns, Bargiels and others.⁴⁵

⁴⁰ Ibid., pp. 300f.

⁴¹ Ibid., p. 329 (highlighting as per original).

⁴² Ibid., p. 346.

⁴³ Cf. *ibid.*, p. 347, p. 446, pp. 512f.

⁴⁴ Cf. *ibid.*, pp. 367-371.

⁴⁵ Ibid., p. 376.

Family and friends

For Clara Schumann, a personal and family relationship with Berlin existed above all through her mother. Mariane Bargiel (1797-1872) had been living with her second husband Adolph Bargiel (1783-1841) in Berlin since 1826.⁴⁶ There, Adolph Bargiel directed a musical Academy according to the teachings of Johann Bernhard Logier, whose teaching method was essentially based on three elements: group tuition with partly more than twelve pianos, the so-called chiroplast, a device to keep the fingers in place (Logier even charged licence fees for its use), and his harmony teachings.⁴⁷ The extent to which Bargiel followed or modified this method must remain open at his point. Mariane Bargiel, herself coming from a musical family and trained as a pianist and singer, also taught piano at the Academy and, furthermore, was entered in the list of members of the Sing-Akademie musical society as a soprano from 1827 and as a soloist from 1829.⁴⁸ When Robert and Clara Schumann came to Berlin in 1847 to perform Schumann's *Paradise and the Peri* at the Sing-Akademie, Mariane Bargiel joined in the choruses during rehearsals.⁴⁹ During this visit to Berlin, Robert and Clara Schumann even considered moving to Berlin due to the friendly relationship with Felix Mendelssohn and his sister Fanny Hensel, who promoted an active artistic exchange at Leipziger Straße [street] 3. But then, with Fanny's sudden death on 14th May 1847, these plans to move were abandoned again.⁵⁰

⁴⁶ Mariane Bargiel had often moved within Berlin and can be found in historical Berlin address books under ten different addresses between 1827 and 1872.

⁴⁷ Cf. McAllister-Hart, Nuala, "Logier, Johann Bernhard", in: Finscher, Ludwig (ed.), *Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil*, Vol. 11, Stuttgart, 2004, columns 404-405.

⁴⁸ Cf. Schmiedel/Draheim (as per note 3), p. 20.

⁴⁹ Cf. *ibid.*, p. 72.

⁵⁰ Cf. *Robert Schumann. Tagebücher*. Vol. II: 1836-1854, edited by Gerd Nauhaus, Leipzig, 1987, p. 419; cf. also *Litzmann II* (as per note 9), pp. 160f. and pp. 174f.

Bargiel's Academy, which first went very well, had to be closed for financial reasons as early as 1830, when the students avoided the town due to a cholera epidemic in Berlin. From then on, the Bargiels lived together with their four common children under difficult financial circumstances. After the early death of her husband, Mariane Bargiel had to provide a livelihood for her family by teaching the piano.⁵¹ In the 1850s and 1860s, she shared flats together with her son Wolde-
mar Bargiel (1828-1897) or her daughter Cäcilie (1832-1910), for instance, at Potsdamer Communication 3 (entrance at Leipziger Platz [square] 3).⁵² Despite these circumstances, after Schumann's admission in 1854, Mariane Bargiel offered Clara to take in her nine-year-old granddaughter Julie, who needed special care due to her fragile health. In July 1854, Clara Schumann finally travelled to Berlin with her daughter Julie to leave her in the care of Mariane Bargiel for several years to come.⁵³

From 1857 onwards, apart from Julie, there were also Marie, Elise, Felix and Eugenie living with her in Berlin for a few years at Dessauer Straße 2 or at Schöneberger Ufer 22. In the 1860s, Ferdinand and Felix attended Joachimsthal grammar school in Berlin and were at that time accommodated by the family of Professor Hermann Planer who taught at that school. Ludwig, however, did not move with them to Berlin; he was assessed as unfit to attend grammar school and had the saddest fate of all Schumann children in Colditz from 1871. Ferdinand attended Joachimsthal grammar school until 1866; he later worked at the Berlin banking company Plaut⁵⁴ and was drafted into the German-French war in 1870. Felix passed his secondary school

⁵¹ Cf. Schmiedel/Draheim (as per note 3), pp. 24f., cf. also Bergmann, Hanna, "Bargiel, Mariane, geb. Tromlitz, verh. Wieck", in: Sophie-Drinker-Institut (ed.), *Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, <http://www.sophie-drinker-institut.de/bargiel-marianne>

⁵² Cf., e.g., *Adressbuch*, edition of 1855 (as per note 17), Part I, p. 18, https://digital.zlb.de/viewer/image/14050110_1855/60/ and Schmiedel/Draheim (as per note 3), p. 275.

⁵³ Cf. Schmiedel/Draheim (as per note 3), p. 210 and p. 213.

⁵⁴ Cf. *Litzmann III* (as per note 6), p. 194.

leaving examinations in 1872 and, from 1863, he also attended the Stern Conservatoire in Berlin to study the violin; his teacher was the second violinist of the Joachim Quartet, Heinrich de Ahna. Despite his artistic talent, he, however, like his father, began to study law in Heidelberg later on. Clara Schumann had first given in to his pleas to study music. But according to the assessment by his doctors, Felix was not strong enough for music studies (there were already symptoms or pulmonary tuberculosis at hand).⁵⁵ Eugenie, who lived for a few years in boarding schools in other towns as from 1863, studied the piano in Berlin between 1869 and 1871 at the Royal Academy of Arts, newly established by Joseph Joachim (renamed Royal Conservatoire in 1872). Eugenie's teacher was Ernst Rudorff, a former student of Clara Schumann.⁵⁶ At that time, the Conservatoire was located in the Southern Pavilion of Raczynski Palace at Königsplatz [square] 1 in front of the Brandenburg Gate (see above, p. 155, fig. 11) and was a predecessor institution of today's University of the Arts. This Pavilion was also called Cornelius House, as the painter Peter Cornelius had used it as a studio until his death in 1867. The Palace was demolished in the 1880s because the Reichstag was being built in the same place, and so the Conservatoire moved to Potsdamer Straße [street] 120 in 1883 and again to Hardenbergstraße [street] at the corner of Fasanenstraße [street] in 1902.⁵⁷

Woldemar Bargiel, Clara Schumann's half-brother, was a teacher at the Royal Conservatoire where he taught composition as from 1874.⁵⁸ In 1871, Joseph Joachim tried to also win over Clara Schumann to teach at the Conservatoire but she turned it down indirectly

⁵⁵ Cf. *Schumann-Briefedition* (as per note 7), p. 447 and Schmiedel/Draheim (as per note 38), p. 805.

⁵⁶ Cf. Reich, Nancy B., *Clara Schumann. The Artist and the Woman*, London, 1985, pp. 169f.; cf. Borchard, Beatrix, "Joachim, Joseph", in: Finscher, Ludwig (ed.), *Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil*, Vol. 9, Stuttgart, 2003, column 1062.

⁵⁷ Cf. Schenk, Dietmar, *Die Hochschule für Musik zu Berlin. Preußens Konservatorium zwischen romantischem Klassizismus und Neuer Musik, 1869–1932/33*, Stuttgart, 2004, pp. 301f.

⁵⁸ Cf. Schmiedel/Draheim (as per note 38), pp. 580f. and p. 617.

by asking for very demanding contractual terms. But in 1875, when she had to temporarily reduce her concert activities considerably due to her arm pain, she negotiated again with a friend, Richard Schöne, an expert on art matters with the Prussian Ministry of Education and Cultural Affairs, to obtain a professorship at the Royal Conservatoire. Negotiations about reasonable contractual terms regarding salary, holiday schedule and choice of students, however, were protracted, so that Clara Schumann opted for the more lucrative offer by the Hoch Conservatoire in Frankfurt.⁵⁹

Joseph Joachim counted among the most important friends and artist colleagues of Clara Schumann in Berlin, and she very often gave concerts together with him, as well as with his wife Amalie Joachim. Between 1869 and 1907, together with his colleagues from the Conservatoire, Joachim organised every winter eight quartet evenings in the building of the Sing-Akademie. By establishing the Conservatoire and institutionalising the concerts, Joachim significantly shaped Berlin musical life and also offered unusual programmes with previously unheard pure Beethoven concerts and a large selection of string quartets from Haydn to Brahms.⁶⁰ In the 1870s, Joachim lived (see above, p. 156 and 157, fig. 12 and 13: Villa Joachim and floor plan of Villa Joachim) directly opposite Clara Schumann's flat, and it says in Eugenie Schumann's *Memoirs*: “[We had a nice sunny flat at Unter [In] den Zelten and the trees of Tiergarten looked through our windows. From our second floor, we, in turn, could look straight into the windows of the Joachims who occupied their own one-storey house over there with four splendid children].”⁶¹

The floor plan of the villa, which Joachim had designed by Richard Lucae according to his own visions in 1870/71, is quite remarkable: The centre of the house was the music room and at the same time its largest room. The music room in the middle of the house was shield-

⁵⁹ Cf. Steegmann (as per note 5), pp. 131f., cf. also *Schumann-Briefedition* (as per note 7), pp. 504ff.

⁶⁰ Cf. Borchard (as per note 56), column 1064.

⁶¹ Schumann, Eugenie (as per note 24), p. 273.

ed from street noises by a large front garden⁶², and it also formed the biggest and most representative access to the house, while the actual entrance was rather inconspicuous. The fact that music was the focus of Joachim's life could be experienced here spatially but music was also regularly made to sound: For instance, on 4th June 1876, when Clara Schumann was invited to a morning performance in Joseph Joachim's house. There, two works by Brahms were played, the *Piano Quintet in F minor*, Op. 34, and the *String Quartet in B-flat major*, Op. 67.⁶³ In 1871/72, there was also Julie von Asten, a student of Clara Schumann, staying with the Joachims. She performed as a pianist with, among others, Clara Schumann and Joseph Joachim and later became a piano teacher. As from 1874, she lived for five years at In den Zelten 16⁶⁴ together with her mother and her sisters Marie and Anna (piano teachers as well). There also, joint musical evenings took place. On 27th May 1876, Clara Schumann wrote in her diary: "[A wonderful evening with the Astens. Stockhausen sang magnificently, as in his most beautiful time, the Figaro aria ... Stockhausen's singing this evening will again remain a wonderful memory for me for a long time to come ...]"⁶⁵ This friend of hers, the singer and singing teacher Julius Stockhausen, was a conductor of the Stern choral society in Berlin between 1874 and 1878 and, like Clara Schumann, a teacher at the Hoch Conservatoire in Frankfurt am Main as from 1878.⁶⁶ It was he who suggested to the Rector of the newly established Con-

⁶² Cf. *Berlin und seine Bauten*, edited and published by the Berlin Architect Association and the Association of Berlin Architects, 3 vols., Berlin, 1896, p. 124.

⁶³ Cf. *Schumann-Briefedition* (as per note 7), p. 436 comment 1 and *Litzmann III* (as per note 6), p. 335.

⁶⁴ Cf. *Schumann-Briefedition* (as per note 7), pp. 37f., As from 1869, Anna Schultzen von Asten was a soprano with the Royal Opera in Berlin (cf. *ibid.*) and entered in the address book as a piano teacher, cf. *Berliner Adressbuch*, edition of 1876, Part 3, p. 550, https://digital.zlb.de/viewer/image/34115512_1876/1490/LOG_0121/

⁶⁵ *Litzmann III* (as per note 6), p. 335.

⁶⁶ Büchl, Alois, "Stockhausen, Julius, Jules", in: Finscher, Ludwig (ed.), *Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil*, Vol. 15, Stuttgart, 2006, columns 1513-1514.

servatoire, Joachim Raff, to offer Clara Schumann a professorship: “[Did you think of Mrs Schumann at all? She would prefer to move to a smaller town. She is uncomfortable in Berlin. She has many friends in Frankfurt].”⁶⁷

In spite of being slightly “uncomfortable”, Berlin was still a place to which Clara Schumann felt privately attracted for various reasons and there were also numerous and sometimes very successful concert tours that connected her to this city. Looking back, Eugenie described their second residential stay in Berlin in the 1870s as follows: “[Of course, we had many personal relationships in Berlin from before. Old friends were joined by new ones, and there was no lack of social life in larger or smaller circles. Whoever of the renowned musicians lived in Berlin or came there from outside, met at the Joachims, Stockhausens or in our flat. This was complemented by a large number of music lovers from all kinds of urban circles].”⁶⁸ Clara Schumann’s extensive correspondence by letter, which has become available with the current Schumann Letter Edition, shows that she was not only connected to the city through private relationships with family, friends and artist colleagues, but that she also maintained, in addition, an active exchange with Berlin students, publishers, instrument dealers and (music) commentators.

Concerts in Berlin and the surrounding area, 1837–1889

A separate essay on Clara Schumann’s concerts and concert stays in Berlin will be published in the accompanying book to this year’s exhibition at StadtMuseum Bonn municipal museum, titled “On tour. Clara Schumann als Klaviervirtuosin auf Europas Bühnen [On tour. Clara Schumann as a piano virtuoso on European stages]”. The following table lists in chronological order all concerts in Berlin and the surrounding area that could be reconstructed, but does not include numerous performances given in private circles or those of friends.

⁶⁷ *Schumann-Briefedition* (as per note 7), pp. 518f. comment 2.

⁶⁸ Schumann, Eugenie (as per note 24), p. 274.

16.02.1837 Royal Opera House (Unter den Linden)
 25.02.1837 Hotel de Russie (Niederlagstraße 1)
 27.02.1837 Royal Theatre (Gendarmenmarkt)
 01.03.1837 Hotel de Russie
 02.03.1837 Count von Redern's house (Redern Palace at Pariser
 Platz)
 11.03.1837 Hotel de Russie
 14.03.1837 at the Royal Court
 20.03.1837 Jagor Hall (Unter den Linden 23)
 23.10.1839 Royal Opera House
 31.10.1839 Royal Theatre
 20.11.1839 Royal Theatre
 23.11.1839 Potsdam
 25.11.1839 Second quartet gathering organised
 by August Zimmermann
 25.01.1840 Sing-Akademie (Am Festungsgraben)
 01.02.1840 Sing-Akademie
 28.03.1840 Royal Theatre
 25.04.1840 Sing-Akademie
 01.03.1847 Sing-Akademie
 08.03.1847 Morning performance by Robert and Clara
 Schumann (Hotel du Nord/Unter den Linden 35)
 14.03.1847 Count von Redern's house
 22.03.1847 Sing-Akademie
 04.12.1854 Sing-Akademie
 07.12.1854 Frankfurt/Oder
 10.12.1854 Sing-Akademie
 14.12.1854 Potsdam, Barberini Palace
 16.12.1854 Sing-Akademie
 20.12.1854 Sing-Akademie
 08.03.1855 Sing-Akademie
 10.03.1855 Sing-Akademie
 03.11.1855 Sing-Akademie
 07.11.1855 Potsdam, Barberini Palace
 11.11.1855 Sing-Akademie
 20.11.1855 Sing-Akademie
 22.11.1855 Sing-Akademie

| | |
|------------|--|
| 11.04.1858 | Royal Theatre |
| 09.04.1859 | Sing-Akademie |
| 19.01.1860 | Sing-Akademie |
| 11.11.1860 | Sing-Akademie |
| 15.11.1860 | Sing-Akademie |
| 21.11.1860 | Sing-Akademie |
| 07.01.1865 | Sing-Akademie |
| 22.11.1865 | Sing-Akademie |
| 29.11.1865 | Sing-Akademie |
| 16.11.1867 | Sing-Akademie |
| 10.12.1867 | Sing-Akademie |
| 28.11.1869 | Sing-Akademie |
| 07.12.1869 | Sing-Akademie |
| 01.12.1870 | Sing-Akademie |
| 07.12.1870 | Kgl. Opernhaus |
| 27.11.1871 | Sing-Akademie |
| 04.12.1871 | Sing-Akademie |
| 28.12.1872 | Sing-Akademie |
| 05.01.1873 | Sing-Akademie |
| Nov. 1875 | Chamber music evening organised by the Stern choral society |
| 27.12.1875 | Sing-Akademie |
| 13.01.1876 | Palaces of Their Imperial and Royal Majesties |
| 29.01.1876 | Ballroom of the town hall |
| 09.01.1877 | Sing-Akademie |
| 25.01.1877 | Sing-Akademie |
| 28.01.1877 | Sing-Akademie |
| 31.10.1877 | Sing-Akademie |
| 06.12.1877 | Sing-Akademie |
| 14.03.1878 | Sing-Akademie |
| 18.02.1883 | Sing-Akademie |
| 26.10.1883 | Sing-Akademie |
| 01.11.1883 | Sing-Akademie |
| 17.04.1885 | Sing-Akademie |
| 24.04.1885 | Sing-Akademie |
| 23.01.1889 | Philharmonie concert hall (Bernburger Straße 23) |

Des Jünglings Weihnachtstraum

Melodram für Sprecher und Klavier
von
Clara Schumann



LEIDER (?) NICHT VON CLARA SCHUMANN

Thomas Synofzik

Der Verlag Kistner & Siegel bietet seit einiger Zeit ein Werk in der reizvollen Gattung Melodram für Sprecher und Klavier mit dem Titel „Des Jünglings Weihnachtstraum“ als Clara Schumanns Opus 28.¹ Es handelt sich um den Reprint einer ursprünglich im Januar 1891 im Verlag von C. F. W. Siegels Musikalienhandlung in Leipzig erschienenen Ausgabe.²

Nach bisheriger Kenntnis gab Clara Schumann als letztes mit Opuszahl versehenes Werk im Februar 1856 die *Sechs Lieder aus Hermann Rolletts Jucunde* op. 23 heraus. Bekanntlich ließ Clara Schumann in ihrem gedruckten Oeuvre die Opuszahlen 18 und 19 unbesetzt. Bei Herausgabe des Briefwechsels zwischen Clara Schumann und Joseph Joachim im Rahmen der Schumann-Briefedition³ konnte gerade aktuell ein Beleg erbracht werden, dass Clara Schumann auch noch 1891 ein bis dahin in ihrer Schreibtischschublade schlummerndes Werk, das sie vier Jahrzehnte zuvor komponiert hatte, nun erstmals drucken ließ⁴ (allerdings ohne Opuszahl). So kann nicht von vornherein ausgeschlossen werden, dass sie für ein anderes Werk zu dieser Zeit möglicherweise publiziertes Werk auch noch einmal eine Opuszahl vergab.

¹ Laut Bibliothekskatalogisierung des Archivs *Frau und Musik*, Frankfurt am Main, erschien die Neuauflage im Jahr 2016.

² Datierung gemäß Hofmeister Monatsbericht Januar 1891, S. 13 (<http://www.hofmeister.rhul.ac.uk/2008/index.html>).

³ Klaus Martin Kopitz, *Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit Joseph Joachim und seiner Familie*, Köln 2019, Serie II, Bd. 2, S. 1421.

⁴ Romanze a-Moll, Erstdruck nach der autorisierten Druckausgabe 1892, hg. von Thomas Synofzik in Vorbereitung, Köln: Dohr 2019.

Das dem Melodram zugrundeliegende Gedicht stammt aus der seit Anfang der 1860er Jahre erscheinenden Reihe Eduard Blochs *Original-Deklamatorium. Humoristische und ernste Vorträge sowie Gespräche in Poesie und Prosa*. Als Autor zeichnet „J. Steinbeck“ – es handelt sich um Johann Steinbeck, der in den 1880er Jahren Redakteur von Zeitschriften wie dem Unterhaltungsblatt *Das Kriegerhaus und Parole. Amtliche Zeitung des Deutschen Krieger-Bundes* war. Aus seinem Nachlass erschien 1891 die Ausgabe *Dr. J. Steinbecks Gesammelte Gedichte*. Das Weihnachtsgedicht spielt als dramatischer Monolog in



Porträt von Johann Steinbeck, aus: Dr. J. Steinbecks Gesammelte Gedichte, 1891

in einem Wohnzimmer, wo an seinem mit Büchern bedeckten Tisch ein Jüngling sitzt. Doch seine Bücher wollen ihn an jenem Tag nicht beglücken; es ist Weihnachten, und er ist „zum ersten Mal allein ... fern dem Elternhaus“. Als er aber dann „leise wie im Traume“ das Lied „Stille Nacht“ hört, eint ihn dieser Gesang mit den fernen Angehörigen: Er träumt von Hirten, Engeln und der Krippe und erkennt darin die „schönste Weihnachtsgabe“.

Robert Schumann widmete sich der Gattung des Melodrams in drei Kompositionen nach Gedichten von Hebbel und Shelley (op. 106 und op. 122). Das Weihnachtmelodram auf Text von Steinbeck unterscheidet sich von diesen drei Kompositionen zunächst durch die größere Länge der zwischen die musikalischen Einwüfe eingeschobenen Textpassagen. Wenn im Text auf das Lied *Stille Nacht* von Franz Xaver Gruber angespielt wird, führt dies auch musikalisch zu einem kurzen, unaufdringlichen Zitat. Der eigentliche Traum im Mittelteil der Komposition wird begleitet von durchgängigen Akkordbrechungen, zu denen die Weihnachtsgeschichte deklamiert wird. In der Originalausgabe von 1891 ist nicht nur der Textdichter lediglich mit abgekürztem Vornamen identifiziert, sondern auch die Komponi-

stenangabe lautet lediglich „C. Schumann“. Das könnte außer Clara Schumann z. B. auch auf Camillo Schumann (1872–1946) verweisen, einem Schüler von Clara Schumanns Bruder Woldemar Bargiel. Doch dessen Opus 28 sind *Sechs kleine Vortragsstücke für die Jugend*, die erst 1905 erschienen.

Ein weiterer, weniger bekannter Namensvetter ist für das Weihnachtsmelodram *Des Jünglings Weihnachtstraum* verantwortlich, der Merseburger Domorganist Carl Schumann. Er wurde am 29. März 1835 in Eisleben geboren, war in Merseburg ab 1873 Kantor und ab 1877 Domorganist. Er starb dort im November 1910.⁵ Er komponierte ein Oratorium *Wittekind*, eine dramatische Kantate *Die Ungarschlacht bei Merseburg*, Ouvertüren, Streichquartette (op. 20, op. 24 und op. 25), Motetten (op. 14 und op. 22) und Kompositionen für Violine mit Begleitung von Orgel (op. 18) oder Klavier (op. 17). Ein Verzeichnis von insgesamt 20 gedruckten Werken, darunter auch dem Opus 28 „Des Jünglings Weihnachtstraum“, findet sich im *Universal-Handbuch der Musikliteratur aller Zeiten und Völker*.⁶ Die meisten dieser Werke erschienen unter dem Namen „C. Schumann“ lediglich bei seinem Opus 15 *Schülerfahrt. Zwölf Lieder für gemischten Chor* – das wie das Weihnachtsmelodram im Verlag Siegel erschien – wurde beim Erstdruck im September 1886 sein voller Name Carl Schumann angegeben.

Eine direkte Verwandtschaft zu Robert Schumann bestand nicht. In einem in Druck befindlichen Band der Schumann-Briefedition mit Verwandten der Zwickauer Familie⁷ konnte nun selbst ein Cousin zweiten Grades wie der Dresdner Advokat Wilhelm Krause erstmals in seinen konkreten verwandtschaftlichen Beziehungen identifiziert werden; direkte verwandtschaftliche Beziehungen Robert Schumanns nach Eisleben sind jedoch nicht belegbar.

⁵ Paul Frank/Wilhelm Altmann, *Kurzgefaßtes Tonkünstlerlexikon*, ¹²Leipzig 1926, S. 365 – als Vorname ist hier „Karl“ genannt.

⁶ Franz Pazdírek, *Universal-Handbuch der Musikliteratur aller Zeiten und Völker*, Bd. 14, Wien 1910, S. 452.

⁷ Thomas Synofzik/Michael Heinemann, *Robert und Clara Schumann im Briefwechsel mit den Verwandten in Zwickau und Schneeberg*, Köln: Dohr 2019.

Dritter Nachtrag zum Special-Handbuch.

Ein alphabetisch geordnetes Verzeichniss

sämmtlicher

Gemischter Potpourris (Fantasien, Quodlibets)

Melodramatischer Werke (mit Pianofortebegleitung)

Werke für die linke Hand

Werke für die Begleitung von Kinderinstrumenten

umfassend die Zeit vom September 1890 bis August 1893

zusammengestellt und herausgegeben

von

Ernst Challier.



Giessen 1893.

Ernst Challier's Selbstverlag.

Berlin,
C. A. Challier & Co.

Leipzig,
Edm. Stoll
Zürich,
Gebr. Hug & Co.

New-York,
G. Schirmer.

II. Nach Componisten geordnet.

- Berger, W. op. 31^a. Romanze f. d. linke Hand. Franquet 1,50.
 Clementi, M. (siehe) Schmitt, Hans.
 Fuchs, Lucie. op. 1^a. Kleine Romanze f. d. linke Hand. Paez 0,50.
 Gurliitt, C. op. 185^a. Impromptu. Etude f. d. linke Hand. P. A. Schmitt 1,00.
 Langgard, S. Studie f. d. linke Hand. Hausen 1,00.
 Lazarus, Gust. op. 18^a. Studie für die linke Hand allein. Rud. Dietrich 1,00.
 Lück, G. Gedanken der Sehnsucht. Melodisches Klavierstück f. d. linke Hand. Brandt, Jüchen 1,00.
 Schmitt, Hans. Ergänzungsetuden zu sämtlichen Ausgaben des Gradus ad Parnassum v. Clementi. Heft II: 5 Etuden für die linke Hand (Parallelstudien zu den Gradus-Etuden No. 19, 25, 47, 22 u. 31). Döblinger 2,50.
 Tschalkowski, (siehe) Weber.
 Weber, C. M. v. Perpetuum mobile a. d. Sonate op. 21 f. d. linke Hand v. P. Tschalkowski. Rathber 1,80.

III. Melodramen.

III^a. Nach Titeln und Anfängen geordnet.

- Akävörågak (Akaeienbüthen). Gaal, F. op. 16. Rozsávölgy 1,00.
 Alpenros' und Edelweiss: Verlassen sass ein Mägdlein. (W. Grodmann.) Petr, V. André 2,00.
 Als die heilige Nacht im Sternemantel. (Marie Meissner.) (siehe) Rose und Palme.
 Als noch der Kindheit frische Blütenblätter. (Ernst v. Feuchtersleben.) (siehe) Musengaben. Savenau, C. M. v.
 Alte König zog zu Wald. (Em. Geibel.) (siehe) Balladen vom Pagen und der Königtochter. Hiller, Ferd.
 Am Fenster stand die Mutter. (Heine, H.) (siehe) Wallfahrt nach Kevlar. Pohl, R.
 Balladen vom Pagen und der Königtochter: Alte König zog zu Wald. (Em. Geibel.) Hiller, F. André 2,00.
 Bettlerin und ihr Kind: Was schiebt dort so spät noch in stiller Nacht. (P. Damms.) Linnarz, P. op. 29. Rühle i. Leipzig 1,00.
 Commis voyageur laufen a Masse umher. (siehe) Musikreisende. Darnas, P. op. 7.
 Erklung melo Lied. (H. Unbescheid.) (siehe) Kürassier von Mars la Tour. Müller, Otto. op. 10.
 Erklung: Wer reitet so spät. (W. v. Göthe.) Burwig, G. Thiemer, Hamb. 1,00.
 Es läuft ein fremdes Kind am Abend. (Fr. Rückert.) (siehe) Fremden Kindes heiliger Christ. Linnarz, P.
 Es war einmal eine Tanne. (siehe) Tanne. Eulenburg, Phi. zu.
 Es war einmal ein Mägdlein. (siehe) Waldmädchen. Eulenburg, Phi. u. Fremden Kindes heiliger Christ: Es läuft ein fremdes Kind am A' und. (Fr. Rückert.) Linnarz, P. Rubie 1,00.

- Jünglings Weihnachtstraum: Nicht glücken will's, was ich beginne. (J. Steinbeck.) Schumann, C. op. 28. Siegel 1,80.
 Kürassier von Mars la Tour: Erklung mein Lied. (H. Unbescheid.) Müller, Otto. op. 10. Klemm 1,50.
 Landwehmann von Angecourt: Mondlicht glänzet auf Wald und Flur. (H. Unbescheid.) Müller, Otto. Beyer & Söhne 0,60.
 Meilich war die Maienacht. (N. Lenau.) (siehe) Postillon. Becker, Reinh. op. 65.
 Meilich (siehe) Sanct Michael.
 Meilich glänzet auf Wald und Flur. (H. Unbescheid.) (siehe) Landwehmann von Angecourt. Müller, Otto.
 Musengaben: Als noch der Kindheit frische Blütenblätter. (Ernst v. Feuchtersleben.) Savenau, C. M. v. Cranz 5,80.
 Musikreisende: Commis voyageur laufen a Masse umher. Damas, P. op. 7. Franz Dietrich 2,50.
 Nicht glücken will's, was ich beginne. (J. Steinbeck.) (siehe) Jünglings Weihnachtstraum. Schumann, C. op. 28.
 Postillon: Liebliich war die Maienacht. (N. Lenau.) Becker, Reinh. op. 65.
 Rákóczi Ferencz Rodostón. Abrányi, K. Rozsávölgyi 3,00.
 Rose und Palme: Als die heilige Nacht im Sternemantel. (Marie Meissner.) Grosse, L. op. 36. C. F. W. Siegel 1,80.
 Sanct Michael. Franzos. (Ford. Ludwigs.) Jacobi i Aachen 0,80 netto.
 Tanne: (Es war einmal eine Tanne.) Eulenburg, Phi. zu. Bote & Bock 1,50.
 Verlassen sass ein Mägdlein. (W. Grodmann.) (siehe) Alpenros' und Edelweiss. Petr, V.
 Waldmädchen: (Es war einmal ein Mägdlein.) Eulenburg, Phi. zu. Bote & Bock 1,50.
 Wallfahrt nach Kevlar: Am Fenster stand die Mutter. (Heine, H.) Pohl, R. Wild i. Leipzig 2,20.
 Was schiebt dort so spät noch in stiller Nacht. (P. Damms.) (siehe) Bettlerin und ihr Kind. Linnarz, P. op. 29.
 Weihnacht: Zum Ende neigt sich der Tag. (Cursch-Bühren.) Cursch-Bühren, F. T. op. 85. Hug & Co. 1,50.
 Weihnachtsengels Erdenfahrt: Zur Hüste geht der kurze Wintertag. (Anna Heintze.) Witzmann, F. op. 14. C. F. W. Siegel 3,00.
 Weihnachtstraum. (siehe) Jünglings Weihnachtstraum.
 Wer reitet so spät. (W. v. Göthe.) (siehe) Erklung. Burwig, G.
 Zum Ende neigte sich der Tag. (siehe) Weihnacht. Cursch-Bühren, F. T. op. 85.
 Zur Hüste geht der kurze Wintertag. (Anna Heintze.) (siehe) Weihnachtsengels Erdenfahrt. Witzmann, F. op. 14.

III^b. Nach Componisten geordnet.

- Abrányi, K. Rákóczi Ferencz Rodostón. (Ungarischer Text.) Rozsávölgyi 3,00.
 Becker, Reinh. op. 65. Postillon: Liebliich war die Maienacht. (N. Lenau.) mit Fße. (Prompette ad lib.). Elman 1,50.
 Burwig, G. Erklung. (W. von Göthe.) Musikalisch-parodistisch illustr. für Declam. u. 1 mittlere Singst. Thiemer, Hamb. 1,00.
 Cursch-Bühren, F. T. op. 85. Weihnacht: Zum Ende neigt sich der Tag. (Cursch-Bühren.) Hug & Co. 1,50.

Im Dritten Nachtrag zum Special-Handbuch. Ein alphabetisch geordnetes Verzeichnis sämtlicher Gemischter Potpourris [...], Melodramatischer Werke [...] umfassend die Zeit vom September 1890 bis August 1893 zusammengestellt und herausgegeben von Ernst Challier, Giessen 1893, ist C.[arl] Schumanns im Januar 1891 erschienenenes Werk *Des Jünglings Weihnachtstraum* unter III. Melodramen, ganz oben auf S. 67 verzeichnet.

Jünglings Weihnachtstraum: Nicht glücken will's, was ich beginne. (J. Steinbeck.) Schumann, C. op. 28. Siegel 1,80.

UNFORTUNATELY (?) NOT BY CLARA SCHUMANN*

Thomas Synofzik

The publishing house Kistner & Siegel has offered for some time a work within the attractive genre of melodrama for speaker and piano, titled *Des Jünglings Weihnachtstraum* [The Youth's Christmas Dream] (see above, p. 182), as Clara Schumann's Opus 28.¹ It is about a reprint of an edition originally published by C. F. W. Siegel's music shop in Leipzig in January 1891.²

According to current knowledge, Clara Schumann published *Sechs Lieder aus Hermann Rolletts Jucunde* [Six Songs from Hermann Rollett's Jucunde], Op. 23, as her last work provided with an opus number, in February 1856. As is well known, Clara Schumann left opus numbers 18 and 19 in her printed oeuvre unfilled. However, in the course of the publication of the correspondence between Clara Schumann and Joseph Joachim within the framework of the Schumann Letter Edition³, proof has just been furnished that Clara Schumann had a work printed⁴ in 1891 for the first time, that had been dormant in her desk drawer until then and which she had composed four decades earlier (albeit without an opus number). Insofar, it cannot be excluded from the outset that she still assigned another opus number to a work that was possibly published at that time.

* Translated by Thomas Henninger

¹ According to the library catalogue of Archive *Frau und Musik*, Frankfurt am Main, a new edition was released in 2016.

² Dating according to Hofmeister Monatsbericht Januar 1891, p. 13 (<http://www.hofmeister.rhul.ac.uk/2008/index.html>).

³ Klaus Martin Kopitz, *Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit Joseph Joachim und seiner Familie*, Cologne, 2019, Series II, Vol. 2, p. 1421.

⁴ Romanze a-Moll, first edition after the authorised print edition of 1892, edited by Thomas Synofzik, in preparation, Cologne: Dohr 2019.

The poem on which the melodrama is based is taken from the series Eduard Blochs *Original-Deklamatorium. Humoristische und ernste Vorträge sowie Gespräche in Poesie und Prosa*, published from the beginning of the 1860s onwards. It is signed by the author “J. Steinbeck” – this is Johann Steinbeck, an editor of magazines and the popular paper *Das Kriegerhaus und Parole. Amtliche Zeitung des Deutschen Krieger-Bundes* in the 1880s. From his estate, an edition of *Dr. J. Steinbecks Gesammelte Gedichte* was published in 1891. The Christmas poem is a dramatic monologue in a living room with a youth sitting at his table covered with books. But his books will not make him happy on that day; it is Christmas, and he is “[alone for the first time ... far away from his parental home]”. But then, when he hears “[silently as in a dream]” the song *Stille Nacht* [Silent night], this song unites him with his family members who are far away: He dreams of shepherds, angels and the manger and recognises in this the “[most beautiful Christmas gift]”.

Robert Schumann had dealt with the genre of melodrama in three compositions after poems by Hebbel and Shelley (Opp. 106 and 122). The Christmas melodrama after a text by Steinbeck first of all differs from these three compositions by the greater length of the text passages inserted between the musical presentations. When the text hints at the song *Stille Nacht* by Franz Xaver Gruber, this also leads to a short and unobtrusive musical quotation. The actual dream in the middle part of the composition is accompanied by continuous arpeggios to which the Christmas story is declaimed.

In the original edition of 1891, not only is the lyricist identified by just his abbreviated first name but the information on the composer is also just “C. Schumann”. Apart from Clara Schumann, this could also refer to, for instance, Camillo Schumann (1872-1946), a student of Clara Schumann’s brother Woldemar Bargiel. However, Camillo Schumann’s Opus 28 are *Sechs kleine Vortragsstücke für die Jugend* [Six Small Performance Pieces for the Young] which were only published in 1905.

But another and less well-known namesake was actually responsible for the Christmas melodrama *Des Jünglings Weihnachtstraum*, namely

the Merseburg cathedral organist Carl Schumann. He was born in Eisleben on 29th March 1835, was cantor in Merseburg from 1873 and cathedral organist from 1877. He died there in November 1910.⁵ He composed an oratorio, *Wittekind*, a dramatic cantata, *Die Ungarschlacht bei Merseburg* [The Hungarian Battle near Merseburg], overtures, string quartets (Op. 20, Op. 24 and Op. 25), motets (Op. 14 and Op. 22), as well as compositions for violin with accompaniment on the organ (Op. 18) or on the piano (Op. 17). A list of all his printed works, including Op. 28, “Des Jünglings Weihnachtstraum”, can be found in *Universal-Handbuch der Musikliteratur aller Zeiten und Völker*.⁶ Most of these works were published under the name “C. Schumann”, and it was only in his Op. 15, *Schülerfahrt. Zwölf Lieder für gemischten Chor* [School Trip. Twelve Songs for Mixed Choir], which, like the Christmas melodrama, was published by Siegel, his full name of Carl Schumann was provided in the first edition of September 1886.

There was no direct kinship with Robert Schumann. In a volume of the Schumann Letter Edition including relatives of the Zwickau family⁷, currently being printed, a second cousin, the Dresden lawyer Wilhelm Krause, could be identified for the first time only now as to his concrete kinship relations; however, direct kinship relations of Robert Schumann to Eisleben could not be documented.

⁵ Paul Frank/Wilhelm Altmann, *Kurzgefaßtes Tonkünstlerlexikon*, ¹²Leipzig, 1926, p. 365 – here, “Karl” is mentioned as the first name.

⁶ Franz Pazdírek, *Universal-Handbuch der Musikliteratur aller Zeiten und Völker*, Vol. 14, Vienna, 1910, p. 452.

⁷ Thomas Synofzik/Michael Heinemann, *Robert und Clara Schumann im Briefwechsel mit den Verwandten in Zwickau und Schneeberg*, Cologne: Dohr 2019.



Portrait of Clara Schumann (1819–1896) (Robert-Schumann-Haus, Marie Bertuch D-Zsch. 9910-B2), dating from 1893. Approximately the same time – 1891 – Carl Schumann's (1835–1910) melodrama *Des Jünglings Weihnachtstraum* has been published.

ROBERT SCHUMANN

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

<https://de.schott-music.com/ga-robert-schumann>

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

Serie I: Orchesterwerke

1. Werkgruppe: Sinfonien

Band 2: Symphonie Nr. 2, op. 61
Herausgegeben von Ingeborg Maaß (Regensburg) und Ute Scholz
Mainz: Schott Music, 2018, RSA 1002

Band 3: Sinfonie Nr. 3, op. 97
Herausgegeben von Linda Correll Roesner
Mainz: Schott Music, 1995, RSA 1003

Band 4: Sinfonie Nr. 4, op. 120
Herausgegeben von Ute Scholz
Mainz: Schott Music, 2015, RSA 1004

Band 5: *Ouverture, Scherzo und Finale* op. 52
Herausgegeben von Sonja Gerlach
Mainz: Schott Music, 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 Music, 2014, RSA 1006

2. Werkgruppe: Konzerte

Band 1: Klavierkonzert a-Moll op. 54
Herausgegeben von Bernhard R. Appel
Mainz: Schott Music, 2003, RSA 1007-10

Band 2: Konzertstück für Klavier op. 92 – Konzert-Allegro für Klavier op. 134. Herausgegeben von Ute Bär
Konzertsatz d-Moll, Anh. B5. Herausgegeben von Bernhard R. Appel
Mainz: Schott Music, 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 Music, 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 Music, 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 Music, 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 Music, 2015, RSA 1015

Serie III: Klavier- und Orgelmusik

1. Werkgruppe: Werke für Klavier zu zwei Händen

Band 1/TIbd. 2: *Impromptus* op. 5, *Davidsbündlertänze* op. 6

Herausgegeben von Timo Evers
Mainz: Schott Music, 2018, RSA 1016

Band 2: *Toccata* op. 7, *Allegro* op. 8, *Carnaval* op. 9, *Sechs Konzert-Etüden nach Capricen von Paganini* op. 10, *Sonate Nr. 1 fis-Moll* op. 11, *Fantasiestücke* op. 12

Herausgegeben von Michael Beiche

Mainz: Schott Music, 2018, RSA 1017

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 Music, 2014, RSA 1018

Band 4: *Kinderszenen* op. 15, *Kreisleriana* op. 16, *Fantasie* op. 17, *Arabeske* op. 18, *Blumenstück* op. 19, *Humoreske* op. 20, *Novelletten* op. 21

Herausgegeben von Michael Beiche, Roe-Min Kok und Sezi Sekir

Mainz: Schott Music, 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 Music, 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 Music, 2001, RSA 1023

3. Werkgruppe: Werke für Pedalflügel oder Orgel

Band 1: *Studien für den Pedalflügel* op. 56, *Skizzen für den Pedal-Flügel* op. 58, *Sechs Fugen über den Namen Bach* op. 60

Herausgegeben von Arnfried Edler. Redaktion: Matthias Wendt

Mainz: Schott Music, 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 Music, 2000, RSA 1032-10

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

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

Band 2: *Missa sacra* op. 147

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

Band 3: *Requiem* op. 148

Herausgegeben von Bernhard R. Appel
Mainz: Schott Music, 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 Music, 1991, RSA 1036

Serie VI: Lieder und Gesänge für Solostimmen

Band 2: *Zwölf Gedichte von Justinus Kerner. Eine Liederreihe* op. 35, hg. von Tirza Cremer und Amin Koch; *Sechs Gedichte aus dem Liederbuch eines Malers von Reinick* op. 36, hg. von Armin Koch; *Liederkreis von Joseph Freiherrn von Eichendorff* op. 39 Ausgabe 1842, Neue Ausgabe 1850, hg. von David Ferris und Armin Koch; *Fünf Lieder* op. 40: *Märzveilchen, Muttertraum, der Soldat, der Spielmann aus dem Dänischen von H. C. Andersen und verrathene Liebe aus dem Neugriechischen, übersetzt von A. v. Chamisso*, hg. von Tirza Cremer, Yvonne Wasserloos und Armin Koch, Mainz: Schott Music, 2017, RSA 1039

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 Music, 2009, RSA 1043

Band 7: *Jugendlieder* Anhang M1 und M2
Herausgegeben von Joachim Draheim (Karlsruhe) und Armin Koch
Mainz: Schott Music, 2017, RSA 1044

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 Music, 2014, RSA 1048

3. Werkgruppe: Studien und Skizzen

Band 1: *Studien- und Skizzenbuch I und II*

Herausgegeben von Matthias Wendt
Mainz: Schott Music, 2010, RSA 1057

Band 2: *Studien- und Skizzenbuch III*

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

Band 3,2: *Brautbuch*, Anhang R 11

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

Band 4: *Dresdner Skizzenheft, Taschennotizbuch*

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

Band 5: Studien zur Kontrapunktlehre
Herausgegeben von Hellmuth Federhofer und Gerd Nauhaus
Mainz: Schott Music, 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 Music, 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 Music, 2002, RSA 1063

Band 6: Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis

Herausgegeben von Margit L. McCorkle

Mainz: Schott Music, 2003, RSA 1065

In nächster Zeit erscheinen / Coming up soon

Serie III: Klavier- und Orgelmusik

1. Werkgruppe: Werke für Klavier zu zwei Händen

Band 1/TIbd. 1: *Abegg-Variationen* op. 1, *Papillons* op. 2, *Studien nach Capricen von Paganini* op. 3, *Intermezzi* op. 4

Herausgegeben von Riyo Chong (Okayama), Timo Evers und Matthias Wendt (Krefeld)

Band 6: *Vier Fugen* op. 72, *Vier Märsche* op. 76, *Waldscenen* op. 82, *Bunte Blätter* op. 99, *Drei Fantasiestücke* op. 111, *Drei Clavier-Sonaten für die Jugend* op. 118, *Albumblätter* op. 124, *Sieben Klavierstücke in Fughettenform* op. 126, *Gesänge der Frühe* op. 133

Herausgegeben von Michael Beiche und Timo Evers

Serie VI: Lieder und Gesänge für Solostimmen

Band 9: *Spanisches Liederspiel* op. 74, *Spanische Liebeslieder* op. 138, *Liebesfrühling* op. 37, *Minnespiel* op. 101
Herausgegeben von Thomas Synofzik (Zwickau)

Band 1: *Liederkreis* op. 24, *Myrthen* op. 25, *Lieder und Gesänge Heft 1* op. 27, *Drei Gedichte* op. 30, *Drei Gesänge* op. 31, *Wallfahrt nach Kevelaer* Anhang M3
Herausgegeben von Tirza Cremer, Tina Evers, Christina Thomas und Armin Koch

Bis Ende 2020 werden erscheinen / Expected to be released until the end of 2020

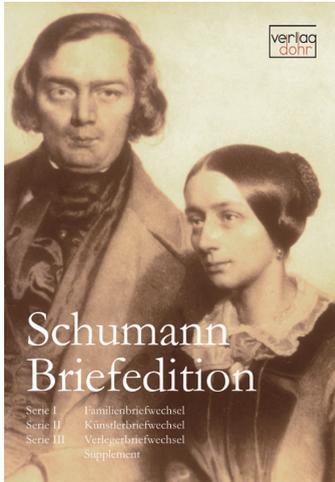
Lieder 3 (RSA VI/3): *Frauenliebe und Leben* op. 42, *Romanzen und Balladen Heft 1* op. 45, *Dichterliebe* op. 48, *Romanzen und Balladen Heft II* op. 49, *Lieder und Gesänge Heft II* op. 51, *Romanzen und Balladen Heft III* op. 53, *Zwei Balladen-Fragmente* (1. *Der Reiter und der Bodensee*, 2. *Die nächtliche Heerschau*) Anhang M4 (früher WoO 11)
Herausgegeben von Tirza Cremer, Rufus Hallmark (New Brunswick/NJ), Julia Schlothmann, Christina Thomas und Armin Koch

Lieder 8 (RSA VI/8): *Drei Gedichte* op. 29, *Vier Duette* op. 34, *Drei zweistimmige Lieder* op. 43, *Vier Duette* op. 78, *Mädchenlieder* op. 103, *Drei Lieder* op. 114 und *Sommerruh* WoO 7 sowie *Marie und Papa* Anhang M14
Herausgegeben von Birgit Spörl (Düsseldorf/Leipzig)

1. Smpyphonie op. 38 (RSA I/1/1), herausgegeben von Armin Koch

Lieder 4 (RSA VI/4): *Belsazar* op. 57, *Romanzen und Balladen Heft IV* op. 64, *Lieder und Gesänge Heft III* op. 77, *Lieder für die Jugend* op. 79, *Albumblatt für Niels W. Gade* (1844) Anhang M6 (Früher WoO 8)
Herausgegeben von Isabell Tentler und Christina Thomas

Lieder 5 (RSA VI/5): *Drei Gesänge* op. 83, *Der Handschuh* op. 87, *Sechs Gesänge* op. 89, *Sechs Gedichte und Requiem* op. 90, *Drei Gesänge* op. 95, *Lieder und Gesänge Heft IV* op. 96
Herausgegeben von Timo Evers



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, die im Verlag Dohr erscheint, vgl. www.dohr.de.

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

For the Schumann-Briefedition, the first complete academic edition of Clara and Robert Schumann's letters, edited 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, published by Dohr, cf. www.dohr.de.

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

Im Berichtszeitraum ist erschienen / In the reporting time appeared:

Serie II. Freundes- und Künstlerbriefwechsel

Editionsleitung: Thomas Synofzik und Michael Heinemann

Bd. 19: Briefwechsel Robert und Clara Schumann mit Korrespondenten in Leipzig 1828 bis 1878

Hg. von Annegret Rosenmüller und Ekaterina Smyka, 1005 Seiten, gebundene Leinenausgabe, Köln: Verlag Christoph Dohr, 2018
ISBN 978-3-86846-029-2

Mit dem vorliegenden Band wird das ambitionierte Vorhaben der auf insgesamt 40 Bände angelegten, ersten wissenschaftlichen Gesamtausgabe der Briefe Clara und Robert Schumanns (mit einem Volumen von etwa 20.000 Briefen) in der umfangreichsten Serie des Projekts, dem Briefwechsel mit Freunden und Künstlerkollegen fortgeführt. Priorität hatte für die Herausgeber aus verschiedenen Gründen, vor allem aber in Hinblick auf die Gesamtausgabe der musikalischen Werke Schumanns, zunächst das Erscheinen des Verlegerbriefwechsels, so dass die Serie III schon fast komplett vorliegt. Zu den Korrespondenten des vorliegenden Bandes, die bei Clara und Robert Schumann zum Teil ineinandergreifen, gehören Kinder- und Jugendfreunde, zu denen der Kontakt nicht selten ein Leben lang bestand. Darüber hinaus finden sich Musiker, Maler und Dichter, mit denen sich reine Arbeitsbeziehungen oder auch regelrechte Freundschaften entwickelten. Neben Musikliebhabern, Gönnern und Förderern, die mit den Schumanns korrespondierten, nimmt der Bereich des geschäftlichen Briefwechsels des Künstlerpaares mit Konzertveranstaltern oder Agenten einen breiten Raum ein.

Gerade diese Bände der Ausgabe ermöglichen tiefe Einblicke in die unterschiedlichsten Bereiche der Arbeits- und Lebensbedingungen im 19. Jahrhundert für das Ehepaar Schumann ebenso wie für seine Korrespondenzpartner. Die Stellung der Familie Schumann im Musikleben und im Sozialgefüge ihrer Zeit sowie persönliche Auffassungen, Beurteilungen und Bewertungen von Zeitgeschehen, Kunst und Kunstwerken, Künstlerpersönlichkeiten sowie Aufführungen werden in ihren diversen Facetten ersichtlich. Die Bedeutung der von Bürgerlichkeit geprägten Stadt Leipzig mit ihrem überreichen Musikleben spielt dabei eine maßgebliche Rolle. Diese weltoffene und kunstfreundliche Atmosphäre wussten die Schumanns sehr zu schätzen, wovon die vielfältigen biografischen Berührungspunkte und die außergewöhnlich hohe Zahl von Briefen, die mit Leipziger Korrespondenten gewechselt wurden, ein beredtes Zeugnis ablegen.

Sämtliche in diesem Band enthaltenen Korrespondenzen sind in ausgezeichneter Weise bearbeitet worden von Annegret Rosenmüller und Ekaterina Smyka, deren einführende Texte zu den jeweiligen Briefpartnern auch die vielfältigen Verflechtungen in unterschiedlichsten Bereichen sowie einen regen Gedankenaustausch ersichtlich werden lassen. Von besonderem Interesse in diesem Band sind sicher die zahlreichen Briefe, die in Zusammenhang mit dem Prozess um die Eheschließung stehen.

Der wieder einmal sehr inhalts-und ebenso umfangreiche Band ist in gewohnt sorgfältiger Weise redigiert und hergestellt. Im Leineneinband und mit ansprechender Gestaltung bereitet es dem Leser auch schon allein vom äußeren Erscheinungsbild her Freude, darin zu schmökern. Insgesamt eine weitere Produktion aus dieser Edition, deren Bedeutung für alle an romantischer Musik und Musikern interessierte Leser nicht zuletzt durch die dahinterstehende überaus solide Arbeit unterstützt wird. Detaillierte Informationen finden sich im Internet unter: <http://www.schumann-briefe.de>.

(Irmgard Knechtges-Obrecht)

The volume at hand continues the ambitious undertaking of the first complete scholarly edition of the Clara and Robert Schumann's correspondence (consisting of approximately 20,000 letters), which is projected for 40 volumes in total. This volume is part of the largest series of the project, dedicated to the correspondence with friends and fellow artists.

Among the correspondents of this volume number childhood youth friends, with whom contact was often kept over an entire lifetime. Furthermore there are musicians, painters and poets, relations with whom where either kept purely professional or sometimes downright amicable. Aside from the music enthusiasts, patrons and benefactors the Schumanns exchanged letters with, the area of business related correspondence takes up a considerable part of the edition.

All correspondences contained in this volume have been edited in exemplary fashion by Annegret Rosenmüller and Ekaterine Smyka, whose introductory texts on the respective correspondents make apparent the complex interrelations in different areas as well as the lively exchange of ideas. Certainly of particular interest in this volume are the numerous letters in the context of the process of the Schumann's marriage. As usual, the volume boasts a wealth of content and has been thoroughly redacted and produced. Detailed informations can be found online under <http://www.schumann-briefe.de>.

(Summary by Irmgard Knechtges-Obrecht, translated by Florian Obrecht)



Clara Schumann, 1858 (Robert-Schumann-Haus Zwickau, D-Zsch: 89-B2r)

KURZER RÜCKBLICK UND AUSBLICK
SHORT REVIEW AND PREVIEW*

2018/2019

26.1.2018, Indersdorf, Auftaktkonzert EUMWA 2018
Opening concert of the European Music Workshop in Altomünster

... als hätte der Himmel
die Erde still geküsst ...



LIEDERABEND JUNGER SÄNGER
Markus Kreul, Klavier

26. Januar 2018
BAROCKSAAL INDERSDORF

Europäischer Musikworkshop, Altomünster

Als Schumann-Biographen tritt Markus Kreul mit Auftritten, Einschätzungen und Interpretationen an die Öffentlichkeit, die Robert Schumann in den Mittelpunkt rücken. Das Auftaktkonzert des 12. EUMWA ist ganz dessen *Liedabend* gewidmet: Sie verbindet Dichtung und die Sprache der Komposition und lässt andere Weisen lebendig werden. Ebenso vielseitig sind die Interpretationen der jungen Sängertinnen und Sängler des *Leopold Mozart Zentrums*. Ohne Kostüm und Maske, direkt und unvermittelbar vor dem Publikum – so verbindet das Lied seine unverzichtbaren Funktionen.

In Kooperation mit

Robert Schumann
Mythen op. 25
Widmung
Die Kunststube
Du bist wie eine Blume
i. a.

Liederkreis nach Eichendorff op. 30
Liederreihe nach Kerner op. 35

Studierende
des Leopold Mozart Zentrums
der Universität Augsburg

Markus Kreul, Klavier und Moderation

Mit freundlicher Unterstützung von
MUSIC AKADEMIE | JOHANNES BACHEN | BACH-ORCHESTER |
JUGENDMUSIK | SCHUMANN-VERLEHNSHAGEN e.V. |
LEOPOLD MOZART ZENTRUM DER UNIVERSITÄT AUGSBURG | JOHANNES BACHEN

26. JANUAR 2018
19.30 UHR

EINTRITT

18 €
15 € Schüler und Studenten

VORVERKAUF

Abendkasse: Infobüro
Marktplatz 7
Tel. 08254 000744

Warte Indersdorf: Klosterkirche St. Blasii Post
Marktplatz 10
Kloster Apotheke
Dachauer Str. 14

Abendkasse ab 14.30 Uhr

* ausgewählt/selected von/by I. Bodsch

2.3.2018, Theater Halle, Puschkinhaus
Uraufführung von „CLARA – Ein Spiel für Ragna Schirmer & Puppen“/
Premiere of „Clara – A Play for Ragna Schirmer & Dolls“

IIIK
PUPPENTHEATER

CLARA

**EIN SPIEL
FÜR
RAGNA
SCHIRMER
&
PUPPEN**

**URAUFFÜHRUNG
TEXT
UND
INSZENIERUNG
CHRISTOPH
WERNER**

**AB
2. MÄRZ
2018
im PUSCHKIN
HAUS**

VORVERKAUF HAT BEGONNEN!
www.buehnen-halle.de

6.-8.4.2018, Zwickau: „Kleiner Schumann-Wettbewerb“
Wettbewerb junger Pianisten zu Ehren Robert Schumanns
Competition of young pianist in honour of Robert Schumann

Kleiner Schumann - Wettbewerb

25. Wettbewerb junger Pianisten
zu Ehren Robert Schumanns

06. - 08. April 2018

Robert Schumann Konservatorium
der Stadt Zwickau



Robert Schumann Konservatorium der Stadt Zwickau
Robert-Schumann-Gesellschaft Zwickau e.V.
Kulturamt der Stadt Zwickau
Kulturraum Vogtland - Zwickau

Mit freundlicher Unterstützung durch



Sparkasse Zwickau
ihre heimische Bank



25.-27.5.2018, Augsburg, Leopold-Mozart-Zentrum (LMZ)
Schumann Symposium II, durchgeführt von/
led by Dominik Wortig & Markus Kreul



Rosen,
Mond
und
Nachtigallen-
frikassee

SCHUMANN SYMPOSIUM II
25. -27. MAI 2018 IN AUGSBURG
ROBERT SCHUMANN UND DIE DICHTER
HEINRICH HEINE UND ELISABETH KULMANN
MEISTERKURS, KONZERTE, LESUNG
EINE VERANSTALTUNG IM RAHMEN DES INTERDISZIPLINÄREN FORUMS FÜR KÜNSTLERISCHE INTERPRETATION
KÜNSTLERISCHE LEITUNG: PROF. DOMINIK WORTIG, MARKUS KREUL UND AGNES HÄBEREDER-KÖTTLEN
WWW.LEOPOLD-MOZART-ZENTRUM.DE | EINTRITT FREI

UNA Universität Augsburg
Leopold-Mozart-Zentrum



**25.-17.5.2018, Augsburg, Leopold-Mozart-Zentrum (LMZ)
Schumann Symposium II**



Dozentenkonzert/Faculty Concert: „Lyrisches Intermezzo“, 25.5.2018, Augsburg, Rokokosaal der Regierung von Schwaben, mit/with Dozenten und Studierenden/teachers and students, von links nach rechts/from left to right: Markus Kreul, Hyun-Jung Berger, Dominik Wortig, Agnes Habereeder, Daniela Denschlag, Maximilian Maurer & Bastian Wagner



27.5.2018: Abschlusskonzert des Meisterkurses/closing concert of the master class, LMZ

31.5.-10.6.2018, Zwickau: Schumannfest Zwickau



www.schumann-zwickau.de

„GELIEBTE HEIMAT“

SCHUMANN-FEST ZWICKAU
und 8. Internationaler
Robert-Schumann-Chorwettbewerb

31. Mai bis 10. Juni 2018

Schumann
IN ZWICKAU

INTERKULTUR

Kulturwerkstatt
Kulturwerkstatt

STADT ZWICKAU

Vgl. weiter unten „Zwickau – Rückblick 2018 von Thomas Synofzik, S. 250ff. Cf. below the annual report by Thomas Synofzik – review 2018, p. 250 et seq.

22.-24.6.2018, Schumannade Kreischa



X. Schumannade Kreischa
im Schloss Reinhartshausen und in der Kirche zu Kreischa

mit dem Scharpianisten
Sir András Schiff
Unter Gesangsleitung von Kammerorganist
Peter Schreier

22. bis 24. Juni 2018

3.-16.6. 2018, Bonn

21. Bonner Schumannfest/ 21th Schumann-Festival Bonn



AUF EINEN BLICK

SONNTAG **ERÖFFNUNGSFILM**
3. JUNI **KINO-VORPREMIERE**
11:00 UHR **WEST SIDE STORY –**
BERNSTEINS BROADWAY-HIT
Dokumentation | Co-Produktion
von NDR, ORF und DokFabrik in
Zusammenarbeit mit ARTE | 2018
Buch und Regie: Axel Fuhrmann
Einführung: Axel Fuhrmann
REX-THEATER FILMKUNSTKINO
FRONGASSE 9

SONNTAG **ERÖFFNUNGSKONZERT**
3. JUNI **KLAVIERDUO GENOVA & DIMITROV**
19:00 UHR
Rachmaninow:
Suite Nr. 1 für zwei Klaviere
Bernstein:
Sinfonische Tänze aus „West Side Story“
Debussy:
Six Epigraphes Antiques
Gershwin:
„Porgy and Bess“ – Fantasie
THEATER IM BALLSAAAL
FRONGASSE 9

MONTAG **FILM**
4. JUNI **KOYAANISQATSI**
20:30 UHR
USA 1982
Regie: Godfrey Reggio
Musik: Philip Glass
Kamera: Ron Fricke
Einführung: Bernhard Hartman
REX-THEATER FILMKUNSTKINO
FRONGASSE 9

DIENSTAG **ORGELABEND**
5. JUNI **ANNA-VICTORIA BALTRUSCH**
19:00 UHR
Buck: Festival Prelude
Schumann: Skizzen für den
Pedalfügel
Rogers: Concert Overture
Miniature Suite
Thayer: Variations on Auld
Lang Syne
Parker: Concert Piece
Impromptu
Bolcom: Free Fantasia
KREUZBERGKIRCHE BONN
STATIONSWEG 21

AUF EINEN BLICK

MITTWOCH :
6. JUNI :
20:00 UHR :

KAMMERKONZERT
MONET-QUINTETT

ANISSA BANIAHMAD (Flöte)
JOHANNA STIER (Oboe)
NEMORINO SCHELIGA (Klarinette)
MARC GRUBER (Horn)
THEO PLATH (Fagott)
Mozart: Ouvertüre „Die Zauberflöte“
Holst: Quintett As-Dur
Ligeti: Sechs Bagatellen
Barber: Summer Music
Françaix: Quintett Nr. 1
AMERIKANISCHE KIRCHHE
[STIMSON MEMORIAL CHAPEL]
PLITTERSDORF
KENNEDYALLEE 150

FREITAG :
8. JUNI :
20:00 UHR :

KLAVIERABEND
ZUM GEBURTSTAG
VON ROBERT SCHUMANN
SOPHIE PACINI

Felix Mendelssohn:
Rondo Capriccioso op.14
Fanny Hensel:
Lied ohne Worte op.2/1
Felix Mendelssohn:
Variations sérieuses op.54
Robert Schumann/Franz Liszt:
Widmung
Clara Schumann:
Scherzo op.14
Robert Schumann:
Carnaval op.9
SCHUMANNHAUS BONN
SEBASTIANSTRASSE 182

DONNERSTAG :
7. JUNI :
19:30 UHR :

FILM
WEST SIDE STORY
(OmU)

USA 1961
Regie: Robert Wise, Jerome Robbins
mit: Natalie Wood, Richard Beymer, Russ Tamblyn, Rita Moreno
Musik: Leonard Bernstein (Bearbeitung Saul Chaplin)
Einführung: Axel Fuhrmann
REX-THEATER FILMKUNSTKINO
FRONGASSE 9

SAMSTAG :
9. JUNI :
20:00 UHR :

LIEDERABEND
DAVID FISCHER (Tenor)
PAULINA TUKIAINEN (Klavier)

Schumann:
Liederkreis op. 24
Schoeck, Ives, Barber:
Ausgewählte Lieder
SCHUMANNHAUS BONN
SEBASTIANSTRASSE 182

SONNTAG :
10. JUNI :
11:00 UHR :

FILM
FIRST POSITION –
BALLETT IST IHR LEBEN

(OmU)
Tanz-Dokumentation USA 2011
Regie: Bess Kargman
mit Aran Bell, Jules Jarvis Fogarty,
Rebecca Houseknecht
REX-THEATER FILMKUNSTKINO
FRONGASSE 9

**KLAVIERABEND
ZUM GEBURTSTAG VON ROBERT SCHUMANN
SOPHIE PACINI**

**FR
8. JUNI
20:00 UHR**

Unsere Art zu leben, ist nicht mehr romantisch; und deshalb, wenn wir am schwersten bedrückt sind, blicken wir zurück und spielen Schumann. Leonard Bernstein

- // Felix Mendelssohn: Rondo Capriccioso op. 14
- // Fanny Hensel: Lied ohne Worte op. 2/1
- // Felix Mendelssohn: Variations seriesuses op. 54
- // Schumann/Liszt: Widmung
- // Clara Schumann: Scherzo op. 14
- // Robert Schumann: Carnaval op. 9

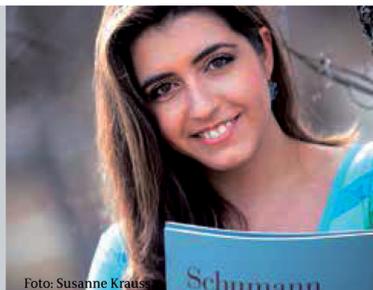


Foto: Susanne Krauss

Sophie Pacini hatte 2006 mit 14 Jahren ihren ersten Auftritt beim Schumannfest – jetzt zählt sie zu den Stars der Szene. „Interpretationen von leuchtender Transparenz, fesselnder Intensität und bezwingender musikalischer Logik“ – so begründete beispielsweise die Jury die Entscheidung für den „Förderpreis Deutschlandfunk“. 2015 erhielt sie den Echo Klassik als Nachwuchskünstlerin des Jahres, 2017 wurde sie

als „Junge Künstlerin des Jahres“ mit dem International Classical Music Award (ICMA) ausgezeichnet. Höhepunkte der Saison 2017/18 sind Konzerte mit dem Cuban European Youth Orchestra beim Rheingau Musik Festival und dem „Young Euro Classic“ Festival Berlin sowie Konzerte mit Hong Kong Sinfonietta, Cape Town Philharmonic und der Staatskapelle Weimar in der Münchner Philharmonie.

**SCHUMANNHAUS BONN // SEBASTIANSTRASSE 182
EINTRITT EURO 20 / 10 ERM. ZZGL. VVK-GEBOHR // ABENDKASSE EURO 23 / 12 ERM.**

19



MI
13. JUNI
20:00 UHR

DUO-ABEND
LIV MIGDAL (Violine)
JIE ZHANG (Klavier)



Gershwin war zweifellos eines der wenigen echten, authentischen Genies, die die amerikanische Musik hervorgebracht hat. Leonard Bernstein

// Rachmaninow: Vocalise
// Dvorak: Sonatine G-Dur
// Schostakowitsch: Preludes op. 34
// Gershwin: aus Porgy & Bess

Wenige Tage nach ihrem Auftritt beim Schumannfest gibt **Liv Migdal** mit Beethovens Violinkonzert ihr Debüt in der Elbphilharmonie. Die vielfach ausgezeichnete Geigerin tritt mit namhaften Orchestern und Dirigenten in vielen Ländern Europas, in Israel und Asien auf. Ihre CD-Einspielungen (unter anderem mit Werken der Wieniawski-Brüder sowie von Vivaldi und Piazzolla) wurden von der Fachkritik hoch gelobt.

Die aus China stammende **Jie Zhang** absolvierte ihr Musikstudium in Oslo bei Leif Ove Andsnes und Håvard Gimse sowie bei Marian Migdal in Hamburg. Sie gilt als eine der vielversprechendsten jungen Pianistinnen in Norwegen. Beim Internationalen Grieg-Wettbewerb in Oslo gewann sie den dritten Preis und den Publikumspreis. 2010 wurde sie mit dem Prinzessin Astrid Musikpreis ausgezeichnet.

30

THEATER IM BALLSAAL // FRONGASSE 9
EINTRITT EURO 15 / 8 ERM. ZZGL. VVK-GEBÜHR // ABENDKASSE EURO 18 / 10 ERM.

KAMMERKONZERT

ROLSTON STRING QUARTET UND FLORIAN GLEMSER

FLORIAN GLEMSER (Klavier) // **LURI LEE** (Violine) // **EMILY KRUSPE** (Violine)
HEZEKIAH LEUNG (Viola) // **JONATHAN LO** (Cello)

FR
15. JUNI
20:00 UHR

Mit Beethoven hatte die Revolution der Romantik bereits begonnen und einen neuen Künstler, den Künstler als Priester und Propheten, hervorgebracht.

Leonard Bernstein

- // Beethoven: Streichquartett D-Dur op. 18
- // Shulamit Ran: Streichquartett Nr. 3
- // Schumann: Klavierquintett Es-Dur op. 44



Foto: Tianxiao Zhang

Foto: Stefan Häusler

2016 war das Jahr, das die Karriere des drei Jahre zuvor gegründeten kanadischen **Rolston String Quartet** entscheidend beeinflusste: Die vier jungen Musiker gewannen sowohl den Streichquartett-Wettbewerb im kanadischen Banff, der als weltweit renommiertester Wettbewerb seiner Art gilt, als auch die Bordeaux International String Quartet Competition. Tourneen durch ganz Kanada, die USA und Europa schlossen sich an. „Sie treten mit einer Reife und Geschlos-

senheit auf, die sie mit den besten Quartetten der Welt mithalten lässt“, sagen die Musikritiker. Als Solist, Kammermusiker und Liedbegleiter hat sich der vielfach ausgezeichnete **Florian Glemser** im Konzertleben etabliert. Mit seiner Frau Franziska Glemser spielt er regelmäßig im Klavierduo. Die Vielseitigkeit seiner Interessen spiegelt sich auch in der Breite seines Repertoires wider. Seine 2017 erschienene Debüt-CD „Schumann“ ist Robert Schumann gewidmet.

THEATER IM BALLSAAL // FRONGASSE 9

EINTRITT EURO 20 / 10 ERM. ZZGL. VVK-GEBÜHR // ABENDKASSE EURO 23 / 12 ERM.

33

FINALE
4. BONNER ROBERT SCHUMANN GESANGSWETTBEWERB
ZEIG WAS DU KANNST

SA
16. JUNI
11:00 UHR

Kinder müssen Musikunterricht so selbstverständlich wie Essen erhalten, mit so viel Freude, wie sie sie vom Ballspiel her kennen. Leonard Bernstein

// **1. Durchgang:** 3. Juni 2018, 9:30h,
Clara-Schumann-Gymnasium

// **2. Durchgang:** 10. Juni 2018, 14:00h,
Clara-Schumann-Gymnasium



Robert Schumann hat in seinen musikalischen Haus- und Lebensregeln die Bedeutung des Singens für die weitere Entwicklung von Kindern und Jugendlichen herausgestellt. Und auch in der Fachliteratur von heute wird auf den hohen Stellenwert der gesanglichen Ausbildung hingewiesen. Mit dem Wettbewerb will das Schumannfest das Singen in Grund- und weiterführenden Schulen för-

dern. Teilnehmen können Bonner Schülerinnen und Schüler im Alter von 6 bis 17 Jahren. Träger des Wettbewerbs ist der Verein Schumannhaus Bonn e.V. Förderer und Kooperationspartner sind der Lions Club Bonn Clara und Robert Schumann, das Clara-Schumann-Gymnasium Bonn, der Kinderchor der Oper Bonn, das Theater im Ballsaal, Yehudi Menuhin Live music now Köln e.V. und Alma & Lovis.

THEATER IM BALLSAAL // FRONGASSE 9
EINTRITT FREI

35



7.-10.6.2018, Dresden

Robert-Schumann-Ehrung/Tribute to Robert Schumann

**9. ROBERT-SCHUMANN-EHRUNG
VOM 7. BIS 10. JUNI 2018**
„ROBERT SCHUMANN UND DER KONTRAPUNKT“

Sächsisches Vocalensemble

7. JUNI, 19.30 UHR
**KAMMERMUSIK
AUF SCHLOSS MAXEN**
Florian Mayer – Beate Hofmann – Kerstin Loeper
spielen Schumann und Bach

8. JUNI, 20.00 UHR
Annenkirche Dresden
**FESTKONZERT: JOHANN SEBASTIAN BACH
JOHANNES-PASSION
IN DER BEARBEITUNG ROBERT SCHUMANN'S**
Solisten – Sächsisches Vocalensemble –
Mendelssohnorchester Leipzig
Leitung: Matthias Jung

9. JUNI, 19.30 UHR
Palais Großer Garten, Dresden
„FUGENPASSION“
Konzert mit Moderation
Céline Moinet, Marie-Elisabeth Hecker, Florian Uhlig

10. JUNI, BEGINN 11.00 UHR
Weinbergkirche Pillnitz
**WANDELKONZERT
MIT MEDAILLONENTHÜLLUNG
AUF DEM CLARA-UND-ROBERT-
SCHUMANN-GEDENKWEG**
Albrecht Koch, Sächsisches Vocalensemble

Kartenerwerb und Informationen:
www.robert-schumann-fest.de - www.saechsisches-vocalensemble.de

Vgl. Bericht von Anita Brückner, siehe weiter unten S. 267ff./
cf. report by Anita Brückner, see below, pp. 273-277

2018 | 19



HERZLICHEN GLÜCKWUNSCH!

**Das Freiburger Barockorchester, Mitglied im Schumann-Forum,
feierte 2018 sein 30jähriges Bestehen!**

CONGRATULATIONS

**The Freiburg Baroque Orchestra, member of the board of artists
of our Schumann Network,
celebrated in 2018 its 30th anniversary!**

30.6.-26.8.2018, Schleswig-Holstein-Musik Festival (SHMF)

Mit Robert Schumann als Komponistenschwerpunkt hatte das Festival rund 87 auf Robert Schumann bezogene Veranstaltungen im Programm/With this year's composer focus (Robert Schumann) the Festival included about 87 events related to Robert Schumann.





© Goethe Museum Frankfurt

Lot 1231, Auction, Ader Nordmann, Paris, 20.6.2018

SCHUMANN Robert (1810-1856): MANUSCRIT MUSICAL autographe, Skizzen zu Faust [WoO3], [1844-1853]; 122 pages, la plupart in-fol. (environ 34 x 27 cm), plus des ff. blancs, chemise-couverture de papier fort bleu, formats et papiers divers (quelques taches et rousses).

**Robert Schumanns Skizzen seiner *Szenen aus Goethe's ‚Faust‘* gingen für 650.000,00 Euro an das Goethe Museum Frankfurt.
A draft of Schumann's oratorio *Scenes from Goethe's ‚Faust‘* did go for 650.000,00 Euro to the Goethe Museum Frankfurt.**

Die Skizzen gehörten zur Sammlung von ca. 130.000 Manuskripten und historischen Dokumenten des Finanz- und Kunstspekulanten Aristophil, die nach dem Bankrott von Aristophil vom Französischen Staat seit 2017 nach und nach bis etwa 2023 versteigert werden sollen.

The Schumann manuscripts were part of a vast sell-off by the French state of the collection amassed by the collapsed investment firm Aristophil. The 130.000 manuscripts and historical documents are since 2017 being disposed of in auctions over the next six years.

Ein großartiges nationales Kulturerbe hat seinen Weg zurück gefunden! Der neue Besitzer der Skizzen von Schumanns *Szenen aus Goethe's ‚Faust‘* ist dank finanzieller Unterstützung von BKM, Kulturstiftung der Länder und anderer Geldgeber seit dem erfolgreichen Gebot und Zuschlag bei der Auktion bei Ader Nordmann in Paris am 20. Juni 2018 das Freie Deutsche Hochstift/Frankfurter Goethe-Museum! Wie schön, dass auch das Schumann-Netzwerk und Schumann-Netzwerkmitglieder sowie der Pate unseres Schumann-Forums, Christian Gerhaher, durch schriftliche Stellungnahmen etc. an Stiftungen und Geldgeber ein wenig dazu beitragen konnten. Mit dem Übergang an das Goethe-Museum Frankfurt sind Schumanns Skizzen somit erstmals (!) und damit dauerhaft in den Besitz der öffentlichen Hand gekommen! Und wo würden sie einen besseren Aufenthaltsort gefunden haben als im Goethe-Museum, das sich bald auch über sein neues zum Haus gehöriges Romantik-Museum in Frankfurt freuen kann.

A magnificent piece of national cultural heritage has found its way back! The new owner of the sketches of Schumann's *Scenes from Goethe's Faust* is the Frankfurt Goethe Museum, thanks to the financial support of the German Federal Commissioner for Culture and the Media (BKM), the Cultural Foundation of the German Federal States and other sponsors since the successful bid and bid acceptance at an auction at Ader's in Paris on 20th June 2018!!! And how wonderful that even the Schumann Network and Schumann Network members as well as the patron of our Schumann Forum, Christian Gerhaher, have been able to contribute a least somewhat through statements, etc., to foundations and sponsors. With the transfer of the sketches to the Free German Bishopric / Frankfurt Goethe Museum, Schumann's sketches of his "Scenes from Goethe's Faust" have now come into the possession of public authorities for the first time and thus permanently! And where would they have found a better abode than at the Goethe Museum which can also soon look forward to a new Museum of Romanticism as part of the House in Frankfurt.

Schöne Neuigkeiten/Happy news!
Düsseldorf bekommt ein Schumann-Museum
Düsseldorf is getting a Schumann Museum

Im September 2018 gab der Rat der Stadt Düsseldorf Mittel in Höhe von ca. 3,2 Millionen Euro für die Sanierung des letzten Wohnhauses der Familie Schumann in der Bilkerstraße 15 und seine Umgestaltung für ein Museum frei. Das neue Museum umfasst ca. 650 qm und wird unter der Leitung der Direktorin des Heinrich-Heine-Instituts der Stadt Düsseldorf stehen, das über eine große und beeindruckende Schumann-Sammlung verfügt. Das Heine-Institut gehört zu den Gründungsmitgliedern des Schumann-Netzwerks. Die Eröffnung des neuen Schumann-Museums ist für 2020 geplant.

The Düsseldorf City Council approved in September 2018 up to 3.200.000,00 Euro for the renovation of the Schumann-House Düsseldorf, Bilkerstraße 15 – the last home of Clara and Robert Schumann – and its conversion to a Schumann Museum. Responsible for the new museum with an exhibition area of around 650 qm is the Heinrich Heine-Institute, owner of a impressive Schumann-collection. The Heine-Institute is a founding member of the Schumann Network. Work on the new Schumann Museum is scheduled for completion in 2020.



Schumannhaus Düsseldorf, Bilkerstraße 15, 1920 (Robert-Schumann-Gesellschaft Düsseldorf)



Das Düsseldorfer Schumannhaus vor der Restaurierung und Umgestaltung in ein Schumann-Museum/The Schumannhaus in Düsseldorf before renovation and conversion to a Schumann Museum.

8.-16.9.2018, Leipzig: Schumann-Festwoche 2018 „Für Clara“



Vgl. weiter unten den Jahresrückblick 2018 für das Schumannhaus Leipzig von Gregor Nowak, S. 259ff./cf. also the annual review of 2018 for the Schumann House Leipzig by Gregor Nowak, see below p. 263 et seq.

13.9.2018, Bonn, Schumann-Haus

Geburtstagskonzert des Vereins Schumannhaus/Bonner Schumannfest für Clara Schumann mit dem Preisträger des Internationalen Robert-Schumann-Wettbewerbs Zwickau 2016, dem chinesischen Pianisten Zhang Cheng

Birthday Concert for Clara Schumann with the laureate of the International Robert Schumann Competition Zwickau 2016, the chinese pianist Zhang Cheng



© Barbara Fromman, 13.9.2018

Programm/programme:

J. S. Bach: „Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ“ BWV 639

J. Brahms: Sonate in fis-moll op. 2, Clara Schumann gewidmet

Clara Schumann: Drei Romanzen op. 11

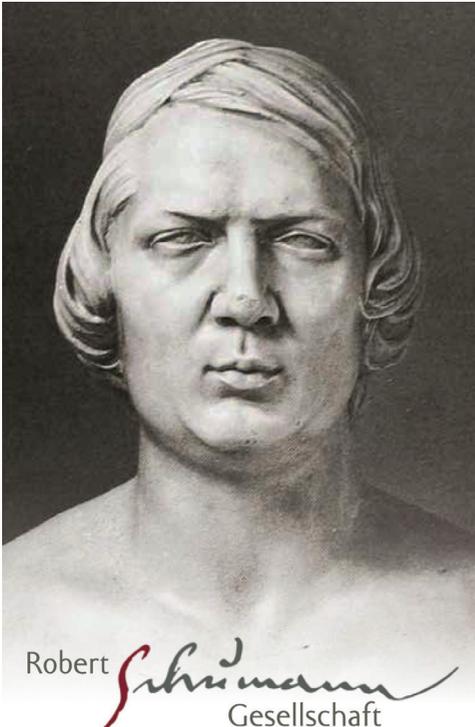
Theodor Kirchner: Präludien op. 9, Nr. 10, Clara Schumann gewidmet

Robert Schumann: Sonate in fis-moll op. 11



13.9.2018, Schumannhaus Bonn, von links nach rechts/from left to right: Mr Wang, Zhu Miaozen, Botschaftsrätin der Volksrepublik China in Deutschland/counsellor of the People's Republic of China embassy in Berlin, Zhang Cheng, Ingrid Bodsch & Markus Schuck, Leiter des Bonner Schumannfests und Vorsitzender des Vereins Schumannhaus Bonn/Artistic director of the Schumann Festival Bonn and Chairman of the association Schumannhaus Bonn (© Barbara Frommann, Bonn)





Robert *Schumann*
Gesellschaft

VERANSTALTUNGEN
2. HALBJAHR
2018

Robert-Schumann-Gesellschaft Düsseldorf e.V.

Das Schumann-Netzwerk, das sich auch international zu einer sehr nachgefragten „Schumann-Plattform“ entwickelt hat, bietet unter

WWW.SCHUMANN-PORTAL.DE

eine Fülle aktueller Hinweise und eine umfassende Veranstaltungsvorschau sowie einen ständig wachsenden Fundus von Informationen, immer der Zielsetzung folgend – was immer Sie über Schumann wissen wollen, hier finden Sie es oder können es erfragen!




Mit freundlicher Unterstützung durch



Die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien

Die Robert-Schumann-Gesellschaft Düsseldorf e.V. ist Mitglied im Schumann-Netzwerk.

Robert Schumann Gesellschaft Düsseldorf

Zu allen Veranstaltungen der *Robert-Schumann-Gesellschaft Düsseldorf e. V.* im Jahr 2018 vgl. Irmgard Knechtges-Obrecht, in: *Correspondenz* Nr. 41/2019.
About all the events of 2018 connected to the *Robert Schumann Society Düsseldorf* cf. Irmgard Knechtges-Obrecht in: *Correspondenz* No. 41/2019

Mittwoch, 5. September 2018, 19.30 Uhr

Heinrich-Heine-Institut, Bilker Str. 12-14

»IN ALL UND JEDER ZEIT VERKNÜPFT
SICH LUST UND LEID«

ROBERT SCHUMANNS IMPROMTUS OP. 5 UND
DAVIDSBÜNDLERTÄNZE OP. 6

PRÄSENTATION EINES NEUEN BANDES DER
SCHUMANN-GESAMTAUSGABE

Timo Evers (Vortrag), Florian Noack (Klavier)

*In Verbindung mit dem Heinrich-Heine-Institut der Stadt Düsseldorf
im Rahmen der Kooperation »Heine@Schumann«*

Vorgestellt werden unter anderem zwei größer dimensionierte Klavierwerke Robert Schumanns, deren Werkgeschichte kaum zufällig mit Clara Wieck als Schumanns künstlerischem Doppelgänger verbunden ist: Im Falle der 1833 erstmals bei Friedrich Hofmeister in Leipzig erschienenen »Impromptus sur une Romance de Clara Wieck pour le Pianoforte« op. 5 ist es eine Clara zugeschriebene Romance, die im Kontrapunkt zu einem von Schumann entwickelten Bass mit charakteristischem doppelten Quintfall den Ausgangspunkt dieses Klavierwerkes bildet.

Der Gedanke einer nicht nur in den Titelblättern, sondern auch in den Kompositionen vollzogenen künstlerischen Partnerschaft prägt auch noch die 1838 erstmals publizierte »Davidsbündlertänze für Pianoforte« op. 6, in deren Eröffnungstück Schumann Clara Wiecks G-Dur-Mazurka aus deren gleichsam unter der Opuszahl 6 publizierten »Soirées Musicales« zitiert.

»Impromptus« op. 5 und die »Davidsbündlertänze« op. 6 liegen jeweils in zwei autorisierten Druckfassungen vor und versprechen auch sonst reichlich interessantes Material für die Neuausgabe im Rahmen unserer RSA, über die der Herausgeber Timo Evers spannend berichten kann.



Eintritt: 12– € / Mitglieder 10,– €

Montag, 24. September 2018, 18.00 Uhr

Heinrich-Heine-Institut, Bilker Str. 12-14

MITGLIEDERVERSAMMLUNG

Die Mitgliederversammlung der RSG findet in diesem Jahr zum ersten Mal auf der »Straße der Romantik und Revolution« statt, nämlich im Lesesaal des Heinrich-Heine-Instituts.

Unsere bewährte Kooperation »Heine@Schumann« erhält dadurch einen weiteren Akzent.

Darüber hinaus können wir Ihnen wieder ein musikalisches Rahmenprogramm auf dem Flügel bieten. Lassen Sie sich überraschen!

Einladungen gehen Ihnen rechtzeitig zu.



Mittwoch, 7. November 2018, 19.30 Uhr

Palais Wittgenstein, Bilker Str. 7-9

»SCHUMANNIA« KAMMERKONZERT

Guido Schiefen (Cello), Markus Kreul (Klavier)

Robert Schumann :
Drei Fantasiestücke op. 73
Abendlied op. 85 Nr.11
Fünf Stücke im Volkston op. 102
Drei Romanzen op. 94
Liedbearbeitungen
Adagio und Allegro op. 70

„Mein fruchtbarstes Jahr war es. Als ob die äußeren Stürme den Menschen mehr in sein Inneres trieben, so fand ich nur darin ein Gegengewicht gegen das von Außen so furchtbar Hereinbrechende.“ *Robert Schumann, 1849*

Die Musiksprache Schumanns hat sehr viel mit der Gegenwart, mit uns zu tun. In einer entzauberten Welt sind wir – wie die Romantiker – auf der Suche nach Sinn und wahrer Intensität

Mit „Schumannia“ verbinden die beiden Schumann-Botschafter Guido Schiefen und Markus Kreul die Entstehungsgeschichte und Entstehungszeit mit aktuellen Tendenzen, übersetzen die Musik und machen sie auf besondere Art erlebbar.

Schumann, der im Zeitgeschehen keine Antworten findet, konzentriert sich auf seine Schöpferkraft und lässt uns die Einheit von Komplexität und Einfachheit, Pathos und Innerlichkeit, Freude und Leid, Klarheit und Mysterium erleben.

Eintritt: 18,- € / erm. 15,- €



Samstag, 17. November 2018, 15.00 Uhr

Heinrich-Heine-Institut, Bilker Str. 12-14

SAMSTAGS UM 3 BEI KAFFEE, TEE UND GEBÄCK

LIEDER OHNE WORTE – WORTE OHNE LIEDER
„TÖNE SIND HÖHERE WORTE“

Irmgard Knechtges-Obrecht (Moderation)
Jan-Christoph Hauschild (Moderation und Rezitation)
Thomas Palm (Klavier)

*In Verbindung mit dem Heinrich-Heine-Institut der Stadt Düsseldorf
im Rahmen der Kooperation »Heine@Schumann«*

Wir bewegen uns auf den Spuren von Künstlerpersönlichkeiten,
die eng mit Düsseldorf verbunden sind, die das Kulturleben der
Stadt auf unterschiedlichste Weise bereichert haben.

Heinrich Heine, der Sohn der Stadt, 1797 hier geboren.

Felix Mendelssohn Bartholdy und Robert Schumann als Städti-
sche Musik-direktoren in Düsseldorf im 19. Jahrhundert.

Clara Schumann, die als weltberühmte Pianistin in Düsseldorf
und Umgebung triumphale Erfolge feierte.

„Worte sind Töne“ oder „Töne sind höhere Worte“, wie Robert
Schumann es einmal ausdrückte.

Worte und Töne werden uns den Nachmittag verzaubern.

Eintritt: 10,- € / erm. 8,- €



Mittwoch 5. Dezember 2018, 17.00 Uhr

Hotel Breidenbacher Hof, Körner-Salon, Königsallee 11

NIKOLAUSSALON

SCHUMANN ALS MUSIKDIREKTOR IN DÜSSELDORF
ODER DAS DESASTER IN DER MAXKIRCHE

Vortrag mit Bildern und Musikbeispielen
Irmgard Knechtges-Obrecht (Vortrag)

Ein Dirigent mit eigenwilligen Methoden, wenig gesprächig, schweigsam und das Gegenteil eines Salonlöwen, dazu protestantischer Konfession und an ernsthaftem Musizieren interessiert: Das war Robert Schumann, Musikdirektor in Düsseldorf von 1850 bis 1854.

Rheinländisch-fröhlich, heiter und überaus gesellig, dazu streng katholisch und die Musik nur als Zeitvertreib betrachtend: So waren die Musiker im Düsseldorfer Chor und Orchester. Konnte daraus eine gelungene Verbindung werden?

Eintritt: 18,- € / erm. 15,- €



19.10.2018, Kaisersaal im Frankfurter Römer, Frankfurt
Feier zur Preisverleihung der Robert-Schumann-Gesellschaft Frankfurt
Prizegiving Ceremony of the Robert Schumann Society Frankfurt

Am 2. Oktober 2018 überreichte der Vorsitzende der Robert-Schumann-Gesellschaft Frankfurt, Herr Prof. Dr. Hans-Jürgen Hellwig den Schumann-Preis der Robert-Schumann-Gesellschaft Frankfurt für besondere musikerzieherische Leistungen.

Preisträger 2018 sind der Dommusikdirektor Andreas Boltz und die Domkantantin und Leiterin der Domsingschule Bjanka Ehry. Die Verleihung des mit 10000,00 Euro dotierten Preises erfolgte im Rahmen eines Festkonzerts.

On 19th October 2018, the Chairman of the Robert Schumann Society Frankfurt, Professor Hans-Jürgen Hellwig, presented the Schumann Prize, awarded for special performances

in the field of musical education. Prizewinner 2018 are Andreas Boltz, Cathedral-musicdirector, and Bjanka Ehry, cantor and the head of the „Domsingschule“. The presentation of the prize which is endowed with 10000,00 Euro, took place within the framework of a concert.



Prof. Dr. Hans-Jürgen Hellwig mit Preisträgerin und Preisträger und Stadtrat Dr. Bernd Heidenreich



Der Chor der Frankfurter Domsingschule bei der Preisverleihung im Kaisersaal des Römers (Fotos: Margit Gaede-Toepfer)

Oktober/October 2018, Baden-Baden: Brahmshaus Warten auf „Clara“/Waiting for „Clara“

„Warten“ auf das Eintreffen der Partitur der Kammeroper „Clara“ von Victoria Bond, die zum großen Teil im Brahmshaus komponiert wurde und bei den Osterfestspielen 2019 in Baden-Baden uraufgeführt wird.
Waiting for the score of Victoria Bond's Chamber opera „Clara“ to come in ... Victoria Bond composed most parts of the opera during several longer stays in the nice guest-apartment of the Brahmshaus Baden-Baden. The opera „Clara“ will celebrate its premiere at the Easter Festival Baden-Baden 2019.



Brahms-Haus, Baden-Baden (© Ute Blumeyer)



Victoria Bond & Clara Schumann, Baden-Baden
(© <https://victoriabond.com/artist-php?view=gallery>)



Blick vom Brahmshaus Baden-Baden auf die katholische Kirche
des ehemaligen Klosters Lichtenthal, Baden-Baden.
(© Ute Blumeyer)

In dieser Kirche - mit Brahms als Trauzeugen - heiratete am 22.
September 1869 Julie Schumann den Grafen Vittorio Radicati
di Marmorito.

View from the Brahmshaus Baden-Baden to the catholic church
of Lichtenthal, Baden-Baden. (© Ute Blumeyer)

On September 22th 1869 Julie Schumann married in this church
- with Johannes Brahms as best man - the italian count Vit-
torio Radicati di Marmorito

8.11.2018, Bonn, Friedrichstraße – CLARA, CLARA, CLARA

Lagebesprechung und erste Präsentation des Etiketts unseres Petillant naturel CLARA SCHUMANN 200, kreiert und produziert als Sonderedition für *Schumann-Netzwerk*-Mitglieder vom *Weinhaus Schumann*.

Briefing and first presentation of the bottle label of our Petillant naturel CLARA SCHUMANN 200, created and produced as a special edition only for members of the *Schumann Network* by the *Weinhaus Schumann*



Von links nach rechts/from left to right: Markus Kreul (*Schumann-Forum*-Mitglied/member of the *Schumann Forum*, the board of artists of the *Schumann Network*), Ingrid Bodsch (Projektleiterin *Schumann-Netzwerk*/Projectmanager of the *Schumann Network*), Martin Schwarzott (*Büro für Kommunikation und Kultur*/Office for communication and culture), Anna-Licia Brancato (Graphik-designerin/Graphic designer – she created the beautiful bottle label – Bettina Schumann (*Weinhaus Schumann*) & Melanie Panitzke (*Weinhaus Schumann*))

„[...]Pétillant naturel (or pét-nat), a gentle sparkling wine [...], the hip new natural champagne alternative is causing a buzz.“ (27.7.2018)

(<https://www.wallpaper.com/lifestyle/hip-new-natural-alternative-ro-champagne-and-prosecco>)



Clara Schumann liebte Champagner – und deshalb musste auch ihr Geburtstagswein so kreiert werden, dass sich wie beim Champagner das wundervolle Prickeln der feinen Bläschen auf der Zungenspitze einstellt. Und genau das hat Bettina Schumann (siehe oben bei der Abfüllung) mit dem Pétillant naturel CLARA geschafft und geschaffen! Abgefüllt wurde Mitte November 2018. Von der Abfüllung und Flaschengärung bis zum fertigen Produkt werden ca. 5-6 Monate vergehen. Ende April/Anfang Mai 2019 wird der Pétillant naturel CLARA trinkfertig sein!

Champagne was the favourite drink of Clara Schumann. And Bettina Schumann created the pétillant naturel CLARA. It is designed so that the wonderful tingle of delicate bubbles for which normally only champagne is famous is experienced on the tip of the tongue! From the bottling (November 2018) and the fermentation in the bottle(s) to the „finished product“ it may take approx. 5 - 6 month. Until the end of April or at the beginning of May the pétillant naturel CLARA will be ready to drink!



PETILLANT NATUREL / PETNAT

CLARA

AUF EINEN BLICK

Zum 200. Geburtstag von Clara Schumann am 13. September 2019 haben das Schumann Netzwerk und das Weinhaus Schumann diesen Perlwein komponiert. Der Pétillant Naturel „Clara“ ist eine eigenständige Cuvée aus zwei Dritteln Chardonnay und einem Drittel Spätburgunder, die zeitgemäße Interpretation fast schon vergessener Winzerskunst - zur Feier eines schönen Erfolgs oder besonderen Tages, wie auch Clara Schumann es nach einem Konzert pflegte, natürlich prickelnd, mit floraler Note. Auf Ihr Wohl - und auf Clara Schumann!

HERSTELLUNG

Ein Perlwein, der während der Gärung mit 8 bis 10 g Restzucker in die Sektflasche umgefüllt wird, der Verschluss ist ein Kronkorken, die Endvergärung findet in der Flasche statt, somit entsteht ein leicht prickelnder Wein. Im Gegensatz zu herkömmlichen Produkten verbleibt die Hefe beim Petnat in der Flasche und wird nicht degorgiert / entfernt. Die Hefe bietet dem Wein einen natürlichen Oxidationsschutz und er muss nicht geschwefelt werden.

HISTORIE DES PETNATS „CLARA“

Am 18. November, einem wunderschönen sonnigen Tag, kam „Clara“ auf die Flasche und verbrachte den Winter, den restlichen Zucker vergärend, in einem ruhigen und warmen Eck auf dem Hof des Weinhauses Bettina Schumann am Kaiserstuhl.

„Clara“ ist eine eigenständige Cuvée aus zwei Dritteln Chardonnay und einem Drittel Spätburgunder, der, und das ist das Spannende, zunächst in der Beere angefangen hat zu gären, noch an der Traube, ohne sie anzuquetschen. Die Gärung in der Beere ließ diese nach einigen Tagen aufplatzen. Erst in diesem Moment wurde der Spätburgunder abgepresst. Diese Methode untermalt die feine Würze und Beerigkeit des Spätburgunders.

Bei beiden Sorten wurden keine künstlichen Hefen zugesetzt, da die sortentypischen Aromen für sich sprechen sollen. „Clara“ ist ein absolut naturbelassener Pétillant, ohne Schwefel, für Frische und Aromenschutz wurde die Hefe in der Flasche belassen.

GUT ZU WISSEN

Der Petillant kann sowohl klar als auch trüb (wenn man die Flasche schüttelt) getrunken werden. Es hat keine negativen Auswirkungen auf den Geschmack, ganz im Gegenteil. Allein beim Ausschanken sollte man auf den Weinstein achten, der sich am Boden sammelt und zwar geschmacksneutral ist, aber nicht unbedingt schön im Glas. Deshalb empfiehlt es sich, die Flasche stehend zu lagern, gerade wenn man lieber einen klaren Pétillant ausschanken möchte.

„Clara“ verfügt über 12,5 % vol.

www.schumann-portal.de

www.schumann-wein.com

Pétillant Naturel / PETNAT

CLARA

AT A GLANCE

The Schumann Network and Wine House Schumann have composed this sparkling wine for the 200th anniversary of Clara Schumann's birth on 13th September 2019. Pétillant Naturel 'Clara' is a separate cuvée made from two thirds Chardonnay and one third Pinot Noir, a contemporary interpretation of an almost forgotten creative art of winemaking - to mark a major success or a special day, the way Clara Schumann used to do it after a concert, sparkling wine, of course, with a floral note. Here is to you – and to Clara Schumann!

PRODUCTION

A sparkling wine that is decanted into a sparkling wine bottle during fermentation with 8 to 10 g of residual sugar, with a crown cap for closure, and final fermentation taking place in the bottle, thus producing a slightly sparkling wine. In contrast to conventional products, in PetNat, the yeast remains in the bottle and is not disgorged / removed. The yeast provides the wine with natural oxidation protection, and it does not need to be sulphurated.

HISTORY OF PETNAT 'CLARA'

On 18th November, a beautiful sunny day, 'Clara' was attached to the bottle and subsequently spent the winter, while fermenting the remaining sugar, in a quiet and warm corner in the courtyard of Wine House Bettina Schumann by the Kaiserstuhl range of hills.

"Clara" is a separate cuvée made from two thirds Chardonnay and one third Pinot Noir, which, and this is the exciting thing, had first started to ferment in the berries while still on the grape, without crushing them. The fermentation in the berries then made them burst open a few days later. It was only at that moment that Pinot Noir was pressed. This method underlines the delicate and berry-like flavour of Pinot Noir.

No artificial yeasts were added to both types of wine, as their varietal aromas can well speak for themselves. "Clara" is an absolutely unadulterated Pétillant without sulphites, and the yeast was left in the bottle for freshness and aroma protection.

GOOD TO KNOW

The Pétillant can be drunk either clear or turbid (if the bottle is shaken). This has no negative effects on the taste, quite the contrary. Only when serving, one should watch out for sediment formed at the bottom of the bottle, which, although tasteless, is not really nice to see in the glass. It is therefore recommended to store the bottle upright, especially if one wishes to rather serve a clear Pétillant. "Clara" has 12.5 % vol.

8.11.2018, Mainz, Akademie der Wissenschaften und der Literatur

Verleihung des *Robert-Schumann-Preises für Dichtung und Musik* an den Komponisten und Klarinettenisten Jörg Widmann, der zu den Mitgliedern des Schumann-Forums gehört. (vgl. oben, S. 55ff: Laudatio für Jörg Widmann)

The composer Jörg Widmann, member of the Schumann forum received the *Robert Schumann Prize for Poetry and Music* presented by the Mainz Academy of Sciences and Literature (cf. above, p. 70 et seq.: Laudatio for Jörg Widmann)



Jörg Widmann (© Marco Borggreve)

20.11.2018, München, Bayerischer Rundfunk, Studio 2
Studiokonzert mit Christian Gerhaher & Gerold Huber zur Vorstellung
des Schumann-Lieder-Projekts – Schumann / Alle Lieder – von
Christian Gerhaher & Gerold Huber

EINLADUNG

CHRISTIAN GERHAHER GEROLD HUBER

SCHUMANN | ALLE LIEDER
STUDIOKONZERT

20.11.2018 20:00 UHR
IM BAYERISCHEN RUNDFUNK, STUDIO 2
RUNDFUNKPLATZ 1 (EINGANG HOPFENSTRASSE), MÜNCHEN

Sony Classical, der Bayerische Rundfunk und der Heidelberger Frühling freuen sich,
Sie herzlich zur Präsentation des Projektes „Robert Schumann – Alle Lieder“ mit Christian Gerhaher
einladen zu dürfen. Das Gesamtprojekt wird 10 CDs umfassen, die im Rahmen einer Box im Jahr
2020 erscheinen werden. Christian Gerhaher und Gerold Huber werden Schumann-Lieder
unter anderem aus dem am 16. November erscheinenden neuen Album FRAGE vortragen.

Anschließend werden Christian Gerhaher, Gerold Huber, der Dirigent und Musikwissenschaftler
Peter Gülke, Thorsten Schmidt (Heidelberger Frühling), Bogdan Roščić (Sony Classical)
sowie Falk Häfner (Bayerischer Rundfunk) das Projekt vorstellen.

RÜCKMELDUNGEN BITTE BIS SPÄTESTENS 9. NOVEMBER AN
KAI.DIAZPHILIPP@SONYCLASSICAL.COM

Ein gemeinsames Projekt von



NEUE CD "FRAGE"

CHRISTIAN GERHAHER MIT SCHUMANN-LIEDERN

19.10.2018



Es ist ein Mammut-Projekt: Bis 2020 möchte Christian Gerhaher zusammen mit seinem Pianisten Gerold Huber alle Schumann-Lieder aufnehmen. Das neue Album "Frage" – der Beginn dieser Gesamtaufnahme – erscheint am 16. November 2018.

Es ist ein Großprojekt: Die Gesamtaufnahme aller Schumann-Lieder mit Christian Gerhaher und Gerold Huber ist eine Kooperation von BR-KLASSIK mit Sony Classical und dem Internationalen Liedzentrum des Heidelberger Frühling. Seit Dietrich Fischer-Dieskau epochaler Aufnahme in den 1970er Jahren hat es keinen Sänger mehr gegeben, der sich dem gesamten Liedschaffen Robert Schumanns in einer solchen Ausführlichkeit gewidmet hat. Christian Gerhaher startet mit dem am 16. November 2018 erscheinenden Album "Frage" eine Gesamtaufnahme aller Lieder Robert Schumanns – für ihn die Erfüllung eines lange gehegten Traumes und "das wahrscheinlich wichtigste Projekt in meinem Leben", wie er betont. Wie immer begleitet ihn auch hier sein Partner Gerold Huber am Klavier. Das Gesamtprojekt wird zehn CDs umfassen, die im Jahr 2020 komplett in einer Edition erscheinen sollen.

SCHUMANN-ZYKLUS – ZWÖLF GEDICHTE NACH JUSTINUS KERNER OP. 35



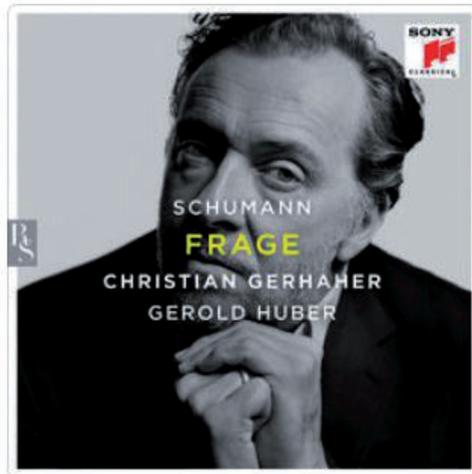
Bildquelle: Sony Classical

In dem am 16. November 2018 erscheinenden Album "Frage" stellt Gerhaher – wie schon bei den 2004 und 2007 aufgenommenen Schumann-Alben "Dichterliebe" und "Melancholie" – einen zentralen Liedzyklus in den Mittelpunkt: Die Zwölf Gedichte nach Justinus Kerner op. 35, die hier mit den Zyklen op. 49 und op. 89 sowie mit den Sechs Gesängen op. 107 und den Vier Gesängen op. 142 verbunden werden. Das Vorgehen Robert Schumanns, auch aus scheinbar nicht zusammenhängenden Vorlagen eine zyklische Idee oder, wie es Christian Gerhaher beschreibt, die "lyrische Dramaturgie" zu entwickeln, die die "Zweiheit von Text und Musik durch eine poetische Idee mit gemeinsamer Bedeutung überwölbt", fasziniert Gerhaher zunehmend am Schaffen des

von ihm hochgeschätzten Komponisten. So ist es für den Sänger mehr als folgerichtig, seine Interpretationsarbeit nach den Aufnahmen von "Dichterliebe" op. 48 und dem "Liederkreis nach Joseph Eichendorff" op. 39 jetzt mit dem dritten großen Zyklus Schumanns fortzusetzen.

Screenshots:<https://www.br-klassik.de/aktuell/dossier/robert-schumann-studiokonzert-gerhaher-karten-gewinnen-100.html>

Apple Music Preview



29 Songs, 1 Hour 12 Minutes

Preview ▶

EDITORS' NOTES

Christian Gerhaher's ability to balance head and heart is remarkable, and it makes genuine events of his recitals and recordings. *Frage*, a title that translates as *Question* and is taken from one of the Op. 35 Kerner settings, launches Gerhaher's two-year project devoted to recording all of Schumann's songs. It's an auspicious start: With crystal-clear diction and a remarkable range of color, Gerhaher's way with these pieces points up their freshness and Schumann's extraordinary subtlety in lifting poetry into song. Those 12 Kerner settings form the core of the program and are beautifully done, but everything is performed with total mastery by singer and pianist—Gerhaher's longtime friend Gerold Huber—alike.

Screenshot: <https://itunes.apple.com/us/album/frage/1440294385>

Schumann: Frage CD review - Gerhafer launches epic project with verve

★★★★★

Schumann brings out the best in baritone Christian Gerhafer on this striking recording with pianist Gerold Huber



Andrew Clements

Thu 29 Nov 2018 15.00 GMT



4 7



▲ Bold move ... Christian Gerhafer and Gerold Huber are recording all of Schumann's songs. Photograph: Sony Classical

Over the next two years, the baritone Christian Gerhafer and his regular pianist, Gerold Huber, plan to record all of Schumann's songs. Rather than launch the project with the celebrated cycles, such as *Dichterliebe* or the two *Liederkreis*, they begin with a selection of lesser-known groups ranging across Schumann's songwriting career, from his initial "year of song" in 1840 to the early 1850s. The most substantial - the 12 songs in *Kerner Lieder*, Op 35 (one of which, *Frage*, gives the title to the disc) - dominates the collection. That cycle dates from 1840, while despite the late opus number, the *Four Songs*, Op 142 also contain three numbers from that year - two originally intended for *Dichterliebe* and one left over from the *Kerner* collection.

Screenshots: <https://www.theguardian.com/music/2018/nov/29/schumann-frage-cd-review-christian-gerhafer-gerold-huber>

„We don't think in terms of lieder singer, or accompanist, or 'my pianist,'" Mr. Gerhaher said. 'It is vocal chamber music.' [...]
Schumann, though, remains special, more so even than Schubert. To Mr. Gerhaher, Schubert set texts ,a little superficially,' with an emphasis on ease of understanding. Schumann, on the other hand, deals in complexity. Hence the projected cycle, which will culminate in a 10-disc set in 2020 (including contributions from other singers he selected) and to which Mr. Gerhaher brings the view that all of Schumann's song collections tell a story, however random they may appear.“ (Quoted after: *30 Years on, the World's Greatest Song Partnership Flourishes* by David Allen in the New York Times, 23.11.2018, cf. <https://www.nytimes.com/2018/11/23/arts/music/gerhaher-huber-schumann.html>)



Mr. Huber, left, and Mr. Gerhaher in the 1990s. Credit: Christian Gerhaher and Gerold Huber, cf. *30 Years on, the World's Greatest Song Partnership Flourishes* by David Allen in the New York Times, 23.11.2018, cf. <https://www.nytimes.com/2018/11/23/arts/music/gerhaher-huber-schumann.html>)

Schumanns schöne Lieder

Geschenktipps der
Feuilleton-Redaktion

Liederabende erfreuen sich in den vergangenen Jahren wieder größerer Beliebtheit. Franz Schuberts „Winterreise“ oder Robert Schumanns „Dichterliebe“ sind mithin nicht mehr allein etwas für Spezialisten. Bei Ensemblebesetzungen sieht das noch ein bisschen anders aus. Was freilich auch logistische Gründe hat. Einen Abend mit vokalen Duetten, Terzetten oder Quartetten zu besetzen ist nun mal sehr aufwendig.

Was den Hörern jedoch allein im Fall Robert Schumanns entgeht, macht nun die CD „**Die Orange und Myrthe hier**“ (Naxos) deutlich, die auf Initiative von Ingrid Bodsch zurückgeht. Die aus Graz stammende Direktorin des Bonner Stadtmuseums und engagierte Projektleiterin des „Schumann-Netzwerks“ hatte in den ersten Monaten des Jahres 2017 für ihr Herzensprojekt insgesamt sechs Sängerinnen und Sänger sowie eine Pianistin und einen Pianisten um sich versammelt, die sich der solistisch besetzten mehrstimmigen Gesänge Schumanns angenommen haben. Die künstlerische Leitung lag dabei in Händen der Pianistin **Claar ter Horst**, die auch darauf achtete, dass die Stimmen der engagierten Vokalistinnen klanglich miteinander harmonierten.

Das auf zwei CDs veröffentlichte Ergebnis ist in der Tat eine kostbare Rarität. Denn hier sind nicht nur die bekannteren Gesänge aus dem „Spanischen Liederspiel“ oder den „Spanischen Liebeslie-

Mein Tipp

Von GA-Redakteur
Bernhard Hartmann



dern“ nach Emanuel Geibel zu hören, sondern auch Raritäten wie das titelgebende Eingangsstück „Die Orange und Myrthe hier“ für vier Solostimmen und Klavier, das Robert Schumann auf einen eigenen Text zu Clara Schumanns Geburtstag im Jahr 1853 komponierte.

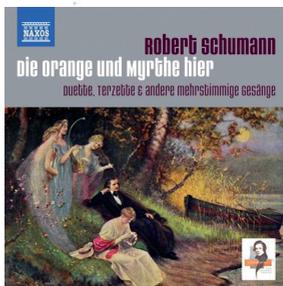
Die in der Siegburger Musikwerkstatt „Engelbert Humperdinck“ entstandenen Aufnahmen bergen nicht nur einen echten Schatz, sondern präsentieren ihn auch auf hohem musikalischen Niveau.

Christiane Libor (Sopran), Peggy Steiner (Sopran), Anne-Theresa Möller (Mezzosopran), Henriette Gödde (Alt), Kai Kluge (Tenor), Stephan Klemm (Bass), Ilker Arçayürek (Tenor), Claar ter Horst und Michael Schütze (Klavier) gelingt es, die Stimmungen der einzelnen Gesänge liebevoll herauszuarbeiten. Sie machen klar, dass Schumann die Mehrstimmigkeit sehr bewusst einsetzt, um bestimmte Ausdrucksnuancen zu erzielen, die von schlichter Liedhaftigkeit bis hin zu musikalisch exponierteren Szenen reichen.

Lohnend ist auch der kenntnisreiche, einführende Booklet-Text von Georg Albrecht Eckle.

► **Bis zum 24. Dezember:** Jeden Tag ein Geschenktipp aus der Feuilleton-Redaktion.

Bonner General-Anzeiger,
5.12.2018



Ragna Schirmer und Janina Klassen erhalten den Robert-Schumann-Preis 2019

PREISVERLEIHUNG FINDET AM 12. APRIL 2019 IM ROBERT-SCHUMANN-HAUS STATT

Die Pianistin Prof. Ragna Schirmer und die Musikwissenschaftlerin Prof. Dr. Janina Klassen erhalten den Robert-Schumann-Preis der Stadt Zwickau 2019 zu gleichen Teilen. Die Jury würdigt damit ihre Jahrzehntelange Auseinandersetzung besonders mit Clara Schumann, deren 200. Geburtstag im kommenden Jahr gedacht wird.

Janina Klassen wurde 1953 in Bad Salzuflen geboren. Sie studierte Musikwissenschaft, Germanistik, Philosophie und Italienisch in Freiburg, Wien und Kiel. Nach ihrer Magister-Prüfung arbeitete sie zunächst im Christians-Verlag Hamburg und als Dozentin für Musiktheorie. 1988 wurde sie in Kiel mit einer Dissertation „Clara Wieck-Schumann: Die Virtuosa als Komponistin: Studien zu ihrem Werk“ promoviert. Für die Recherchen zu dieser Arbeit kam sie noch zu DDR-Zeiten zu Forschungsaufenthalten ins Robert-Schumann-Haus Zwickau. Seit 1999 lehrt sie als Professorin an der Musikhochschule in Freiburg im Breisgau, wo sie Clara Schumann regelmäßig in Lehrveranstaltungen einbezieht. Ihre 2009 erschienene Clara-Schumann-Biographie erreichte ein weites Leserpublikum. Neben zahlreichen Artikeln hat sie sich auch als Notenherausgeberin mit dem Werk Clara Schumanns, auch durch Erstveröffentlichungen, intensiv auseinandergesetzt. Ragna Schirmer wurde 1972 in Hildesheim geboren. Sie studierte Klavier in Hannover bei Karl-Heinz Kämmerling sowie in Paris bei Bernard Ringelsen. Sie war Stipendiatin des Deutschen Musikrats und der Studienstiftung des Deutschen Volkes. Seit 1996 lebt sie in Halle an der Saale. 2001 bis 2011 wirkte sie als Professorin an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mannheim/Heidelberg. Unter ihren mehr als ein Dutzend veröffentlichten CD-Produktionen nimmt die Musik von Clara und Robert Schumann eine besondere Stellung ein. Sie spielte nicht nur Soloklavierwerke, sondern auch das orchesterbegleitete Klavierkonzert Clara Schumanns ein. Für die im Bärenrei-

ter-Verlag erscheinende Ausgabe der Klavierwerke Robert Schumanns steuert sie die Fingersätze bei, wobei sie sich an den Fingersätzen Clara Schumanns orientiert. Im Vorfeld des Clara-Schumann-Jubiläumsjahrs 2019 hat sie sich auf besondere Weise für die Komponistin und Pianistin engagiert, z. B. durch das Clara-Schumann-Projekt des Puppentheaters Halle oder durch Auseinandersetzung mit der im Robert-Schumann-Haus Zwickau erhaltenen Programmzettelsammlung Clara Schumanns, wofür sie vor Ort recherchierte.

Schaffens zukommt. Bis 2002 wurde die Auszeichnung jährlich vergeben, seit 2003 erfolgt die Vergabe alle zwei Jahre. Die Auszeichnungsvorschläge unterbreitet die Robert-Schumann-Gesellschaft Zwickau e.V. Der Preis ist mit einer Gesamtsumme von 10.000 Euro dotiert, die bei mehreren Preisträgern geteilt werden kann. Weiterhin gehören eine Bronzemedaille und eine Urkunde zur Auszeichnung. Zwar wurden auch früher schon Musiker und Musikwissenschaftler für ihre beson-



RAGNA SCHIRMER (KLAVIER) UND JANINA KLASSEN (MUSIKWISSENSCHAFTLERIN). FOTO: ANDREAS FUX

Der Robert-Schumann-Preis der Stadt Zwickau wird seit 1964 von der Stadt verliehen. Ausgezeichnet werden damit hochrangige Dirigenten, Wissenschaftler, Instrumentalisten, Sänger, Klangkörper oder Institutionen des deutschen und internationalen Musiklebens, denen ein besonderer Verdienst um die Verbreitung der musikalischen Werke Schumanns und der Erforschung seines Lebens und

deren Verdienste um Clara Schumann mit dem Preis ausgezeichnet, so 1993 der belgische Pianist Jozef De Beenhouwer und 1996 die amerikanische Biographin Nancy Reich, doch steht im kommenden Jahr erstmals Clara Schumann ganz im Zentrum der Preisvergabe. Die Verleihung erfolgt in einer öffentlichen Festveranstaltung im Robert-Schumann-Haus Zwickau am Freitag, dem 12. April 2019.

Clara: Confessions

Written & Performed by **VIKTORIYA PAPAYANI**

Directed by Christopher Romero Wilson

Clara Schumann is a legendary pianist and composer, and is one of the few influential female composers and musicians of the 19th Century. This is the story of her extraordinary life, and her beautiful and tormented love with her husband, the great composer, Robert Schumann.

AD/Stage Manager: Julia Morgantini
Technical Director: Melissa Farinelli
Art Director: Schnele Wilson



UNITED SOLO THEATRE FESTIVAL

at Theatre Row
410 West 42nd Street
New York, NY 10036

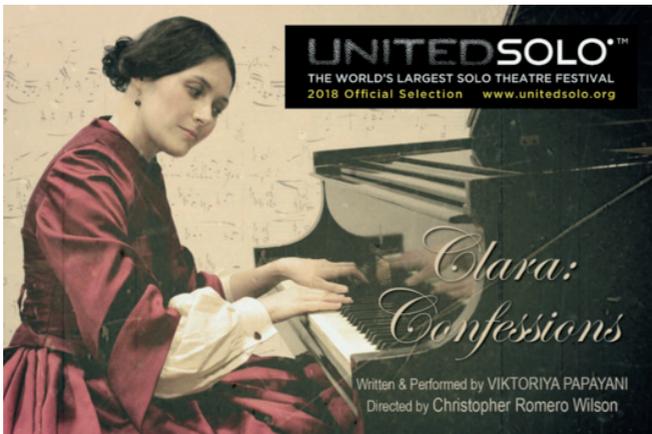
November 10, 2018 @ 4pm - Saturday

PURCHASE TICKETS

Telecharge
2011
(212) 239-6200
www.telecharge.com

Clara: Confessions

Ein-Personenstück, geschrieben und aufgeführt von Viktoriya Papayani. Mit ihrem Clara-Schumann-Projekt trat die Pianistin und Schauspielerin Viktoriya Papayani vor der Aufführung am 10.11.2018 bei United Solo Theatre Festival in New York auch im Juli 2018 beim New York SummerFest im Hudson Guild Theatre auf, vgl. <http://www.viktoriyapapayani.com/>



ROBERT-SCHUMANN-GESELLSCHAFT
ZWICKAU E. V.

DIE MITGLIEDERVERSAMMLUNG
DER
ROBERT-SCHUMANN-GESELLSCHAFT
ERNENNT
AUF VORSCHLAG DES VORSTANDES

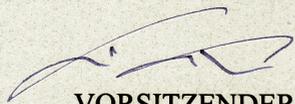
FRAU
DR. INGRID BODSCH

FÜR BESONDERE VERDIENSTE
UM DIE SCHUMANN-PFLEGE IN ZWICKAU
ZUM

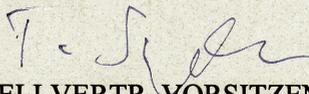
EHRENMITGLIED

ZWICKAU, DEN 1. DEZEMBER 2018

FÜR DEN VORSTAND



VORSITZENDER



STELLVERTR. VORSITZENDER

ZWICKAU – RÜCKBLICK AUF 2018

Von Thomas Synofzik,
Direktor des Robert-Schumann-Hauses in Zwickau

2018 wurde das 900-jährige Jubiläum der ersten urkundlichen Erwähnung in Zwickau gefeiert. So richtete das Robert-Schumann-Haus in drei Sonderausstellungen den Blick auf das Zwickauer Umfeld des jungen Robert Schumann, der 1810 bis 1828 hier aufwuchs: Zunächst gab es unter dem Titel „Taschenbücher und mehr“ Dokumente zur Geschichte des Zwickauer Verlags Gebrüder Schumann, der 1808 vom Vater August Schumann und seinem Bruder Friedrich gegründet worden war und schließlich an die älteren Söhne Julius (+1833) und Eduard (+1839) vererbt wurde. Wochenlang überlegte Robert Schumann 1839, ob er die Verlagsbuchhandlung fortführen sollte, entschied sich dann aber zum Verkauf an den Stuttgarter Metzler-Verlag und widmete sich (glücklicherweise) weiterhin seiner Komponistenkarriere. Eine Ausstellung unter dem Titel „Der junge Schumann“ bot von April bis August Kostbarkeiten aus den frühen Jahren des Zwickauer Komponisten, darunter seine Schulaufsätze, aber auch Programme seiner ersten musikalischen Auftritte in der Heimatstadt. Schließlich gab es noch Albumblätter aus Poesiealben des Zwickauer Freundeskreises um Robert Schumann in einer Sonderausstellung zu sehen, dabei Schriftzeugnisse nicht nur von sämtlichen vier Geschwistern Robert Schumanns, seinen Eltern, beiden Großmüttern, Onkel, Tante und Cousine, sondern z.B. auch von den Jugendlieben Ida und Liddy.

Im April wurde am Robert-Schumann-Konservatorium der 25. Kleine Schumann-Wettbewerb ausgetragen. In der Alterskategorie 1 (bis 10 Jahre) siegte Babett Lehnert aus Leipzig, in der Altersgruppe 2 Tabea Antonia Streicher aus Berlin (auch Sonderpreis der Robert-Schumann-Gesellschaft Zwickau) und bei den 15- bis 19-Jährigen Christian Märkle aus Stuttgart.

Die Hauptjubiläumswoche wurde zu Anfang Mai begangen; im Festakt im Dom St. Marien war u.a. der junge Zwickauer Geiger Elin Kolev mit dem Kopfsatz aus Schumanns Violinkonzert zu hören. In



Eröffnungskonzert des Schumann-Fests Zwickau in der *Neuen Welt* am 31. Mai 2018 mit Andreas Boyde als Solist (© Franziska Markowitz-Schneider)

einer dreiteiligen Reihe unter dem Titel *Nachtmusik* spielte Thomas Synofzik Bachs *Goldberg-Variationen* sowie *Nacht- und Abendstücke* von Frédéric Chopin und Robert Schumann. Ca. 300.000 Besucher kamen nach Zwickau, um abends ab 21 Uhr die Lichtinstallationen beim *Festival of Lights* zu sehen. Robert Schumann war dabei nicht nur an seinem Geburtshaus vertreten: Am *Goldenen Anker* am Hauptmarkt wurde der zweite Kuss des Liebespaars Robert und Clara in Szene gesetzt, und in der Parkanlage am Schumann-Platz schaute Robert Schumann überlebensgroß aus den Baumkronen heraus.

Zehn Tage lang wurde unter dem Motto „Geliebte Heimat“ vom 31. Mai bis 10. Juni das Schumann-Fest gefeiert – das zum 900-jährigen Stadtjubiläum gewählte Thema belegte auf vielfältige Weise die engen, lebenslangen Beziehungen Robert Schumanns zu seiner Geburtsstadt. Dabei wurde das Festival jedoch ganz bewusst auf betont internationale Weise gefeiert – Zwickau zeigte sich als weltoffene Stadt. Zum Eröffnungskonzert waren aus Bukarest der Dirigent Christian Mandeal und aus London der Pianist Andreas Boyde angereist – dieser war zuletzt als Achtjähriger im Mai 1976 in Zwickau



Eröffnungskonzert des Schumann-Fests Zwickau in der *Neuen Welt* am 31. Mai 2018 mit dem aus Bukarest angereisten Dirigenten Christian Mandeal (© Franziska Markowitz-Schneider)

aufgetreten: als Preisträger des Kleinen Schumann-Wettbewerbs. Zu einem Klavierabend mit frühen Klavierwerken kam aus Paris die rumänische Pianistin Dana Ciocarlie erstmals seit ihrem Preis beim Internationalen Robert-Schumann-Wettbewerb 1996 wieder nach Zwickau und verblüffte das Publikum mit ihrem hochvirtuosen Vortrag von Frühwerken Robert Schumanns wie der anspruchsvollen Toccata. Und in einem fulminanten Klavierduo-Abend konzertierte der italienische Pianist Davide Osellame im Duo mit der aus Freiburg i. Br. gebürtigen Pianistin Heike-Angela Moser – einer direkten Nachfahrin Robert und Clara Schumanns. Auch das Rahmen-Programm des Schumann-Fests mit Ausstellung, Führungen, Festgottesdienst, musikalischer Lesung aus dem Briefwechsel zwischen Robert Schumann und seiner Mutter sowie einem Schülerkonzert

des Robert-Schumann-Konservatoriums fand regen Zuspruch. Beim Abschlusskonzert auf Schloss Planitz bot das Ensemble Raro packende Interpretationen u.a. von Schumanns Jugendquartett und seinem Mozartschen Vorbild.

Doch damit nicht genug: Aus Anlass des Stadtjubiläums fand im Rahmen des Schumann-Fests auch der 8. Internationale Robert-Schumann-Chorwettbewerb Zwickau statt. Die 17 Teilnehmerchöre kamen aus elf verschiedenen Nationen, darunter Indonesien, China, USA, Ukraine, Russland, Türkei, Dänemark, Estland und Österreich. Die Leistungen waren durchweg beeindruckend, so wenn beispielsweise die Blue Singers Manado (Indonesien) das expressiv komponierte Schumannsche Chorlied „Zahnweh“ zur Aufführung brachten. Mit dem Robert-Schumann-Chorpreis 2018 wurde nach dem Finale am 9. Juni der Ising Silicon Valley Girlschoir ausgezeichnet. Für eine herausragende Interpretation von Schumanns Chorlied „Tamburinschlägerin“ erhielt der türkische Frauenchor Sirene einen Sonderpreis. Die teilnehmenden Chöre bereicherten auch die Geburtstagsfeier für Robert Schumann am Schumann-Denkmal auf dem Hauptmarkt und das anschließende Romantische Lichterfest im Schwanenteichpark, zu dem wiederum Tausende von Besuchern zum Zwickauer Stadtsee strömten. Als Uraufführung hatte die russische Pianistin Lora Kostina mit ihrem Jazz-Trio Robert Schumanns Liederzyklus Frauenliebe und Leben speziell zum Zwickauer Schumann-Fest einer Jazz-Bearbeitung unterzogen und zeigte auf diese Weise die Aktualität der Schumannschen Musik. Das Programm wurde ergänzt durch Boot- und Floßfahrten, Theater, Akrobatik und Feuer-Show. Und als es dunkel wurde, leuchteten Hunderte von Schwimmerkerzen auf dem Wasser.

In der sonntäglichen Konzertreihe Schumann Plus entführten Christian Mattick (Querflöte) und Matthias Huth (Klavier) unter dem Titel „Entdeckung der blauen Blume“ ins Phantasiereich des romantischen Dichters Novalis; das Ensemble International spielte Schumanns Klavierquintett, der Gambist Thomas Fritsch präsentierte gemeinsam mit dem Leipziger Gewandhausorganisten Michael Schönheit am Clara-Wieck-Flügel die Gambe als „romantisches Instrument“ und das Iris Trio New York bot Musik für die ausgefallene

Besetzung Klarinette, Viola und Klavier. Der österreichische Tenor Daniel Johannsen, Preisträger des Internationalen Robert-Schumann-Wettbewerbs 2004 faszinierte durch technische Souveränität und großes Ausdrucksspektrum in einem sinnreich zusammengestellten Programm von Eichendorff-Vertonungen. Auch Clara Schumann – die Jubilarin des Jahres 2019 – war bereits in mehreren der Konzerte mit Kompositionen vertreten: Das schweizerisch-ungarische Klavierduo Adrienne Soós und Ivo Haag spielte u. a. ihren Marsch von 1879, der Cellist Ramón Jaffé mit seiner Kammermusikpartnerin Viktoria Litsoukova hatte die Romanze aus dem Klavierkonzert Clara Wiecks im Programm und Martin Helmchen kombinierte in seinem virtuos und klangsensibel vorgetragenen Programm zu Schumanns Novelletten neben Bach und Schönberg auch Werke Clara Wiecks mit Schumanns komplettem Opus 21.

Freitag, 16. November 2018, 19.30 Uhr
Zwielicht

Alban Berg (1885 – 1935)
Nacht (Carl Hauptmann)

Clara Schumann (1819 – 1896)
Loreley WoO 19 (Heinrich Heine)

Alban Berg:
Schilffied (Nikolaus Lenau)

Hugo Wolf (1860 – 1903)
Die Geister am Mummelsee (Eduard Mörike)

Johannes Brahms (1833 – 1897)
Intermezzo a-Moll für Klavier op. 119/1

Robert Schumann (1810 – 1856)
Zwielicht op. 39/10 (Joseph von Eichendorff)
Waldesgespräch op. 39/3 (Joseph von Eichendorff)
Auf einer Burg op. 39/7 (Joseph von Eichendorff)

Carl Loewe (1796 – 1869)
Herr Oluf op. 2/2 (Johann Gottfried Herder)

Robert Schumann
Aria für Klavier op. 11/2
Erwartung op. 2 (Richard Demel)

Franz Liszt (1811 – 1886)
Die Loreley S273 (Heinrich Heine)

Franz Schubert (1797 – 1828)
Erlikönig D328 (Johann Wolfgang von Goethe)

Robert Schumann
Frühlingsnacht op. 39/12 (Joseph von Eichendorff)

Maria Gessler, Sopran
Kseniia Vokhmianina, Klavier

Robert-Schumann-Haus Zwickau, 11.11.2018

ZWICKAU – REVIEW OF 2018*

By Thomas Synofzik,
Director of the Robert Schumann House in Zwickau

In 2018, the 900th anniversary of the first documentary mention of Zwickau was celebrated. This is why the Robert Schumann House took a look at the Zwickau environment of the young Robert Schumann who grew up here between 1810 and 1828, by setting up three special exhibitions: First, under the title of “Taschenbücher und mehr” [Paperbacks and More], documents on the history of the Zwickau publishing house Schumann Brothers were presented, which was founded by the father August Schumann and his brother Friedrich in 1808 and eventually bequeathed to the older sons Julius (+1833) and Eduard (+1839). In 1839, Robert Schumann pondered several weeks whether to continue the publishing business but then decided to sell it to the Stuttgart publishing house Metzler and (luckily enough) went on to pursue a career as a composer. An exhibition themed “Der junge Schumann [The Young Schumann]”, held between April and August, showed treasures from the Zwickau composer’s early years, among them his school essays, but also programmes of his first musical appearances in his home town. Finally, in another special exhibition, album sheets from poetry albums of Robert Schumann’s circle of friends in Zwickau could be seen, including written records by all four siblings of Robert Schumann, by his parents, both grandmothers, an uncle, an aunt and a cousin, but also, for instance, by his early loves Ida and Liddy.

In April, the 25th Small Schumann Competition was conducted at the Robert Schumann Conservatoire. In age category 1 (up to ten years), the winner was Babett Lehnert of Leipzig; Tabea Antonia Streicher of Berlin (also Special Prize of the Robert Schumann Society in Zwickau) won in age category 2; and among those aged fifteen to nineteen, the winner was Christian Märkle of Stuttgart.

* Translated by Thomas Henninger.



Opening concert of the Schumann Festival, 31.5.2018
(© Franziska Markowitz-Schneider)

The main anniversary week was launched at the beginning of May; at the ceremony in St Mary's Cathedral, there was, among others, the young Zwickau violinist Elin Kolev performing the opening movement of Schumann's violin concerto. In a three-part series themed "Nachtmusik [Night Music]", Thomas Synofzik played Bach's Goldberg Variations as well as night and evening pieces by Frédéric Chopin and Robert Schumann. About 300,000 visitors had come to Zwickau to admire the light installations at the Festival of Lights in the evening from 21 hrs. There, Robert Schumann was represented not only through his birth house: At hotel Goldener Anker in Hauptmarkt square, the second kiss between Robert and Clara was staged, and in the park by Schumann-Platz square, an effigy of Robert Schumann larger than life looked down from the treetops.

The Schumann Festival, themed "Geliebte Heimat [Beloved Homeland]", was celebrated for ten days between 31st May and 10th June, and the selection of the theme for the town's 900th anniversary demonstrated in multifarious ways Robert Schumann's close and lifelong relations with his home town. At the same time, however, the Festival

was celebrated in a very consciously international manner, as Zwickau showed itself as a cosmopolitan town. For the opening concert, the conductor Christian Mandeal had arrived from Bucharest, and the pianist Andreas Boyde from London – the latter had performed for the last time in Zwickau at the age of eight in May 1976: namely as the prize winner of the Small Schumann Competition. From Paris, the Romanian pianist Dana Ciocarlie had arrived for a piano evening with early piano works, being in Zwickau again for the first time since winning a prize at the International Robert Schumann Competition in 1996, and amazed the audience with her highly virtuosic performance of early works by Robert Schumann, such as the demanding Toccata. And at a brilliant piano duo evening, the Italian pianist Davide Osellame gave a recital in a duo with the pianist Heike-Angela Moser, a native of Freiburg im Breisgau – and a direct descendant of Robert and Clara Schumann. The framework programme of the Schumann Festival, including an exhibition, guided tours, a celebratory church service, a musical reading from the exchange of letters between Robert Schumann and his mother, as well as a student concert of the Robert Schumann Conservatoire, was very well received as well. In the closing concert at Planitz manor house, the ensemble Raro presented gripping interpretations of, inter alia, Schumann's early quartet and of his model Mozart.

But that was not all: On the occasion of the town's anniversary, the Eighth International Robert Schumann Choir Competition in Zwickau was conducted also within the framework of the Schumann Festival. The seventeen participating choirs were from eleven different nations, including from Indonesia, China, the USA, the Ukraine, Russia, Turkey, Denmark, Estonia, and Austria. Their performances were impressive throughout, for instance, the way the Blue Singers Manado (Indonesia) interpreted Schumann's expressively composed choral song "Toothache". The iSing Silicon Valley Girls' Choir was awarded the Robert Schumann Choir Prize 2018 after the finale on 9th June. The Turkish Women's Choir Sirene received a special prize for outstanding interpretation of Schumann's choral song "Tambourine girl".

The participating choirs also enriched the birthday celebration for Robert Schumann at the Schumann monument in Hauptmarkt square and the ensuing romantic Festival of Lights in the Swan Lake Park for which thousands of visitors had streamed to Zwickau Town Lake. For a premiere, the Russian pianist Lora Kostina with her jazz trio had produced a jazz arrangement of Robert Schumann's song cycle *A Woman's Love and Life* especially for the Zwickau Schumann Festival, and in this way demonstrated the topicality of Schumann's music. The programme was complemented by boat and raft trips, theatre, acrobatics, and a fire show. And when darkness fell, there were hundreds of floating candles glowing in the water.

In the Sunday concert series Schumann Plus, themed this time "Entdeckung der blauen Blume [Discovery of the Blue Flower]", Christian Mattick (transverse flute) and Matthias Huth (piano) carried you away into the realm of fantasy of the romantic poet Novalis; the Ensemble International played Schumann's piano quintet, the gambist Thomas Fritzsch, together with the Leipzig Gewandhaus Orchestra organist Michael Schönheit, presented the viola da gamba as a "romantic instrument" at Clara Wieck's grand piano, and the Iris Trio New York performed music with the unusual ensemble of clarinet, viola and piano. The Austrian tenor Daniel Johannsen, prize winner of the International Robert Schumann Competition in 2004, fascinated with technical sovereignty and a wide range of expression in an ingeniously compiled programme of Eichendorff settings. Clara Schumann, last year's celebratee, was also represented in a number of concerts with some of her compositions: The Swiss-Hungarian piano duo Adrienne Soós and Ivo Haag played, inter alia, her *March of 1879*; the cellist Ramón Jaffé, together with his chamber music partner Viktoria Litsoukova, presented the romance from Clara Wieck's piano concerto; and Martin Helmchen, in a virtuoso and delicately performed programme focused on Schumann's *Novelettes*, combined works by Bach and Schönberg together with works by Clara Wieck and Schumann's complete *Opus 21*.

SCHUMANN-HAUS UND LEIPZIG

Jahresrückblick 2018 und Vorschau 2019 „Für Clara“ – die 17. Schumann-Festwoche in Leipzig

Von Gregor Nowak*

Das Festival stimmte vom 8.-16. September 2018 auf den 200. Geburtstag von Clara Schumann ein.

Große Jubiläen werfen ihre Schatten voraus und der 200. Geburtstag Clara Schumanns gehört für Leipzig auf jeden Fall dazu. In der Musikstadt geboren und aufgewachsen, eroberte sie die Konzertpodien Europas, feierte im Leipziger Gewandhaus ihr 50jähriges Bühnenjubiläum und steht heute aufgrund ihrer beispiellosen Karriere für eine in ihrer Zeit nicht gekannte Emanzipation. Grund genug für das Schumann-Haus, dieser bedeutendsten Künstlerin des 19. Jahrhunderts vorab die 17. Schumann-Festwoche im Jahr 2018 zu widmen.

Programmatisch verband das einwöchige Festival 2018 Clara Schumanns eigene Werke mit Kompositionen ihres Mannes, die sie während ihrer einzigartigen Konzertkarriere berühmt gemacht hat, und Kammermusik ihrer Zeitgenossen. Das junge, international ausgezeichnete Rolston String Quartet aus Kanada eröffnete am 8. September die Schumann-Festwoche unter anderem mit Robert Schumanns Streichquartett in A-Dur op. 41 Nr. 3.

Die Solisten des Gewandhausorchesters, Sebastian Breuninger (Violine) und Christian Giger (Violoncello), begleitet von Yuka Kobayashi (Klavier), stellten in ihrem Konzert am 9. September das Komponistenpaar Schumann in den Mittelpunkt. Auf dem Programm standen Clara Schumanns Klaviertrio g-Moll op. 17 sowie Robert Schumanns Violinsonate a-Moll op. 105 Nr. 1 und seine *Fünf Stücke im Volks-*

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

ton für Violoncello und Klavier op. 102. Letzteres Werk führte Clara zusammen mit dem Widmungsträger, dem Gewandhaus-Cellisten Johann Andreas Grabau, zur Feier von Robert Schumanns 40. Geburtstag 1850 in Leipzig auf.

Neugierige Zuhörer konnten sich am 11. September bei experimentellen Klangversuchen mit dem Ensemble Atonor Clara nähern. Lieder von Clara Schumann und Fanny Hensel wählten Bariton Tobias Berndt und Pianist Alexander Fleischer für ihren Abend am 12. September aus. Unter dem Titel: „Grün ist der Jasminstrauch“ lasen am 13. September Astrid Höschel-Bellmann und Horst Damm aus dem Briefwechsel des Künstlerehepaars. Umrahmt wurde die Veranstaltung von Stephan König am Klavier.

Einen elektrisierenden Abend garantierte das Duo Bodecker & Neander am 14. September. Mit ihrem „visual theater“ zählen sie zu Deutschlands führenden Pantominenkünstlern. Die Geschichten in ihrem Stück „Opus 4“ waren wie eine Partitur, die mit der unnachahmlichen poetischen Bildsprache und viel Magie auf die Bühne gebracht wurde. Obwohl keine einzige Note erklang, meinte das Publikum ein ganzes Orchester gehört und gesehen zu haben.

Die Höhepunkte des Festivals waren zweifelsfrei die beiden letzten Konzerte. Am 15. September spielte die Pianistin Ragna Schirmer ein Originalkonzertprogramm von Clara Schumann aus dem Jahr 1872, unter anderem mit Beethovens Sonate op. 53 „Waldstein“ und Schumanns *Kinderszenen* op. 15. Und am 16. September interpretierte der Tenor Christoph Prégardien zusammen mit dem Pianisten Daniel Heide Robert Schumanns *Dichterliebe* sowie Franz Schuberts *Neun Lieder* nach dem „Poetischen Tagebuch“ des Dichters Ernst Schulze, die erst in den vergangenen Jahren ihre berechtigte Würdigung erhielten. Es war ein denkwürdiges Abschlusskonzert im historischen Salon des Schumann-Hauses!

Leipzigs Festjahr CLARA19 beginnt!

Über 170 Veranstaltungen zum 200. Geburtstag
von Clara Schumann in ihrer Geburtsstadt

Am 9. Januar 2019 war es soweit, das CLARA19-Festjahr der Stadt Leipzig wurde offiziell in der Hochschule für Musik und Theater Felix Mendelssohn Bartholdy vorgestellt, wo die vor 200 Jahren im Zentrum Leipzigs geborene Clara Schumann kurzzeitig selbst unterrichtet hat. Umrahmt wurde die Veranstaltung vom Mendelssohn Kammerorchester und der diesjährigen Schumann-Preisträgerin der Stadt Zwickau, Ragna Schirmer, die gemeinsam das Klavierkonzert op. 7 der Jubilarin interpretierten.

2019 erwartet das Publikum über 170 Veranstaltungen. Gestaltet werden sie von rund 60 Institutionen der Leipziger Kulturszene (u.a. Gewandhausorchester, Leipziger Ballett, MDR-Rundfunkchor, Bach-Museum, Schumann-Haus, Theater der Jungen Welt) und international renommierten Künstlern wie Lauma und Baiba Skride (Klavier/Violine), Antje Weithaas (Violine), Andris Nelsons (als Chefdirigent des Gewandhausorchesters und als Trompeter), Ragna Schirmer (Klavier), die Cellisten Marie-Elisabeth Hecker und Peter Bruns sowie dem Vogler Quartett und dem Alinde Quartett. Die Beschäftigung mit Clara Schumann reicht dabei weit über Orchester- und Kammermusikkonzerte hinaus: Theater- und Ballettproduktionen, Ausstellungen, Kolloquien sowie Wanderungen, Radtouren, Mitsingkonzerte in den Parks und ein Freiluftgottesdienst sind inspiriert von der Vielseitigkeit des Stars des 19. Jahrhunderts. Den Höhepunkt bilden die Schumann-Festwochen (12.-29.09.) um den Geburtstag von Clara am 13. September.

Im Schumann-Haus selbst sind im Rahmen von CLARA19 zahlreiche Veranstaltungen zu erleben, teilweise auch als Benefizkonzerte zugunsten der neuen Dauerausstellung. Diese wird von Beatrix Borchard kuratiert und richtet den Blick auf das Experiment der einzigartigen Künstlerehe zwischen Clara und Robert Schumann, das in der Inselstraße in Leipzig begann. Für die Öffentlichkeit ist das neugestaltete Museum ab dem 14.09. zu sehen. Verbunden ist die



Von links nach rechts: Ragna Schirmer, Volker Brehmer (Geschäftsführer Leipzig Tourist und Marketing GmbH), Gregor Nowak (Geschäftsführer des Schumann-Vereins und künstlerischer Leiter des Clara19-Festjahres), Dr. Ska-di Jennicke (Kulturbürgermeisterin der Stadt Leipzig und Schirmherrin von Clara19), Prof. Martin Kürschner (Rektor der Hochschule für Musik und Theater Leipzig), Kerstin Wiese (Leiterin des Bach-Museums Leipzig), Birgit Lindermayr (Theater der Jungen Welt), Tobias Niederschlag (Leiter des Konzertbüros des Gewandhauses zu Leipzig), Prof. Werner Schneider (Vorsitzender der Notenspur Leipzig e.V.), Franziska Franke-Kern (accolade-pr), Foto: Christian Kern

Wiedereröffnung des Hauses mit dem großen Inselstraßenfest. Die Schumann-Festwochen, beginnend am Hochzeitstag, dem 12.09., versprechen ein abwechslungsreiches Programm: unter anderem mit dem Kammermusikfestival „10 für Clara“. Zehn international geschätzte Künstler konzertieren eine Woche lange gemeinsam an Orten, die 2018 mit dem Europäischen Kulturerbe-Siegel ausgezeichnet wurden. Spielorte zu Ehren Clara Schumanns sind das Schumann-Haus, der Sommersaal des Bach-Museums, die Alte Nikolaischule und die Grieg-Begegnungsstätte.

Weitere Informationen zu CLARA19: www.clara19.leipzig.de

SCHUMANN HOUSE AND LEIPZIG

Review of 2018 and preview of 2019

“For Clara” – the 17th Schumann Festival in Leipzig

By Gregor Nowak*

The Festival between 8th and 16th September 2018 was attuned to the 200th anniversary of Clara Schumann’s birth.

Major anniversaries are often foreshadowed, and the 200th anniversary of Clara Schumann’s birth was certainly one such example for Leipzig. Born and raised in this music town, she conquered Europe’s concert stages, celebrated her 50th stage anniversary at the Leipzig Gewandhaus concert hall and, due to her unparalleled career, today stands for a type of emancipation that was unknown at her time. This was reason enough for the Schumann House to dedicate in advance the 17th Schumann Festival in 2018 to this most important artist of the 19th century.

From a programmatic point of view, the week-long Festival 2018 combined Clara Schumann’s own works with compositions of her husband, which she rendered famous during her unique concert career, as well as chamber music by her contemporaries. On 8th September, the young international award-winning Rolston String Quartet from Canada opened the Schumann Festival with, inter alia, Robert Schumann’s String Quartet No. 3 in A major, Op. 41.

In their concert on 9th September, Sebastian Breuninger (violin) and Christian Giger (violoncello), soloists of the Leipzig Gewandhaus Orchestra, accompanied by Yuka Kobayashi (piano), focused on both Schumanns as a composer couple. The programme included Clara

* 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.

Schumann's Piano Trio in G minor, Op. 17, Robert Schumann's Violin Sonata No. 1 in A minor, Op. 105, and his *Fünf Stücke im Volkston* (Five Pieces in Folk Style) for Violoncello and Piano, Op. 102. Clara had performed the latter together with the dedicatee, the Gewandhaus Orchestra cellist Johann Andreas Grabau, to celebrate Robert Schumann's 40th birthday in Leipzig in 1850.

On 11th September, curious listeners were able to approach Clara through the sound experiments of ensemble Atonor. The baritone Tobias Berndt and the pianist Alexander Fleischer presented songs by Clara Schumann and Fanny Hensel at their evening recital on 12th September. On 13th September, under the heading of Jasmine Bush, Astrid Höschel-Bellmann and Horst Damm read excerpts from the artist couple's correspondence. The event was accompanied by Stephan König at the piano.

Duo Bodecker & Neander assured an electrifying evening on 14th September. They rank among Germany's leading pantomime artists with their "visual theatre". The stories in their piece "Opus 4" were like a score staged with inimitable poetic imagery and lots of magic. Although not a single note was played, the audience imagined hearing and seeing an entire orchestra.

The highlights of the Festival were without doubt the last two concerts. On 15th September, the pianist Ragna Schirmer played an original concert programme of Clara Schumann from 1872, including, inter alia, Beethoven's "Waldstein" Sonata, Op. 53, and Schumann's *Kinderszenen* (Scenes from Childhood), Op. 15. And on 16th September, the tenor Christoph Prégardien together with the pianist Daniel Heide interpreted Robert Schumann's A Poet's Love (*Dichterliebe*) and Franz Schubert's Nine Songs after the "Poetic Diary" by the poet Ernst Schulze, which received their due appreciation only in recent years. This was a truly memorable closing concert in the historical salon of the Schumann House!

Leipzig's Festival Year CLARA19 begins!

Over 170 events to celebrate the 200th anniversary of Clara Schumann's birth in her native town

Finally, on 9th January 2019, the CLARA19 Festival Year of the town of Leipzig was officially opened at the University of Music and Theatre "Felix Mendelssohn Bartholdy" in Leipzig, where Clara Schumann, born in the centre of Leipzig 200 years ago, had briefly taught herself. The event was framed by the Mendelssohn Chamber Orchestra and this year's winner of the Schumann Prize of the town of Zwickau, Ragna Schirmer, who jointly interpreted the celebratee's Piano Concerto, Op. 7.

In 2019, the audience can expect over 170 events. These will be organised by about 60 institutions of the Leipzig cultural scene (inter alia, the Gewandhaus Orchestra, the Leipzig Ballet, the MDR (Central German Broadcasting) Radio Choir, the Bach Museum, the Schumann House, and the Theatre of the Young World) and internationally renowned artists, such as Lauma and Baiba Skride (piano/violin), Antje Weithaas (violin), Andris Nelsons (as chief conductor and as a trumpeter), Ragna Schirmer (piano), the cellists Marie-Elisabeth Hecker and Peter Bruns, the Vogler Quartet, and the Alinde Quartet. There, the topics related to Clara Schumann will go far beyond orchestra and chamber music concerts: theatre and ballet productions, exhibitions, colloquia, and also hiking tours, bicycle tours, sing-along concerts in the parks, and an open air church service will all be inspired by the versatility of this star of the 19th century. The highlight will be the Schumann Festival (12.-29.09.) around Clara's birthday on 13th September.

At the Schumann House itself, numerous events will be held within the framework of CLARA19, partly also in the form of fundraising concerts to sponsor the new permanent exhibition. This will be curated by Beatrix Borchard and focus on the experiment of the unparalleled artist union between Clara and Robert Schumann, which began at Inselstraße street in Leipzig. The redesigned museum will be open to the public as from 14th September. The reopening of the House will



Mendelssohn Kammerorchester Leipzig, conductor Peter Bruns and Ragna Schirmer, piano (photo: Christian Kern)

coincide with the great Inselstraße festival. The Schumann Festival, beginning on 12th September, the wedding anniversary, will definitely ensure a varied programme, including, inter alia, the Chamber Music Festival “10 for Clara”. Over a whole week, ten internationally appreciated artists will together give concerts at sites which were awarded the European Heritage Label in 2018. Venues, in honour of Clara Schumann, will be the Schumann House, the summer hall of the Bach Museum, the old Nikolai school, and the Grieg meeting place.

For further information on CLARA19, please visit: www.clara19.leipzig.de

„ROBERT SCHUMANN UND DER KONTRAPUNKT“

9. Jahrgang der Robert-Schumann-Ehrung in Dresden 2018

Resümee von Anita Brückner*, Vorstandsmitglied des *Sächsischen Vocalensembles* und Projektleiterin der *Robert-Schumann-Ehrung*

Der 333. Geburtstag Johann Sebastian Bachs waren Künstlerischem Leiter und Vorstand des *Sächsischen Vocalensemble* e.V. Anlass, den 9. Jahrgang des Musikfestes der Bach-Rezeption von Robert Schumann zu widmen und programmatisch umzusetzen. Aus zahlreichen Dokumenten (Tagebuchaufzeichnungen, Briefe etc.) ist bekannt, dass Schumann lebenslang danach strebte, Bachs Kompositionsmethode zu erforschen. Schon in der Leipziger Zeit begann er das *Wohltemperierte Klavier* zu studieren und sich zu eigenen Kompositionen anregen zu lassen. Gemeinsam mit seiner Frau, der international gefeierten Pianistin Clara Schumann, analysierte er neben dem *Wohltemperierten Klavier* die *Kunst der Fuge* und weitere Werke des Barockkomponisten. So wurden die Bach-Studien zur Inspirationsquelle eigenen Komponierens beider Künstlerpersönlichkeiten. Die grenzenlose Bewunderung drückt sich u.a. in den „Musikalischen Haus- und Lebensregeln“ aus, in denen Schumann empfahl: „Spiele fleißig Fugen guter Meister, vor Allen von Joh. Seb. Bach. Das ‚wohltemperirte Clavier‘ sei dein täglich Brod. Dann wirst du gewiß ein tüchtiger Musiker.“ Impulsgebend für die tiefgründige Beschäftigung, besonders mit dem Bachschen Chorwerk, war auch Schumanns Freundschaft mit Felix Mendelssohn Bartholdy. Während Clara Schumann ihr Repertoire um Werke des Thomaskantors erweiterte, schulte ihr Mann an diesem seine kreativen kompositorischen Fähigkeiten. So schlugen sich die Studien sowohl in sinfonischen und kammermusikalischen Werken als auch in den Kompositionen für Klavier und Chor sowie in den Liedern nieder. Diesen bedeutsamen Einfluss hörbar und erlebbar zu machen, wurde zum dramaturgischen Bindeglied des Musikfestes.

In Fortsetzung der schon traditionellen Zusammenarbeit des Sächsischen Vocalensembles e.V. mit dem Eigentümer von Schloss Maxen erklang am 7. Juni „Kammermusik auf Schloss Maxen“. Es konzertierten die Dresdner Musiker Florian Mayer (Violine), Beate Hofmann (Violoncello) und Kerstin Loeper (Klavier) mit Bachs Partita Nr. 2 d-Moll BWV 1004 in der Bearbeitung Schumanns für Violine und Klavier sowie Schumanns Trio d-Moll op. 63. Dieses auf das Thema der Ehrung 2018 ausgerichtete Konzert an einem für die Schumanns bedeutenden Rückzugsort ihrer Dresdner Zeit eröffnete mit einer emotional inspirierenden Darbietung die Würdigung des Künstlerpaares.

Nach zurückliegenden Aufführungen der Chorbalden und Romanzen, der Werke für Solostimmen, Chor und Orchester, der A cappella-Gesänge, des selten zu hörenden weltlichen Oratoriums *Das Paradies und die Peri* und der ebenfalls kaum bekannten *Missa Sacra* durch das *Sächsische Vocalensemble* widmete sich der künstlerische Leiter im Vorjahr 2017 einem herausragenden Oratorium des Künstlerfreundes Felix Mendelssohn Bartholdy. Im Zentrum des Festkonzerts in der Kreuzkirche stand die umjubelte Aufführung des *Elias*. Mit der Hinwendung zu diesem Werk setzte Matthias Jung die Aufführung herausragender Chorkompositionen des mittleren 19. Jahrhunderts fort und erweiterte das Repertoire seiner Chöre, sodass neben dem *Sächsischen Vocalensemble* auch der *dresdner motettenchor* und der *Knabenchor Dresden* beteiligt waren. Diesem Anspruch sah er sich auch 2018 mit der Aufführung der Johannes-Passion von Johann Sebastian Bach in der Bearbeitung Robert Schumanns verpflichtet. Zahlreiche Zeugnisse belegen Schumanns Begeisterung für diese Komposition. Schon in den Dresdner Jahren gehörten Choräle der Johannes-Passion zum Repertoire des von ihm gegründeten Chorgesangsvereins. Mit der Übernahme der Position des Musikdirektors in Düsseldorf erfüllte sich sein Wunsch, das Dirigat des Werkes zu übernehmen: „Dass die Aufführung der deutschen Kunstwelt auf dieses, eins der tiefstinnigsten und vollendetsten Werke Bach's hingelenkt würde, dazu möchte auch ich beitragen.“ (Schumann im Zusammenhang mit der Düsseldorfer Erstaufführung im April 1851). Vom befreundeten Mendelssohn war die Initialzündung zur neuzeitlichen Bachpflege ausgegangen, als dieser 1829 die Matthäus-Passion

in Berlin leitete. Wie Mendelssohn passte auch Schumann Momente der Bachschen Musiksprache der Zeit an und schuf im Sinne des romantischen Klangideals eine behutsame Bearbeitung der Johannes-Passion. Dieses Klangbild setzte Matthias Jung im Festkonzert der Robert-Schumann-Ehrung am Freitag, 8. Juni 2018 in der Dresdner Annenkirche auf einfühlsame Weise um – gemeinsam mit den renommierten Solisten Julia Sophie Wagner, Marie Henriette Reinhold, Andreas Post, Martin Hässler und Henryk Böhm sowie dem *Sächsischen Vocalensemble* und dem *Mendelssohnorchester Leipzig*, das sich durch die Interpretation von Werken der Klassik und Romantik auf historischen Instrumenten auszeichnet. Damit baute der Künstlerische Leiter eine Brücke zur Darbietung des Bachschen Originals am Karfreitag 2018 in der Annenkirche. „Erneut war es eine ungetrübte Freude, Matthias Jungs Ensembles zu erleben ... vor allem das stilistisch flexible und musikalisch vorzügliche Sächsische Vocalensemble, das für Höhepunkte sorgte. Ich denke da insbesondere an die beiden Versionen der Johannes-Passion, die Matthias Jung mit klugem Gespür gegenüberstellte...“ (Mareile Hanns, „Dresdner Neueste Nachrichten“, vom 13.07.2018).

Mit dem Konzert „Fugenpassion“ am 9. Juni im Palais Großer Garten wurde die seit 2010 gepflegte Kooperation mit der Dresdner *Hochschule für Musik Carl Maria von Weber* fortgesetzt. Prof. Dr. Florian Uhlig, Pianist und Prorektor für Künstlerische Praxis, brachte Bach und Schumann gemeinsam mit Céline Moinet, Solooboistin der Sächsischen Staatskapelle, und der Cellistin Marie-Elisabeth Hekker in einen brillanten musikalischen Dialog. „Robert Schumann und der Kontrapunkt“, so auch der Titel der 7. Doppel-CD der Gesamtaufnahme von Schumanns Klavierwerken durch Florian Uhlig, führt die kontrapunktischen Studien der 1830er Jahre mit den Kompositionen des Dresdner Fugenjahrs 1845 zusammen. Schumann selbst sprach von einer „Fugenpassion“, die sich vor allem in der Dresdner Zeit Bahn brach. Die Beschäftigung mit Bachs Genius bewirkte, dass sich Schumanns Kompositionsweise auf eine freie Art der Entwicklung der musikalischen Ideen verlegte. Die Beherrschung polyphoner Techniken war das Resultat dieser tiefgründigen Analysen. 1845 entstanden u.a. die *Studien für den Pedal-Flügel. Sechs Stücke in canonischer Form* op. 56. Diese kamen in der Bearbeitung für Klaviertrio

von Theodor Kirchner in der Besetzung mit Oboe, Violoncello und Klavier zur Aufführung. Eine Auswahl der *Stücke im Volkston* op. 102 und die Romanze Nr. 1 aus: *Drei Romanzen für Oboe und Klavier* op. 94 von Robert Schumanns erklangen in Korrespondenz zu Johann Sebastians Bachs Suite Nr. 2 d-Moll für Violoncello solo BWV 1008 im Festsaal des Palais Großer Garten – einem der authentischen Schumann-Orte in Dresden.

Um die Präsenz der Schumanns auch im öffentlichen Raum sichtbar zu machen, konnte der Robert-und-Clara-Schumann-Gedenkweg, welcher an Lebens- und Wirkungsorte in Dresden und Umgebung führt, auch im Jahr 2018 durch eine vom Vorstand des *Sächsischen Vocalensembles* e.V. initiierte Spendenaktion weiter geführt werden. Bislang erinnern Medaillons am Palais Großer Garten, am Coselpalais, an Schloss Maxen, am Hotel de Saxe, an der Kirche zu Kreischa, im Park von Schloss Weesenstein und an der Hirschbachmühle an das Wirken und den

Alltag des Künstlerpaares. Die Enthüllung des 8. Medaillons am 10. Juni am Wasserschloss Pillnitz, welches an Ausflüge der Schumanns mit der Familie Hiller, Nils Wilhelm Gade, Fürst Lubomirski sowie mit dem Chorgesangverein erinnern soll, fand im Rahmen eines Wandelkonzerts zu den malerisch gelegenen Hosterwitz-Pillnitzer Kirchen – Maria am Wasser, Weinbergkirche und Schlosskapelle – statt. Das *Sächsische Vocalensemble* unter Matthias Jung setzte romantische Chormusik von Schumann, Mendelssohn und Brahms in einer beeindruckenden Darbietung in Bezug zu den Bach-Motetten „Der Geist hilft unser Schwachheit auf“ BWV 226 und „Singet dem Herrn ein neues Lied“ BWV 225. Mit dem exzellenten Spiel des Freiber-





Domkantor Albrecht Koch an der Orgel der Kirche „Maria am Wasser“

ger Domkantors Albrecht Koch an der Orgel der Kirche „Maria am Wasser“ von Werken der schon genannten Komponisten und von Theodor Kirchner und Clara Schumann wurde noch einmal auf das Thema der Robert-Schumann-Ehrung 2018 recurriert. Die Interpretationen bestachen allesamt durch hohe Qualität und wurden begeistert aufgenommen. Viele Besucher bedankten sich für ein kulturelles Ereignis, welches, nach ihrer Einschätzung, noch lange nachwirken wird.

Wir konnten wiederholt feststellen, dass die jährliche Ausrichtung der Schumann-Ehrung dazu beiträgt, dass das facettenreiche Wirken des Künstlerpaares in Dresden und Umgebung in stärkerem Maße wahrgenommen wird. Die Anzahl der in der Dresdner Zeit 1844–1850 entstandenen Kompositionen, die Bemühungen um die Etablierung bürgerlicher Musikkultur in der Stadt und die authentischen Orte in und um Dresden verpflichten die Elbestadt in besonderem Maße zur

Pflege dieses großartigen Erbes. Dies war für uns, trotz erheblicher Probleme bei der Finanzierung, Organisation und Präsentation des Projektes, über neun Jahre Motivation, diese Aufgabe anzunehmen.

Im Grußwort der Festschrift zum 20jährigen Jubiläum des Sächsischen Vocalensembles hob die Projektleiterin des internationalen Schumann-Netzwerks, Dr. Ingrid Bodsch, hervor: „Als rund um den 200. Geburtstag von Robert Schumann am 8. Juni 2010 auch Dresden wieder weithin als Schumannstadt wahrgenommen wurde – vom ‚Focus‘ bis zur ‚Allgemeinen Augsburger Zeitung‘ war über die ‚Renaissance‘ zu lesen, die ‚für eine Wiedergeburt des Komponisten in der Elbestadt sorgen‘ sollte. Wie gut das ... gelungen ist, zeigt das Blühen und Gedeihen des Festes seit 2010.“ Das *Sächsische Vocalensemble* e.V., welches seit 2010 anerkanntes Mitglied des Schumann-Netzwerks ist, erlangt durch diesen Status übernationale Bedeutung.



Wandelkonzert in der Schloßkapelle zu Pillnitz

“ROBERT SCHUMANN AND COUNTERPOINT”
Ninth Robert Schumann Tribute in Dresden in 2018

Summary*

By Anita Brückner, member of the *Saxon Vocal Ensemble’s*
association’s board and Project Manager of the
Tribute to Robert Schumann

The 333rd anniversary of Johann Sebastian Bach’s birth became an occasion for the Artistic Director and Board of the *Saxon Vocal Ensemble* to dedicate the Ninth Music Festival to Robert Schumann’s reception of Bach, and to set up a matching programme, accordingly. Numerous documents (diary entries, letters, etc.) show that Schumann strove to explore Bach’s method of composing all his life. He began to study *The Well-Tempered Clavier* and took inspiration from this for his own compositions as early as his time in Leipzig. Apart from *The Well-Tempered Clavier*, he also analysed *The Art of Fugue* and other works by the Baroque composer, together with his wife, the internationally acclaimed pianist Clara Schumann. This is how these Bach studies became a source of inspiration for the two artists’ own compositions. His boundless admiration was expressed, for instance, in his “Advice to Young Musicians”, where Schumann recommended: “[Diligently play the fugues of the great masters, above all by Johann Sebastian Bach. May the ‘Well-Tempered Clavier’ be your daily bread. Because then you will certainly become a proficient musician].” Schumann’s friendship with Felix Mendelssohn also had a stimulating effect on his in-depth research of Bach and his choral works, in particular. While Clara Schumann expanded her repertoire by a number of works by the St Thomas’ Church Cantor, her husband trained his creative composition skills with Bach’s work. Eventually, these studies were

* Translation by Thomas Henninger

reflected both in his symphonic and chamber music works and in his compositions for piano and chorus and also his songs. The dramaturgical theme of the Music Festival was to render this substantial influence in a way so that it could be clearly heard and experienced.

“Chamber Music at Maxen Castle” on 7th June was a continuation of the traditional collaboration between the Saxon Vocal Ensemble and the owner of Maxen Castle. The programme included the Dresden musicians Florian Mayer (violin), Beate Hofmann (violin-cello) and Kerstin Loeper (piano) performing Bach’s Partita No. 2 in D minor, BWV [List of works by JS Bach] 1004, in Schumann’s arrangement for violin and piano, and Schumann’s Trio in D minor, Op. 63. This concert, geared towards the overall theme of the 2018 Tribute and held in an important retreat of the Schumanns during their time in Dresden, thus opened with an emotionally inspiring homage to the artist couple.

After past performances of the choral ballads and romances, the works for solo parts, chorus and orchestra, the a cappella songs, the seldom heard secular oratorio *Paradise and the Peri*, and *Missa sacra*, again scarcely known, by the *Saxon Vocal Ensemble*, the Artistic Director had focused on an outstanding oratorio by his artist friend Felix Mendelssohn in the preceding year 2017. This is how the highly acclaimed performance of *Elias* had become the highlight of the gala concert at the Church of the Holy Cross. By dedicating himself to this work, Matthias Jung continued the performance of outstanding choral compositions from the middle of the 19th century and expanded the repertoire of his choirs by involving, besides the *Saxon Vocal Ensemble*, also the *Dresden Motet Choir* and the *Dresden Boys’ Choir*. He equally satisfied this demand in 2018 with the performance of Johann Sebastian Bach’s St John’s Passion in the arrangement by Robert Schumann.

There are numerous testimonies showing Schumann’s fascination by this composition. As early as his time in Dresden, the chorales of St John’s Passion were a part of the repertoire of the choral society founded by him. When assuming of position of Music Director in Düsseldorf, his wish to conduct this work was about to be fulfilled:

“[I am really pleased that I should be allowed to contribute to the German world of art by performing one of Bach’s most profound and perfect works].” (Schumann in the context of the Düsseldorf premiere in April 1851). Modern cultivation of Bach had been initiated by his friend Mendelssohn when the latter conducted St Matthew’s Passion in Berlin in 1829. Similar to Mendelssohn, Schumann also adjusted certain moments of Bach’s musical language to his time by creating a careful arrangement of *St John’s Passion* in the spirit of the romantic ideal of sound. This is the sound which Matthias Jung realised at the gala concert of the Robert Schumann Tribute at St Anne’s Church in Dresden on Friday, 8th June 2018 in a most sensitive manner, together with the renowned soloists Julia Sophie Wagner, Marie Henriette Reinhold, Andreas Post, Martin Hässler and Henryk Böhm, and with the *Saxon Vocal Ensemble* and the *Leipzig Mendelssohn Orchestra* which latter stands out with its interpretation of classical and romantic works on historical instruments. In doing so, the Artistic Director built a bridge towards a presentation of Bach’s original at St Anne’s Church on Good Friday 2018. “[Again, it was pure joy to experience Matthias Jung’s Ensemble ..., above all, the stylistically flexible and musically superb *Saxon Vocal Ensemble* which provided the highlights. There, I think, in particular, of the two versions of St John’s Passion which Matthias Jung contrasted with each other with such a keen instinct ...]” (Mareille Hann, [regional newspaper] “Dresdner Neueste Nachrichten”, 13.07.2018).

Concert “Passion for Fugues” in the Grand Garden Palace on 9th June was a continuation of the cooperation, cultivated since 2010, with the Carl Maria von Weber Conservatoire in Dresden. There, professor Florian Uhlig, pianist and Prorector of Artistic Practice, together with Céline Moinet, solo oboist of the Saxon State Orchestra, and the cellist Marie-Elisabeth Hecker, brought Bach and Schumann into a brilliant musical dialogue. “Robert Schumann und der Kontrapunkt [Robert Schumann and Counterpoint]”, which is also the title of the seventh double CD of the complete recordings of Schumann’s piano works by Florian Uhlig, unites the contrapuntal studies of the 1830s with the compositions of the Dresden “year of fugues” in 1845. Schumann himself spoke about his “passion for fugues” which

erupted mainly during his time in Dresden. Dealing with Bach's genius had the effect that Schumann's way of composing shifted towards a free development of musical ideas. The result of these profound analyses was the mastery of polyphonic techniques. 1845 saw the composition of, for instance, *Studies for the Pedal Piano. Six Pieces in the Form of Canons*, Op. 56. These were performed in an arrangement for piano trio by Theodor Kirchner involving the oboe, violoncello and piano. A selection from *Five Pieces in Folk Style*, Op. 102, and the Romance No. 1 from *Three Romances for Oboe and Piano*, Op. 94, by Robert Schumann were performed as a match to Johann Sebastian Bach's Suite No. 2 in D minor for Violoncello Solo, BWV 1008, in the ceremonial hall of the Grand Garden Palace, one of the authentic Schumann places in Dresden.

In order to visualise the presence of the Schumanns in the public sphere also, the Robert and Clara Schumann Memorial Path, leading to places of residency and activity in Dresden and surroundings, could also be pursued in 2018 in the form of a fund-raising campaign initiated by the Board of the *Saxon Vocal Ensemble*. So far, medallions at Grand Garden Palace, Cosel Palace, Maxen Castle, Hotel de Saxe, the Church of Kreischa, the park of Weesenstein Castle, and Hirschbachmühle forest inn are already reminders of the artist couple's activities and everyday life. The unveiling of the eighth medallion at Pillnitz Castle on 10th June, which is to remind of excursions of the Schumanns with the Hiller family, Nils Wilhelm Gade, Prince Lubomirski, and the choral society, took place within the framework of a promenade concert involving the picturesque churches of Hosterwitz/Pillnitz: Maria by the River, the Vineyard Church, and the Castle Chapel. The *Saxon Vocal Ensemble* under Matthias Jung presented romantic choral music by Schumann, Mendelssohn and Brahms with an impressive reference to the Bach motets "The Spirit gives aid to our weakness," BWV 226, and "Sing unto the Lord a new song", BWV 225. The excellent performance of works by the above composers and also by Theodor Kirchner and Clara Schumann, by the Freiberg Cathedral Cantor Albrecht Koch on the organ of Maria by the River Church, was another back reference to the theme of the 2018 Robert Schumann Tribute. The interpretations all captivated

with their high quality and were met with an enthusiastic reception. Many visitors thanked for a cultural event which, in their view, would have a long-lasting effect on them.

We have been able to repeatedly notice that the annual focus of the *Schumann Tributes* contributed to an ever greater awareness of artist couple's multifaceted activities in Dresden and surroundings. The number of compositions created during their time in Dresden between 1844 and 1850, the endeavours to establish a "bourgeois" musical culture in this town and the authentic places in and around Dresden, all this obliges the town on the Elbe to particularly cultivate their magnificent legacy. For us, in spite of considerable problems in terms of financing, organising and implementing the project, this has been a major motivation to tackle this task over a period of nine years.

In the welcoming address of the Festschrift on the 20th anniversary of the *Saxon Vocal Ensemble*, the Project Manager of the International *Schumann Network*, Dr Ingrid Bodsch, highlighted: "[When Dresden was again largely appreciated as a Schumann town around the 200th anniversary of Robert Schumann on 8th June 2010 ... there were a lot of contributions about a 'renaissance' in the German news magazine 'Focus' through to newspaper 'Allgemeine Augsburger Zeitung', which all reminded to ensure 'a revival of the composer in this town on the Elbe'. How successful this ... has proved, is demonstrated by the flourishing and prospering of the Festival since 2010]." And with this status, the *Saxon Vocal Ensemble*, a respected member of the Schumann Network since 2010, acquires supranational importance.

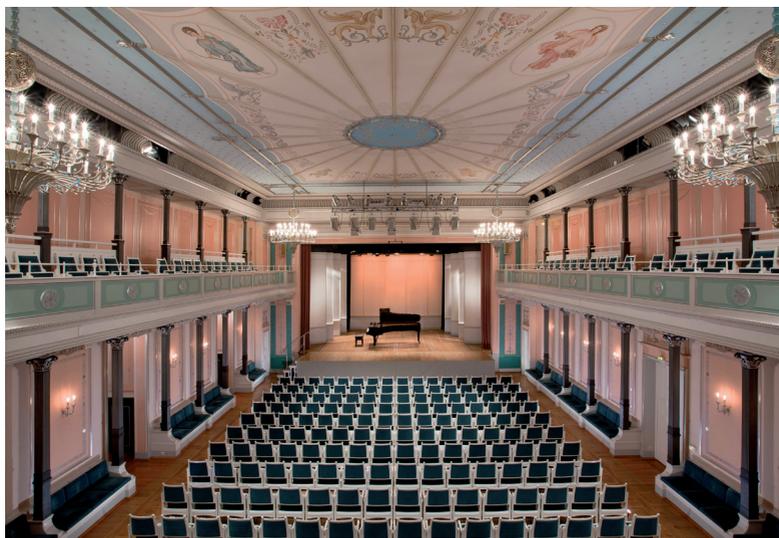


7.1.2019, Berlin, Konzerthaus, Kleiner Saal

Schumann-Forum-Gespräch mit Claar ter Horst und Liederabend mit Vorstellung einer Auswahl mehrstimmiger Gesänge für Solostimmen von Robert Schumann

Schumann Forum Talk with Claar ter Horst and a concert with presentation of some of Robert Schumann's compositions for two or more voices. Mit/with Claar ter Horst, Christiane Libor, Peggy Steiner, Ivon Mateljan, Annika Schlicht, Stephan Klemm und Christopher B. Fischer. In Kooperation/in cooperation mit/with: Hochschule für Musik Hanns Eisler in Berlin & Konzerthaus Berlin

Vgl. zum *Schumann-Forum*-Gespräch mit Claar ter Horst oben, S. 17ff; cf. to the *Schumann Forum* Talk with Claar ter Horst above, p. 34 et seq.



Berlin, Konzerthaus, Kleiner Saal
(© Konzerthaus Berlin, Foto: Sebastian Runge)

There was no more beautiful way for the *Schumann Network* to start celebrating the 200th anniversary of Clara Schumann's birth at the Berlin Concert Hall on 7.1.2019 at 20.00 hrs, than with a Schumann lecture concert "The orange and myrtle here", titled after a poem by Robert Schumann, dedicated to his bride Clara Wieck in the summer of 1840, which he gave her again on her birthday in 1853, but this time in the form of a part song, together again with a new piano.

16.1.2019, Stuttgart, Staatliche Hochschule für Musik

Moderiertes Konzert zu Ehren von Clara Schumanns 200. Geburtstag mit Werken, die Clara Schumann bei ihren Auftritten in Stuttgart gespielt hat. Mit Franziska Stadler (Klavier), Dr. Wolfgang Seibold (Moderation) und Elianne Schiedmayer (Schiedmayer-Stiftung)

Lecture concert celebrating the 200th anniversary of Clara Schumann's birth, only with compositions played by Clara Schumann in Stuttgart. With the pianist Franziska Stadler, Dr Wolfgang Seibold (moderator for the event) and Elianne Schiedmayer



Franziska Stadler am restaurierten Schiedmayer-Flügel von 1872
(© Knut Schiedmayer)



Franziska Stadler, Elianne Schiedmayer & Dr. Wolfgang Seibold (© Knut Schiedmayer)



Zwei unbekannte Briefe von Clara Schumann/two unknown letters written by Clara Schumann © Allgemeine Zeitung, 5.2.2019, https://www.allgemeine-zeitung.de/lokales/bad-kreuznach/vg-stromberg/stromberg-stadt/clara-schumann-briefe-im-altpapier-in-stromberg-entdeckt_19943512#

Gesichert aus dem Altpapier von der Museumsleiterin Marianne Wilbert und nun im Heimatmuseum von Stromberg (Rheinland-Pfalz) ausgestellt: zwei Briefe von Clara Schumann an den Vater einer Klavierschülerin am Hoch'schen Konservatorium in Frankfurt.

Saved from (possibly) being discarded by Marianne Wilbert, director of the museum of local history Stromberg (Federal State of Rhineland-Palatine) and now presented in the museum: two letters from Clara Schumann to the father of a student at the Hoch Conservatory Frankfurt

Vgl./Cf.: Wolfgang Bartels: Clara Schumann-Briefe im Altpapier in Stromberg entdeckt, Allgemeine Zeitung, 5.2.2019, https://www.allgemeine-zeitung.de/lokales/bad-kreuznach/vg-stromberg/stromberg-stadt/clara-schumann-briefe-im-altpapier-in-stromberg-entdeckt_19943512#

IN ASSOCIATION WITH WHITEFIRE THEATRE

Clara

Sex, Love and
Classical music

WRITTEN AND PERFORMED BY
ELENA MAZZON

DOUBLE BILL
WITH PIANO RECITAL BY
STEFANIA PASSMONTE

WHITEFIRE THEATRE

13500 VENTURA BLVD, SHERMAN OAKS, CA 91423

MONDAY FEBRUARY 11TH 2019, 8 PM

TICKETS: \$25, AVAILABLE FROM WWW.BROWNPAPERTICKETS.COM



Baum,
wo sind
die Nachtigallen,
die hier
sangen einst
so süß?

SCHUMANN SYMPOSIUM III
8.-10. FEBRUAR 2019 IN AUGSBURG
ROBERT SCHUMANN UND DIE DICHTER
FRIEDRICH RÜCKERT UND NIKOLAUS LENAU
MEISTERKURS, KONZERT, VORTRAG, FILME
EINE VERANSTALTUNG IM RAHMEN DES INTERDISZIPLINÄREN FORSCHERS FÜR KÜNSTLERISCHE INTERPRETATION
KÜNSTLERISCHE LEITUNG: PROF. DOMINIK WORTIG, AGNES HABEREDER-KOTTLER UND MARCUS KRUL
WWW.LEOPOLD-MOZART-ZENTRUM.DE/SCHUMANN

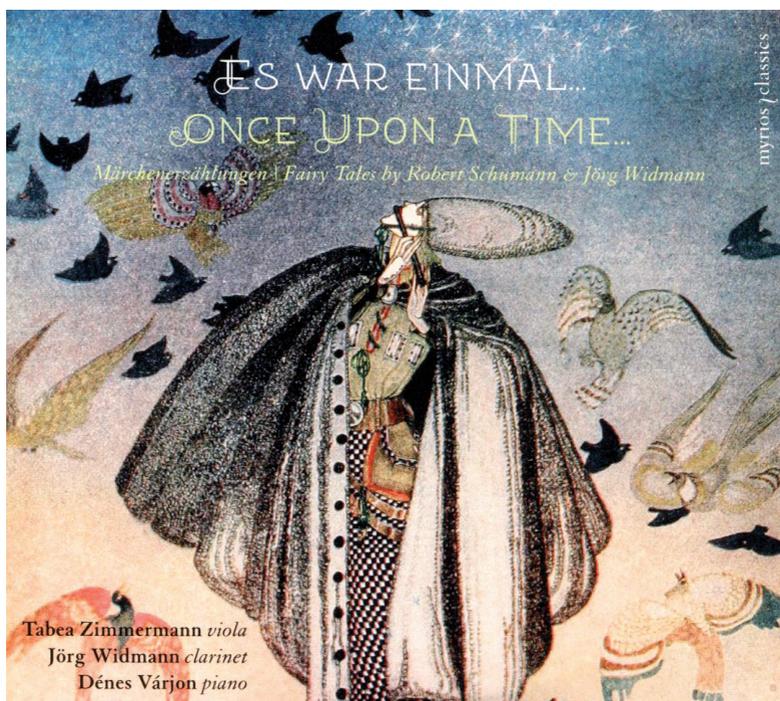
UNA UNIVERSITÄT NÜRNBERG ERGÄNZUNG



Der ICMA 2019 für Kammermusik ging an die Schumann/Widmann-CD „Es war einmal“, Myrios MYR020

The ICMA 2019 CHAMBER MUSIC goes to the Robert Schumann/Jörg Widmann-CD „Es war einmal“, Myrios MYR020

„Once upon a time there was a CD which wove an inspiring and irresistible bond between Robert Schumann’s romantic Fairy Tales and the work of one of today’s most versatile composers, Jörg Widmann. The album „Es war einmal“ proves that, with musicians like Tabea Zimmermann, Denes Varjon and Jörg Widmann, every fairy tale in music may become true.“ (Jury)



CLARA SCHUMANN 200TH ANNIVERSARY FESTIVAL

Fri 22 – Sun 24 Feb 2019



ST JOHN'S SMITH SQUARE

Patron HRH The Duchess of Cornwall

22.-24.2.2019, London, St. John's Smith Square

Les Midis lyriques : Clara

Le 21/02/2019 et le 21/02/2019

► Théâtre Municipal de Colmar ► Colmar

23/02/2019

► Salle Paul Bastide ► Strasbourg



Marta Bauzà (soprano), Claire Péron (mezzo-soprano), Stefan Sbonnik (ténor), Jean-Christophe Fillol (baryton-basse) et Manon Parmentier (piano).

Chopin, Mendelssohn ou Paganini ont été éblouis par elle. Sans parler de Brahms ni de... Robert ! Portrait en musique d'une pianiste virtuose, compositrice demeurée dans l'ombre : **Clara Schumann (1819-1896)**.

Interprètes :

Marta Bauzà soprano

Claire Péron mezzo-soprano

Stefan Sbonnik ténor

Jean-Christophe Fillol baryton-basse

Manon Parmentier piano

Maëlle Dequiedt mise en espace



© Klara Beck

Opéra National du Rhin: Les Midis lyriques: Clara

Mit/with: Jean-Christophe Fillol, Preisträger des Internationalen Robert-Schumann-Wettbewerbs Zwickau 2016/laureate of the International Robert Schumann Competition Zwickau 2016 (auf dem Foto unten ganz links/the far left of the photograph below) vgl./cf: https://www.jds.fr/agenda/musiques/les-midis-lyriques-clara-126229_A



© Klara Beck

24.2.2019, London, Omnibus Theatre
I, Clara - A life in Music: A portrait of Clara Schumann with Dame Harriet Walter and Lucy Parham

„One of the must-see events of the musical calendar“
(BBC Music Magazine)

6.-10.3.2019, Düsseldorf, Robert-Schumann-Hochschule für Musik
2. Internationaler Robert-Schumann-Wettbewerb für junge Pianisten (bis zum 20. Lebensjahr)
2nd International Robert Schumann Competition for young pianists (up to 20 years)



vgl./cf. <http://schumann-competition.com>

März 2019, Zwickau: Vorstellung des Programms des Schumannfests Zwickau „CLARA 200“, 6.-16.6.2019

March 2019: Presentation of the programme of the Schumannfestival Zwickau „CLARA 200“, 6.-16.6.2019



Ganz links auf dem Foto/ at the far left of the photograph: Dr. Thomas Synofzik, Direktor des/director of the Robert-Schumann-Haus Zwickau (© Ralph Koehler/propicture, „Freie Presse“)

Schumann
IN ZWICKAU

Schumann-Fest „CLARA 200“

MEISTERKURSE

6. bis 10. Juni 2019

Mitsuko Shirai (Gesang)
Yair Kless (Violine)
Gustav Rivinius (Violoncello)
Pavel Gililov (Klavier)

Anmeldung: bis 29. März 2019

Informationen: www.schumann-zwickau.de

Sparkasse Zwickau  STADT ZWICKAU

DIPARTIMENTO DI SCIENZE LINGUISTICHE E LETTERATURE STRANIERE
STUDIUM MUSICALE D'ATENEO



Clara Wieck Schumann (1819-2019)

Lo Studium Musicale d'Ateneo e la Rassegna
Primaverile *Clara Wieck Schumann*
(1819-2019)

Con il Patrocinio di Schumann Netzwerk

Lo *Studium Musicale di Ateneo* intende coltivare relazioni innovative tra musica (nelle sue varie manifestazioni) e cultura e promuovere l'interazione cultural-musicale tra la musica e le altre discipline professate presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano.

**12.3.-18.5.2019, Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore
Studium Musicale d'Ateneo (Prof. Enrico Reggiani, Direttore,
Dott. Martino Tosi, Coordinamento attività)**

Vgl./cf. <https://www.unicatt.it/eventi/>

Rassegna primaverile Clara Wieck Schumann (1819-2019)

Lunch Concert 1

Chiave di Donna

Martedì 12 marzo, ore 12.30
Cappella S. Francesco

Lunch Concert 2

Il Tema di Clara

Martedì 26 marzo, ore 12.30
Cappella S. Francesco

Lunch Concert 3

Liebesfrühling, la Primavera dell'Amore

Martedì 9 aprile, ore 12.30
Cappella S. Francesco

Dialoghi in Forma di Concerto 1

Bei den Schumanns

Giovedì 11 aprile, ore 20.30
Aula Magna

Lunch Concert 4

Le Romanze per Pianoforte degli Schumann

Martedì 30 aprile, ore 12.30
Cappella S. Francesco

Dialoghi in Forma di Concerto 2

Le Dediche a Clara

Giovedì 9 maggio, ore 20.30
Aula Magna

Lunch Concert 5

Omaggi Violinistici

Martedì 14 maggio, ore 12.30
Cappella S. Francesco

Piano City Milano

La Cultura Pianistica al Tempo di Clara

Sabato 18 maggio, ore 10.00
Aula Magna

Concerti

Marzo-Maggio 2019

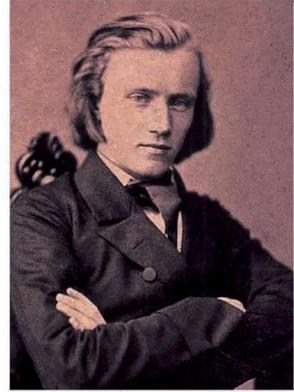
Largo A. Gemelli 1 - Milano

Informazioni:



Civica Scuola
di Musica
Claudio Abbado





ETERNAL LOVE

Clara, Robert and Johannes; a conversation

Join us for this concert of songs and piano works by Clara Wieck Schumann, Robert Schumann and Johannes Brahms, which will include readings from their letters and diaries that trace their remarkable personal and musical friendship.

A reception will follow the performance.

Kristen Burch, mezzo-soprano
Mark Moorman, piano
Christine Maxfield, actress
Steven Bergquist, actor

March 16, 2019
7:30pm

Placido Domingo Hall

The National Opera Center
330 Avenue, 7th Floor
New York, NY 10001

Admission is free and open to the public.

For more information:
kristenburch@icloud.com



„Es geht doch nichts über das Vergnügen, etwas selbst komponiert zu haben und dann zu hören.“ Clara Schumann, 2.10.1846

Clara und Robert Schumann verbrachten einen großen Teil ihres Lebens in Sachsen. Das außerordentlich anregende musikalische Leben der Städte Zwickau, Dresden und Leipzig hat beide in ihrem musikalischen Schaffen beeinflusst und geprägt. Heute werden Robert und Clara Schumann in Sachsen auf vielfältige Weise gedacht. Die Orchester der drei Städte pflegen insbesondere Schumanns musikalisches Werk. Die Tour beginnt östlich am Schumann Haus und endet nordöstlich an der Gedächtniskirche in Schönefeld.

Clara Schumann in Sachsen Hintergrundinformationen zum 200. Geburtstag 2019

Clara Schumann war eine Ausnahmegehalt unter den Frauen des 19. Jahrhunderts, die für ihre Zeit beispiellos selbstbewusst und emanzipiert lebt. Die deutschen Schumannstädte feiern 2019 das Clara Schumann Jahr anlässlich des 200. Geburtstages der Ausnahme-Pianistin. So auch Leipzig, Dresden und Zwickau, Maxen und Kreischa.

Diese Hintergrundinformationen fassen das Leben und Wirken Clara Schumanns in Sachsen zusammen und geben einen Überblick über die wichtigsten Stationen sowie über geplante Veranstaltungen im Jubiläumsjahr.

Pressekontakt:
Tourismus Marketing Gesellschaft Sachsen
Presse- und Öffentlichkeitsarbeit
Ines Nebelung
Tel.: +49 (0)351 4917025
mobil: +49 (0)171 4469930
presse.tmgs@sachsen-tour.de



Vgl./cf. <https://clara19.leipzig.de/programm/>

Freitag, 28. Juni 2019
Dresden, Loschwitzer Kirche
19:30 Uhr

**Eröffnungskonzert
der 10. Robert-Schumann-Ehrung und
des 29. Elbhangfestes 2019**

CLARA!
**Kantate zum 200. Geburtstag von Clara
Schumann – Uraufführung**
Ludger Vollmer (Komposition)/ Ulrike
Schumann (Libretto)
**und weitere Werke von Clara und
Robert Schumann, Johannes Brahms,
Felix Mendelssohn Bartholdy, Nils
Wilhelm Gade u.a.**

Mitwirkende:
Annekathrin Laabs, Mezzosopran
Henryk Böhm, Bariton
Sächsisches Vocalensemble
Dresdner Kapellsolisten
Leitung: Matthias Jung

Karten zu 15,00 € unter [Reservix](#)
sowie an den bekannten Vorverkaufskassen
Restkarten an der Abendkasse ab 18.30
Uhr
Karten ausschließlich für Elbhangfest-
Besucher mit Armbändchen zu 10,00 € **nur**
an der Abendkasse

Sächsisches Vocalensemble: Schumann-Ehrung Dresden 2019, Eröffnungskonzert/Tribute to Schumann 2019, Opening Concert, vgl./cf. http://saechsisches-vocalensemble.de/06_termine.php



Schumannfest Düsseldorf 2019, vgl./cf. <https://www.tonhalle.de/reihe/landingpage/schumannfest-2019>



**GELIEBTE
CLARA**

200. GEBURTSTAG
CLARA SCHUMANN

**22. BONNER
SCHUMANNFEST**
01.-16. JUNI 2019

Bonner Schumannfest 2019 „Geliebte Clara“, vgl./cf. <https://www.bonner-schumannfest-de/bonner-schumannfest-2019-geliebte-clara/>

6. bis 16. Juni 2019
Schumann-Fest Zwickau
CLARA 200

Vor 200 Jahren wurde Clara Wieck geboren, die als Pianistin, Komponistin und Ehefrau Robert Schumanns eine im 19. Jahrhundert einzigartige Karriere machte. Unter der Schirmherrschaft des Ministerpräsidenten des Freistaates Sachsen, Michael Kretschmer, werden, passend zur Jubilarin, vor allem Künstlerinnen beim Schumann-Fest 2019 zu erleben sein. Neben der rumänisch-französischen Pianistin Mara Dobrescu, Ragna Schirmer (Zwickauer Schumann-Preisträgerin 2019) können Sie sich auf Konstanze Eickhorst oder Natalia Ehwald (einst Preisträgerin des Kleinen Schumann-Wettbewerbs) freuen. Dabei wird die gesamte Breite des kompositorischen Schaffens Clara Schumanns ausgeschöpft, bis hin zu Orchesterkonzert, Kammermusik, Solo- und Chorlied. Das Programmspektrum ist mit Konzerten, Puppen- und Musiktheater, Ballett sowie Vortrag breit gefächert. Als Neuerung wird es 2019 im Rahmen des Schumann-Festes vom **6. bis 10. Juni internationale Meisterkurse** mit berühmten Gastdozenten geben. Auf Initiative des aus Zwickau stammenden Geigers Elin Kolev konnten als Dozenten hochrangige Künstler ihres Fachs gewonnen werden: Mitsuko Shirai (Gesang), Yair Kless (Violine), Gustav Rivinius (Violoncello) und Pavel Gililov (Klavier). Die Kurse sind für interessierte Besucher

öffentlich und finden vom 6. bis 9. Juni ganztätig im Robert Schumann Konservatorium, dem Bürgersaal im Rathaus und der Galerie am Domhof statt.

Herzlichst Ihr



Dr. Thomas Synofzik
Künstlerischer Leiter
Schumann-Fest



Schumann-Fest Zwickau
CLARA 200, 6.-16.6.2019

Vgl./cf. <https://www.zwickau.de/de/de/aktuellespressemittelungen/2018/Oktober/420.php>

Robert *Schumann*
Gesellschaft



»Clara200«

VERANSTALTUNGEN
1. HALBJAHR

2019

Robert-Schumann-Gesellschaft Düsseldorf e.V.

Donnerstag, 30. Mai 2019, 19.00 Uhr

Tonhalle Düsseldorf

»CLARA200«

SCHUBERTS »WINTERREISE« À LA CLARA SCHUMANN
– MIT ZWISCHENSPIELEN NACH DEM HISTORISCHEN
VORBILD EINER SOIRÉE VON CLARA SCHUMANN
UND JULIUS STOCKHAUSEN

HAMBURG 27. NOVEMBER 1862

Julian Prégardien (Tenor) und Michael Gees (Klavier)

Welchen Veränderungen ist ein Musikwerk im Laufe der Zeit unterworfen? Inwiefern beeinflussen die Veröffentlichung, die Präsentation, die Rezeption, die Bearbeitung und die Interpretation von Musikwerken deren Gehalt und deren Gestalt?

ΡΗΘΗΙ – nach dem philosophischen Spruch „*Πάντα χωρεῖ και οὐδὲν μένει // Pánta chorei kai oudén ménēi*“ (Alles bewegt sich fort und nichts bleibt) – begegnet dem künstlerisch hoch interessanten Phänomen, dass „durch die Erfindung der musikalischen Schrift also gerade nicht die Möglichkeit entstanden ist, ein ‚musikalisches Objekt‘ eindeutig zu fixieren“, wie der Komponist Hans Zender in seinen »*Gedanken über die Bedeutung der schriftlichen Aufzeichnung*« schreibt.

Julian Prégardien und Michael Gees gehen diesem Phänomen nach bei Franz Schuberts »Winterreise« auf Gedichte Wilhelm Müllers in der Wiedergabe eines historischen Programms von Clara Schumann.

Eintritt: 18,- € / erm. 15,- €



BUCHVORSTELLUNG

IRMGARD KNECHTGES-OBRECHT:

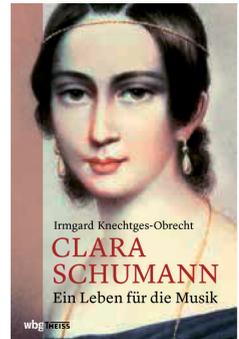
CLARA SCHUMANN. EIN LEBEN FÜR DIE MUSIK

Clara Schumann, berühmte Konzertpianistin, Ehefrau des romantischen Komponisten Robert Schumann und Mutter von acht Kindern wurde 1819 in Leipzig geboren und starb 1896 in Frankfurt am Main. Ihren Mann, den sie 1840 heiratete, überlebte sie um vierzig Jahre.

Obwohl sich ihrem Leben und Wirken gewidmet wird, bleibt sie doch – auch trotz intensiver Bemühungen durch Frauenforschung – der Öffentlichkeit meist nur in Zusammenhang mit Robert Schumann gegenwärtig. Als eigenständige Künstlerin, als hart arbeitende, Geld verdienende und den Lebensunterhalt einer großen Familie bestreitende Persönlichkeit nimmt man Clara Schumann selten wahr.

Grund genug, ihr langes Leben und Wirken biografisch zu beleuchten, ihrer Bedeutung für das zeitgenössische Publikum und das der Nachwelt, für ihre Familie sowie besonders auch für unsere heutige Zeit auf der Basis von zum Teil noch nicht bekanntem Quellenmaterial nachzugehen.

Hardcover mit Schutzumschlag, 256 Seiten mit 20 s/w-Abbildungen, Bibliografie und Register
Verlag wbg Theiss, Darmstadt.
Erscheinungstermin 13.05.2019



Vgl./cf. <http://www.schumann-gesellschaft.de/pic/web-flyer-2019-1.pdf>



Vgl./cf. www.schumannportal.de

9

25. August 2019, 19 Uhr

Ernst-Moritz-Arndt-Haus, Adenauerallee 79, 53113 Bonn

Die Schülerin – Die Meisterin.

Ilona Eibenschütz und Clara Schumann

Ein Blick auf das Leben von Ilona Derenburg geb. Eibenschütz nach bisher unveröffentlichten Quellen, darunter zahlreiche Briefe von Clara Schumann an Ilona Eibenschütz, die als Geschenk ihres Enkels an das Stadtmuseum Bonn gingen.

Buchvorstellung, Lesung und moderiertes Konzert.

Am Klavier: Frederike Möller. Mit Dr. Kazuko Ozawa (Briefedition und Kommentar), Dr. Matthias Wendt (Einführung u. Bearbeitung) und Dr. Ingrid Bodsch, Herausgeberin

Veranstaltung des Stadtmuseum Bonn zum Jubiläumsjahr „200 Jahre Clara Schumann“ und der Ausstellung „On tour – Clara Schumann als Konzertvirtuosin auf den Bühnen Europas“, im Rahmen der Reihe „Sonntags am Rhein“ mit Wein und Brot

Eintritt: 15,00 €, ermäßigt 10,00 € (Kartenreservierung möglich zu den Öffnungszeiten des Arndthauses, auch tel. unter 0228/241435)

Einlass/Abendkasse: 18:20 Uhr

**1. September 2019, 19 Uhr**

Ernst-Moritz-Arndt-Haus, Adenauerallee 79, 53113 Bonn

Die Reise von Clara und Robert Schumann in die Schweiz 1851

Vortrag mit Bild- und Musikbeispielen
von und mit Walter Müller
(Fehraltorf, Schweiz)

Veranstaltung des Stadtmuseum Bonn zum Jubiläumsjahr „200 Jahre Clara Schumann“ und der Ausstellung „On tour – Clara Schumann als Konzertvirtuosin auf den Bühnen Europas“, im Rahmen der Reihe „Kultur zum Wein“

Eintritt: 10,00 €, ermäßigt 5,00 €

(Kartenreservierung möglich zu den Öffnungszeiten des Arndthauses, auch telefonisch unter 0228/241435)

Einlass/Abendkasse: 18:20 Uhr

10



16. April 2019 – 26. Januar 2020
Mo–Fr 10–18 Uhr, Sa/So 11–18 Uhr



Ausstellung

**CLARA SCHUMANN: EINE MODERNE FRAU IM FRANKFURT DES
19. JAHRHUNDERTS**

Ort: Karmeliterkloster, Dormitorium

Veranstalter: Institut für Stadtgeschichte / Robert-Schumann-Gesellschaft
Frankfurt am Main e. V.

Eintritt: frei

Vgl./cf. <https://www.stadtgeschichte-ffm.de/de/veranstaltungen/ausstellungen/230/clara-schumann-eine-moderne-frau-im-frankfurt-des-19-jahrhunderts>



CLARA SCHUMANN
1819
2019
Clara Schumann
www.schumannportal.de

„SIE WOLLTE SCHON ZEIGEN, WAS SIE KANN“

Jan Ritterstaedt im Gespräch mit Ragna Schirmer
über Clara Schumann



Ragna Schirmer (© Maike Helbig, 2016)

Die Pianistin Ragna Schirmer gehört sicherlich zu den Interpretinnen, die sich am intensivsten und vor allem auch öffentlichkeitswirksam mit dem Leben und Schaffen von Clara Schumann befasst haben. Da ist es eigentlich auch nur konsequent,

dass Schirmer im Jahr 2019 gemeinsam mit der in der Clara-Schumann-Forschung tätigen Musikwissenschaftlerin Janina Klassen den Robert-Schumann-Preis verliehen bekommen hat. Schließlich feierte die Musikwelt den 200. Geburtstag der Pianistin und Komponistin Clara Schumann. Für das Jubiläumsjahr hat sich Ragna Schirmer auch etwas Besonderes ausgedacht: eine Reihe von Konzerten, in denen sie originale Programme Clara Schumanns spielt - genau in der Reihenfolge wie sie im 19. Jahrhundert erklingen sind. Schirmer schlüpft damit gewissermaßen in die Rolle der Frau, die sie schon seit ihrem Studium so sehr bewundert hat und der sie sich nun auf diese Art noch einmal annähern möchte.

Frau Schirmer, wie sind sie denn überhaupt auf die Idee gekommen, solche originalen Konzertprogramme Clara Schumanns aufzuführen?

Da sind verschiedene Faktoren zusammengekommen: Zum einen hatte ich immer mal wieder die Möglichkeit, auf Originalinstrumenten zu spielen, auf denen Clara selbst gespielt hat. Und natürlich stellt man dann unweigerlich die Frage: was genau hat sie denn auf

diesem Instrument gespielt? Wie hat das geklungen? Und wo ist das gewesen? Und je mehr ich dann einstieg ins Fragen und Forschen desto folgerichtiger war es, dann eben nach Zwickau zu fahren und sich die Programme dort anzuschauen. Clara hat ja die meisten Programmzettel ihrer öffentlichen Konzerte gesammelt. Außerdem gibt es noch Rezensionen und Tagebucheinträge, aus denen hervorgeht, was sie in privaten Salons, Soireen noch gegeben hat. Daraus ist eine Zusammenstellung von knapp 1400 Konzertprogrammen entstanden.* Die habe ich acht Monate lang für mich so abgeschrieben, dass ich jetzt eine Datei habe. Darin kann ich suchen und genau sagen, wann sie was mit wem gespielt hat. Und da das in der Regel keine Soloprogramme sind, sondern immer gemischte Programme, so wie das im 19. Jahrhundert üblich war, ist natürlich der Aufwand relativ groß, wenn man jetzt diese Originalprogramme nachspielen will. Aber wenn es gelingt, ist es natürlich etwas ganz Besonderes.

Was ist denn das Besondere an Clara Schumanns Konzertprogrammen?

Zum einen fällt auf, dass sie relativ wenig reine Solostücke in Folge gespielt hat, sondern immer mal wieder zwischendurch, weil es im 19. Jahrhundert vor allem in Deutschland als Zumutung galt, so viel reine Klaviermusik in Folge zu hören. Deswegen mischt sie viel. Es kommen immer wieder Lieder zwischendurch vor, es kommt immer wieder Kammermusik vor, auch Orchesterwerke teilweise nur ein oder zwei Stückchen am Abend. Das war damals natürlich noch anders. Man hat geguckt: wer ist vor Ort? Und wenn noch ein ambitionierter Gesangsverein da war, dann hat man am Ende vielleicht noch die Chorfantasie [Op. 80] von Beethoven gegeben. Das ist natürlich heute alles so in der Form gar nicht zu organisieren. Auch fällt auf, dass man damals einen ganz anderen Umgang mit einem Konzert-

* Clara Schumanns eigene Programmsammlung kam aus dem Besitz ihrer Tochter Marie nach Zwickau. Der einzigartige Bestand wurde im Robert-Schumann-Haus schon vor über 15 Jahren detailliert erfasst und steht dankenswerterweise als Datei mit allen Suchoptionen jedem Archiv-Benutzer zur Verfügung. Vor einigen Jahren wurde die Datei mit den Digitalisaten der Programme verknüpft. (Anm. der Hrsg.)

abend hatte. Ihr Vater hat immer gesagt: die Aufmerksamkeit eines Zuhörers ist am Anfang eines Konzertes am größten. Deshalb hat sie die schwierigen, große Konzentration fordernden Werke an den Anfang gestellt. Und danach dann so kleine Zuckerstückchen und Piècen. Das ist ein ganz entscheidender Unterschied, der mir sofort ins Auge gefallen ist. Und die Programme sind teilweise sehr lang: drei Stunden sind da keine Seltenheit.

Wie hoch ist denn der Schumann-Anteil an den Programmen, also von Clara wie auch von Robert?*

Ihre eigenen Werke hat sie relativ selten gespielt. Das kann man fast vernachlässigen, wenn man das im Großen und Ganzen betrachtet. Sie war da auch nicht sehr selbstbewusst mit sich als Komponistin – leider –, sonst wäre uns vielleicht mehr erhalten geblieben. Manches hat sie ja auch leider vernichtet. Der Anteil von Robert Schumann ist sehr groß. Der kommt in fast jedem Konzert vor. Bei gemischten Programmen nimmt er oft ein Viertel bis ein Drittel ein im Gegensatz z.B. zu Brahms, der relativ wenig vorkommt, weil sie seine Werke für ihre Hand sehr unangenehm fand. Mendelssohn, Chopin kommt auch viel vor und eben sehr viel Beethoven. Für Beethoven war sie ja auch bekannt. Das ist ein Löwenanteil. Und jetzt kann ich natürlich auch zählen, welche Stücke ihr besonders am Herzen lagen. Also z.B. den *Carnaval* [Op. 9] hat sie mit großem Abstand am meisten gespielt von Schumanns Werken. Und eben die Waldstein-Sonate [Beethovens Op. 53] hat sie über 90 Mal aufgeführt! Also die muss ihr sehr am Herzen gelegen haben.

* Eine umfangliche Auswertung der Zwickauer Programmsammlung von Clara Schumann nach allen nur möglichen Kriterien, natürlich auch mit Erfassung ihrer Lieblingsstücke, wurde schon 2009 veröffentlicht und ist seit 2008 auch online zugänglich: Reinhard Kopiez, Andreas C. Lehmann, Janina Klassen, *Clara Schumann's collection of playbills: A historiometric analysis of life-span development, mobility, and repertoire canonization*, in: *Poetics* 37 (2009), 50-73, vgl. [http://musicweg-hmt-hannover.de/kopiez/Kopiez-Lehmann-Klassen\(2009\)CS-Programms.pdf](http://musicweg-hmt-hannover.de/kopiez/Kopiez-Lehmann-Klassen(2009)CS-Programms.pdf) (Anmerkung der Herausgeberin).

Welche von diesen Lieblingsstücken Clara Schumanns sind denn gleichzeitig auch ihre?

Das ist glücklicherweise relativ koinzident, dass ich die meisten Stücke, die sie selber sehr oft gespielt hat, entweder schon im Repertoire hatte oder mir doch durchaus mit Genuss aneigne. Z.B. die Waldstein-Sonate habe ich auch schon gespielt, *Carnaval* habe ich auch schon im Studium gespielt, die *Waldszenen* [Schumanns Op. 82] kenne ich gut. Die macht sie auch. Die Mondschein-Sonate [Beethovens Op. 27] hatte ich nun bisher nicht im Repertoire...

...tatsächlich?

[lacht]. Nein, da habe ich mich vor gedrückt, weil ich immer dachte: das machen so viele. Nun kommt die aber auch in einigen Originalprogrammen vor, auch die Werke von Chopin. Die Auswahl macht Spaß, Mendelssohn liegt mir auch sehr nahe. Interessant finde ich auch, dass ihre liebste Händel-Suite auch meine liebste Händel-Suite ist. Also da haben wir auch eine Parallele. Ich kann ihre Auswahl schon in den meisten Fällen sehr gut verstehen und nachvollziehen. Natürlich sind das auch Bonbons des 19. Jahrhunderts – da machen wir uns nichts vor. Sie hat natürlich die Werke gespielt, die auch publikumswirksam waren und die auch zu Recht heute noch sehr bekannt sind. Das liegt ja in der Natur der Sache. Aber es ist auch z.B. interessant zu sehen, welche Werke sie dann nur einmal gespielt hat. Also große Schubert-Sonaten hat sie durchaus auch aufgeführt, aber in der Regel nur ein einziges Mal. Ob sie diese Musik dann nicht so wahnsinnig wirkungsvoll fand oder das Gefühl hatte, dass es ihr dann doch nicht so liegt oder nicht so sehr ihres ist, das weiß man natürlich nicht.

Haben sie denn auch bei dem einen oder anderen Programm gedacht: das hätte ich jetzt aber selbst anders gemacht?

Natürlich würde ich manches anders machen, wenn es um mich ginge. Aber da ich ja ihre Programme nachspiele, versuche ich das natürlich schon so originalgetreu wie möglich zu machen. Es ist ja auch

nicht alles möglich. Manche Werke sind verschollen, manche haben wir tatsächlich nicht mehr gefunden durch alle Bibliotheken der Welt. Also da gibt es ein Lied von Edward Hecht [1832-1887], das in einem ganz tollen Programm mit Cello und Gesang vorkommt. Das ist das erste Konzert, was sie nach Schumanns Tod in Frankfurt gibt. Und dieses Op. 4 [Drei Lieder] von Edward Hecht ist nicht aufzutreiben. Op. 3 [Drei Mazurka-Capricen] haben wir gefunden, Op. 5 [Drei Capriccios in Marschform] haben wir gefunden, aber Op. 4 nicht. Also das kann man dann gar nicht machen. Und die Programme, die mich jetzt so gar nicht reizen, die muss ich dann ja auch nicht aufführen. Der Fokus meinerseits liegt natürlich auf den späteren Programmen der 1860er und 1870er Jahre. Da war sie offensichtlich auch in ihrer künstlerisch reifen Phase und hat ganz schöne Programme zusammengestellt, die man wirklich größtenteils genauso nachspielen kann.

Was ist das für ein Gefühl, so ein historisches Programm von Clara Schumann nachzuspielen?

Wir Musiker interpretieren ja. Also ich spiele ja nie Werke von mir, sondern ich spiele ja immer Werke von anderen Personen und in den allermeisten Fällen eben Werke, die in der Vergangenheit entstanden und auch bis dato schon oft erklingen sind. D.h. ich bin da sowieso in einer dienenden Position. Wenn man jetzt als Interpret in eine Rolle schlüpft, ist das natürlich dann eine Verdoppelung dieses Effekts. Ich bin aber sowieso grundsätzlich jemand, der nicht auf die Bühne geht, um meine Interpretation von Beethoven zu zeigen, sondern um der Idee von Beethoven in irgendeiner Form möglichst nahe zu kommen. Aber das Ganze dann nochmal durch die Brille einer anderen Interpretin zu sehen, das ist natürlich hochspannend. Also ich kann ja den Händel nicht so spielen wie wir heute mit historischer Informiertheit, wie es so schön heißt, und diesen ganzen aufführungspraktischen Erkenntnissen, die wir mittlerweile haben. Ich muss ja in die Barockrezeption des 19. Jahrhunderts wieder einsteigen und wirklich schauen: wie hat man im 19. Jahrhundert die Barockmusik gespielt? Das ist ja durchaus anders.

Was kann man denn aus den Programmen über Clara Schumanns Vorlieben herauslesen, was die Anmutung anbelangt oder den virtuosen Anspruch der Musik?

Sie wollte schon zeigen, was sie kann. Sie muss sehr viel Kraft gehabt haben. Wir wissen ja, dass sie riesige Hände hatte, dass ihr gerade so vollgriffige Dinge wie bei Beethoven überhaupt nicht schwer fielen. Manche Sachen finde ich interessant, warum sie beispielsweise bei Scarlatti [Domenico Scarlatti, 1685-1757] nicht die ganz virtuoson Sonaten herausucht. Aber da kann man natürlich auch nicht wissen, welche damals alle im Umlauf und bekannt waren. Heute wissen wir um alle 600 und suchen uns dann welche aus. Vielleicht hat sie damals auch irgendwie nur 30 oder 40 davon gekannt und hat sich dann die 20 ausgesucht, die sie am schönsten fand. Die hat sie ja dann auch noch in einer Edition selber herausgegeben: es gibt einen Scarlatti-Band von Clara Schumann. Da kann man dann natürlich schon sehen: aha, das waren ihre liebsten. Aber ich bin immer vorsichtig damit, zu sehr zu interpretieren warum die und keine andere, weil man dann genau wissen müsste, welche ihr vorlagen.

Es bleiben also auch einige Dinge offen. Was würden sie Clara Schumann denn gerne einmal fragen, wenn sie hier neben uns sitzen würde?

[lacht] Die Frage wird mir in der letzten Zeit natürlich oft gestellt: was wäre, wenn ich ihr begegne? Ich sage meistens, dass ich eher Scheu davor hätte ihr zu begegnen, weil ich natürlich ein Bild von ihr in meinem Kopf habe. Sie ist für mich eine ganz starke Person, die eine ganz große Aura hat. Und diese Aura spüre ich sogar manchmal wenn ich diese wunderbare Beschreibung von ihrer Tochter lese, wie sie die feurigen Augen und das ganze Wesen und den Habitus und die Bewegungen der Mutter beschreibt zwischen Zartheit, Sanftheit und einem unbändigen Feuer. Das sehe ich also alles vor mir. Ich hätte Sorge, wenn sie mir jetzt direkt aus Fleisch und Blut gegenüber sitzen würde, dass sie für mich zu real wäre [lacht]. Das ist schon irgendwie ein sehr inneres Bild, was ich da mit mir herumtrage. Ich

glaube ich würde sie gar nichts fragen wollen, sondern ich würde es wirklich genießen diese Kraft, die sie gehabt haben muss, einfach mal zu spüren und wahrzunehmen.

Im Jahr 2019 feiert Clara Schumann ja ihren 200. Geburtstag. Was versprechen sie sich von diesem Jahr für die Wahrnehmung ihrer Persönlichkeit in der Öffentlichkeit?

Die Wahrnehmung von Frauenfiguren generell ist in den letzten Jahren angestiegen. Als 1996 Clara ihren 100. Todestag hatte, da hat sich bis auf ein paar musikwissenschaftliche Vorträge und auch einige spezielle Konzerte eigentlich kaum etwas um sie gedreht.* Und wenn ich mir überlege, ist die Nachfrage im Moment nach wirklich starken Frauenfiguren sehr groß, aber – und das freut mich eigentlich nicht so sehr – unter diesen Gender-Aspekten. Für mich ist eher die Frage: was hat eine Frau als Frau geleistet. Und im Fall von Clara ist es ja wirklich ganz besonders: Sie war Networkerin, war unglaublich bekannt und kannte alle wichtigen Persönlichkeiten des 19. Jahrhunderts. Sie war Künstlerin, sowohl kreativ als Komponistin als auch als ausübende Pianistin, vielfache Mutter, eine ganz starke Frau, aber auch als Hausfrau aktiv. Die hat das auch geliebt, da mit Häubchen in der Küche zu stehen und etwas zu kochen oder zu backen. Das weiß man aus ihren Büchern, dass sie das nicht abgelehnt, sondern genossen hat ganz Frau zu sein, Ehefrau zu sein, eine starke, disziplinierte, kreative, unglaublich willensstarke Person. Und wenn das gelingt, dass die Wahrnehmung auf diese Person ein bisschen geschärft wird, dann wäre das etwas ganz Tolles. Und wenn ich so ein bisschen dafür stehen kann, sie dann auch so zu „verkörpern“, dann macht mich das natürlich auch ein bisschen stolz. Und es macht auch viel Spaß, muss ich sagen.

* Immerhin wanderte 1996 auch eine Clara Schumann-Ausstellung mit allen verfügbaren Leihgaben aus den relevanten Institutionen in Deutschland, Österreich und Belgien, aber auch aus privatem Familienbesitz der Schumann-Nachfahren, durch die Schumann-Städte Bonn, Düsseldorf, Frankfurt, Leipzig und Zwickau und es kam ein umfangreicher, noch im gleichen Jahr vergriffener Katalog heraus: *Clara Schumann 1819-1896*, hg. von Ingrid Bodsch und Gerd Nauhaus, Bonn 1996, 432 Seiten. (Hinweis der Herausgeberin)

“SHE CERTAINLY WANTED TO SHOW WHAT SHE WAS CAPABLE OF”

Jan Ritterstaedt in conversation with Ragna Schirmer
about Clara Schumann*

The pianist Ragna Schirmer is without doubt one of those interpreters who have dealt with the life and work of Clara Schumann the most intensively and, above all, generated public attention. Given this, it is only logical that Schirmer, together with the musicologist Janina Klassen, who works in Clara Schumann research, was awarded the Robert Schumann Prize in 2019. After all, the music world is celebrating the 200th anniversary of the birth of the pianist and composer Clara Schumann. For the anniversary year, Ragna Schirma came up with something very special: a series of concerts in which she will be playing original programmes of Clara Schumann – exactly in the order in which they were performed in the 19th century. In doing so, Schirmer in a sense slips into the role of the woman she has admired so much since her studies and whom she would like to approach once again in this manner.

Ms Schirmer, what actually inspired you to perform such original concert programmes of Clara Schumann?

There were a number of factors for this: On the one hand, I occasionally had the opportunity to play on original instruments on which Clara had played herself. There, of course, the inevitable question arising was: what exactly did she play on that instrument? How did that sound? And where did that happen? And then the more I got carried away with asking and researching, the more logical it became to go to Zwickau and have a look at the programmes there. As you know, Clara collected most of the programme leaflets for her public concerts. Also, there are various reviews and diary entries which show what else she performed in private salons or soirées. This resulted in

* Translation by Thomas Henninger

a compilation of almost 1,400 concert programmes. I copied these for myself over eight months, so that now I have a whole file set up. There, I can search and tell exactly when she played what and with whom. But given that these are basically not solo programmes but always mixed programmes, as was customary in the 19th century, considerable effort would, of course, be involved if one wanted to reproduce these original programmes. On the other hand, once you manage, it is something very special.

What is so special about Clara Schumann's concert programmes?

For one thing, you notice that she played relatively few pure solo pieces in a row but that these were inserted only every now and then, as it was considered an imposition in the 19th century, and particularly in Germany, to have to listen to too much pure piano music in a row. This is why she mixed the programmes a lot. There are always songs in between, there is chamber music every now and then, also orchestral pieces, partly only one or two small pieces per evening. This is because things were different at the time. One would look out for who would be available locally. For instance, if there was an ambitious choral society around, one would probably include in the end Beethoven's Choral Fantasy [Op. 80]. Of course, it would be impossible to organise something like this nowadays. Moreover, it appears attitudes towards concert evenings were quite different at that time. Her father used to say a listener's attention was always highest at the beginning of a concert. This is why she placed at the beginning all the difficult pieces that required a great amount of concentration. With those small sweets and pieces coming after that. This is a major difference compared with our times, which caught my eye at once. And the programmes are partly very long, with three hours being rather common.

What is the proportion of Schumann music in the programmes, both by Clara and Robert?

She played her own works relatively seldom. This can almost be ignored if you look at the whole picture. Also, she was, unfortunately,

not very self-confident as a composer, as otherwise more of her works would probably have been preserved for us. She actually destroyed some of her own works. On the other hand, the proportion of Robert Schumann's works is very large. He appears in almost every concert. In mixed programmes, he often takes up to a quarter or third of the programme, in contrast, for instance, to Brahms, who is included far less often, as she felt his works were fairly uncomfortable for her hands. Mendelssohn and Chopin are also quite regular, and there is definitely a lot of Beethoven. She was actually well known as a Beethoven interpreter. This was the lion's share. But I can also, of course, tell you which pieces were closest to her heart. So, for instance, of Schumann's works, there is *Carnaval* [Op. 9] which she performed by far the most often. And then there is, of course, the Waldstein Sonata [Beethoven's Op. 53] which she performed more than 90 times! This must really have been very close to her heart.

Which ones of these favourite pieces of Clara Schumann happen to be your own favourites as well?

Luckily enough, it is quite coincidental that most of the pieces which she played very often herself were either already part of my repertoire or I am picking them up right now with great delight. For instance, I have played the Waldstein Sonata before, I had played *Carnaval* still at the time of my studies, and I know the *Forest Scenes* [Schumann's Op. 82] very well. She played these as well. Whereas I have not had the Moonlight Sonata [Beethoven's Op. 27] in my repertoire so far ...

... really?

[laughing]. No, I have rather shirked this one, as I always thought everybody was playing just that. But this is also included in some original programmes, plus some works by Chopin. The selection is actually fun, Mendelssohn also is quite close to me. And I find it interesting that her favourite Handel Suite is my own favourite Handel Suite. So, this creates another similarity between us. In most cases, I understand her selection very well and can easily relate to it. But, after all, these are also sweets of the 19th century – let us not deceive

ourselves. It was only natural for her to play works which were also appealing to the public and are still very popular today for good reason. This is in the nature of things. But then it is also interesting to see which works she played only once. There are, for instance, the grand Schubert sonatas which she did perform indeed but usually only once. Of course, we will never know whether she thought this music was actually not effective enough for the public or whether perhaps she just had a feeling it was, after all, not really close enough to her heart.

When playing one or the other programme, have you ever thought you would have arranged it differently yourself?

Of course, I would have arranged a few things differently, if it had depended on me. But given that I reproduce her programmes, I try, of course, to stay as close to the original as possible. But not everything can be done. Some works are lost and there are other ones which we have actually been unable to trace in all the libraries of the world. For instance, there is a song by Edward Hecht [1832-1887] which is included in a fantastic programme with cello and songs. This was the first concert she gave in Frankfurt after Schumann's death. There, Opus 4 [Three Songs] by Edward Hecht is absolutely impossible to get hold of. We did find Op. 3 [Three Mazurka-Caprices], we also found Op. 5 [Three Capriccios in March Form], but not Op. 4. Well, in this case, you cannot really proceed. After all, I do not have to perform those programmes which I do not find appealing. And, of course, I focus on the later programmes of the 1860s and 1870s. This was obviously an artistically mature phase for her when she also compiled some quite beautiful programmes, most of which are easy to reproduce in the same way as in the original.

What feeling does it give you to reproduce a historical programme of Clara Schumann?

We musicians basically interpret. So, I never play works written by myself but always works by other persons and, in most cases, works which were created in the past and have been performed often before.

This means I am in something like a serving position anyway. Now, if you slip into a certain role as an interpreter, this will, of course, double the effect. But I am anyway not someone who goes on stage to demonstrate his/her interpretation of, for instance, Beethoven but rather to come as close to the idea of Beethoven as possible in one form or another. But then, if you approach all this from the perspective of another interpreter, this is when it becomes highly exciting indeed. So, I cannot play Handel the way we do it today, that is, with historical awareness, as they call it, and all this knowledge of historical performance which we have acquired in the meantime. On the contrary, I have to go back to the reception of baroque music in the 19th century and really see how baroque music was played in the 19th century. And this is quite different, for sure.

Based on these programmes, what could one say about Clara Schumann's preferences with regard to the charming aspects or the virtuoso demands of the music?

She certainly wanted to show what she was capable of. She must have been physically very strong. We know her hands were very big and that she was perfectly at ease with full-handed passages, as in Beethoven. There are a few things I find really interesting, for instance, why she did not choose the most virtuoso pieces by Scarlatti [Domenico Scarlatti, 1685-1757]. But there, we are not sure, of course, which ones were in circulation and known about at the time. Today, we know all 600 pieces and we select from these. Perhaps at the time she only knew about 30 or 40 of them and chose those 20 which she liked best. She even published them in an edition herself, so that now there is a Scarlatti volume by Clara Schumann available. There, you can see right way that those included must have been her favourites. Still, I am always cautious when it comes to judging why these and none of the others, because in this case you need to know exactly which ones were available to her to start with.

So there are a few issues that remain open. What would you like to ask Clara Schumann if she were seated right next to us?

[laughing] People have indeed often asked me lately what I would do if I were to encounter her. I usually tell them I would rather be afraid of encountering her, because I have, of course, created a certain image of her in my mind. For me, she is a very strong person with an immense aura. And I can sometimes even feel this aura when I read this wonderful description by her daughter, about the fiery eyes and her whole being and habits and her mother's movements, all this embedded in tenderness and gentleness and an irrepressible fire. All this I can see in my mind. So I would be rather worried, if ever she were sitting across me right now, made of flesh and blood, that she might in a way be too real for me (laughing). It is after all a very inner image that I carry around with me. I think I would not want to ask her anything at all, but instead I would simply enjoy this strength she must have had, by feeling and experiencing it.

The 200th anniversary of Clara Schumann's birth is celebrated in 2019. What do you expect from this year concerning awareness of her personality in the public eye?

Awareness of female figures in general has increased in recent years. On the 100th anniversary of Clara's death in 1996, apart from some musicological lectures and some special concerts, there was actually hardly anything dedicated to her. And when I think about it, there is currently a very great demand for really strong female figures indeed but – and I am far less pleased by that – it is all linked to those gender aspects. For me, the question is rather what a woman has achieved as a woman. And in the case of Clara, there is really something very special: She was a networker, was incredibly well-known and knew all the important figures of the 19th century. She was an artist, both creative as a composer and as a performing pianist, a mother of several children, a very strong woman, but also active as a housewife. She also loved being in the kitchen with a bonnet and to cook or bake something. One can read about that in her books, that she did not reject this but rather enjoyed being just a woman, being a wife,

a strong, disciplined, creative, and incredibly strong-willed person. If ever it can be achieved to even slightly strengthen awareness of this great person, this would be fantastic. And if I can stand up for her and “embody” her in a way, this will, of course, make me feel a bit proud, too. And, to be honest, it is also a lot of fun.



Ragna Schirmer (© Maike Helbig, 2016)

NEUE SCHUMANNIANA / NEW SCHUMANNIANA*

CDs, DVDs

Ausgewählt/selected von/by
Ingrid Bodsch & Irmgard Knechtges-Obrecht



Alexander Lonquich
Schumann – Burgmüller
Colibri Ensemble
Odradek ODRCD355, LC 37062
Erscheinungsdatum/released: 18.5.2018

Gerade einmal 2 Kilometer Luftlinie liegen zwischen der Düsseldorfer Schumannstraße im Stadtteil Düsseldorf und der Burgmüllerstraße in Grafenberg. Kein Wunder: sowohl Robert Schumann als auch Norbert Burgmüller haben

schließlich wichtige Teile ihres Lebens in der rheinischen Großstadt verbracht. Beide wurden im Jahr 1810 geboren und starben relativ früh: Burgmüller mit 26, Schumann mit 46 Jahren wahrscheinlich bzw. ganz sicher aufgrund einer Erkrankung. Als Norbert Burgmüller im Jahr 1836 vermutlich nach einem epileptischen Anfall in Aachen in der Badewanne starb, schrieb Robert Schumann geschockt in seiner Neuen Zeitschrift für Musik: „Warum gerade Burgmüller? Anstatt dass das Schicksal einmal in jenen Mittelmäßigkeiten decimieren sollte, wie sie scharenweise herumlagern, nimmt es uns die besten Feldherrentalente selbst weg.“ Was da für ein Talent so jung verstorben war, wusste Schumann also sehr wohl. Allein die Musikwelt schien den Komponisten bald vergessen zu haben. Inzwischen ist seine Musik aber wieder da und in der Reihe „Denkmäler Rheinischer Musik“ auch in modernen Editionen erhältlich. Dem entsprechend findet sich das relativ schmale Oeuvre Burgmüllers auch immer wieder auf neuen CD-Produktionen wieder. Eine solche hat jetzt der Pianist Alexander Lonquich zusammen

* English translations by Thomas Henninger or Florian Obrecht.

mit dem italienischen Kammerorchester „Colibrì Ensemble“ herausgebracht. Dort hat er die 2. Sinfonie Burgmüllers mit dem Klavierkonzert von Robert Schumann kombiniert.

Mit dem Konzert startet die beim Label Odradek erschienene CD und bereits mit der ersten Geste des Klaviers macht Lonquich klar: er ist hier der Herr im Haus. Wuchtig greift er schon bei der Eröffnungsfigur in die Tasten und leitet von seinem Flügel aus das Colibrì Ensemble. Den Holzbläsern deutet er schon an, während sie das lyrischen Thema anstimmen: aufwärts gerichtete Gesten sollen mit einer kurzen, aber markanten Beschleunigung gespielt werden. Genau so übernimmt es dann jedenfalls der Pianist in seinen eigenen Vortrag. Das an sich eher ruhig gedachte Thema bekommt so einen leicht nervösen Charakter. Doch genau das scheint der Pianist auch zu wollen: sein Schumann schwelgt nicht im romantisch-poetischen Ausdruck, sondern soll klar, brillant und deutlich artikuliert klingen. Dazu passt auch das Klangbild der Aufnahme: deutlich ist das Klavier im Vordergrund zu hören. Das Orchester wird auf die Rolle des Begleitens, maximal des vorsichtigen sich-zu-Wort-Meldens beschränkt. Das wiederum läuft eigentlich der Intention des Komponisten zuwider: hatte Schumann doch bei seinem a-Moll-Klavierkonzert den Klavierpart bewusst eng mit dem Orchester verzahnt, um so das Werk wie aus einem Guss erscheinen zu lassen.

„Intermezzo“, also so etwas wie „Zwischenspiel“ steht über dem zweiten Satz von Schumanns Klavierkonzert. Ihn hatte der Komponist erst geschrieben, als er den ersten noch als „Phantasie“ bezeichneten zu einem vollständigen Konzert ergänzt hat. Auch bei den zarten und fast beiläufigen Figuren, die sich das Klavier und das Orchester gegenseitig zuwerfen, bleibt Alexander Lonquich die treibende Kraft: er spielt den Satz nicht schmetterlingshaft leicht, sondern eher gewichtig, während das Orchester gedämpfte Farben dazu beisteuert. So geht allerdings der dialogische Charakter des Intermezzo ein wenig flöten. Erst als die Celli ihre Kantilene anheben, erscheint die Musik wieder ein wenig ausgeglichener. Beim abschließenden „Allegro vivace“ knüpft Lonquich dann wieder an den Kopfsatz des Klavierkonzertes an und betont sehr stark den aufwärts gerichteten Lauf des Rondo-Themas, indem er ihn wiederum effektiv beschleunigt. Spätestens an dieser Stelle wirkt dieses Stilmittel dann aber doch etwas maniert, zumal auch manche Akzente des Klaviers dermaßen deutlich betont werden, dass man sie gar nicht überhören kann.

Bei Norbert Burgmüllers zweiter Sinfonie D-Dur op. 11 wechselt Lonquich dann an das Pult des Colibrì Ensembles. Das ganze Werk ist fragmentarisch überliefert und entstand ein Jahr vor dem tragischen Tod

des Komponisten. Vollständig erhalten sind nur die Sätze 1 (Allegro moderato) und 2 (Andante). Ein Scherzo an dritter Stelle ist unvollständig, konnte aber von Robert Schumann ergänzt werden. Ein geplanter vierter Satz dagegen fehlt völlig. Stilistisch bewegt sich Burgmüller durchaus in ähnlichem Fahrwasser wie Schumann: er setzt im ersten Satz vor allem auf das Lyrische, auf stark pastorale Farben. Erstaunliche Parallelen tun sich auf zu Johannes Brahms, dessen viel später entstandene zweite Sinfonie ebenfalls in D-Dur steht und als dessen „Pastorale“ gilt. Auch das einleitende Allegro moderato beginnt mit einer aufsteigenden Figur – diesmal allerdings genau im Metrum gespielt und dem entsprechend deutlich entspannter formuliert. Das Colibrì Ensemble glänzt hier mit samtigen Streichern und gedeckten Holzbläserfarben. Alexander Lonquich am Pult setzt auf kammermusikalisches Musizieren: nur selten entstehen echte „sinfonische“ Momente. Das steht dieser Musik aber durchaus gut zu Gesicht. Ein wenig fehlt es aber doch am Zug nach vorne, etwas an Biss, das musikalische Geschehen weiter voran zu bringen.

Eine wunderschön innige Oboenmelodie eröffnet das Andante, den zweiten Satz aus Burgmüllers D-Dur-Sinfonie. Hier könnten die begleitenden Pizzicati der tiefen Streicher aber noch etwas zarter gezupft werden und die hohen Streicher stärker den Gesten der führenden Oboe folgen. Dafür mangelt es hier nicht an dem im ersten Satz ein wenig vermissten Zug nach vorne. Das abschließende Scherzo funktioniert dann nach dem Muster: grummelnde, aufsteigende Basslinie vs. anschließende Akkorde. Besonders hübsch sind die immer wieder eingeschobenen „Fragen“ der Holzbläser. Mit diesen Grundelementen entsteht ein lebhafter Satz mit vielen kurzgliedrigen Steigerungen, der immer ein wenig zwischen dem neckischen Charakter des Scherzos und dem ehrwürdigen eines Menuetts hin- und herpendelt. Im Trio stimmen erst die Hörner, dann die Oboen ein zünftiges Tänzchen an. Im Anschluss erreicht der Satz dann tatsächlich die sinfonischen Dimensionen, die der Komponist dann vielleicht im fehlenden Schlusssatz fortgeführt hätte. Das aber bleibt natürlich reine Spekulation. Der Komponist hatte leider keine Chance mehr, seine Sinfonie zu vollenden.

Alexander Lonquich und das Colibrì Ensemble setzen bei ihrer Deutung der Sinfonie Burgmüllers vor allem auf dessen pastoralen und kammermusikalischen Charakter. Dazu passt auch die relativ klein gewählte Besetzung. Manchmal fehlt es dieser Interpretation allerdings ein wenig an Biss, am Vorwärtsdrängen der Musik wie es etwa Frieder Bernius in seiner Aufnahme desselben Stückes auf historischen Instrumenten vor einigen Jahren gemacht hat. Schumanns Klavierkonzert dagegen leidet

etwas unter der Idee, auch aus den kleinsten Phrasen immer das Maximum an Effekt herausziehen zu wollen. Ein stärkerer Fokus auf der weit gespannten Linie und der inneren Ruhe stünde dieser Musik sicher besser zu Gesicht. Dafür lässt Lonquichs Interpretation in puncto Brillanz und Virtuosität nichts zu wünschen übrig.

(Jan Ritterstaedt)

Norbert Burgmüller and Robert Schumann have quite a few things in common: both were born in 1810, both died relatively early after a serious illness and therefore did not reach old age, and both composers much appreciated each other. The pianist Alexander Lonquich has now combined on his new CD Schumann's piano concerto and the second symphony of Norbert Burgmüller. He himself directs the Italian Colibrì Ensemble which performs with chamber orchestra strength. In the concerto, he quickly makes it clear that he takes the lead as a soloist. Yet Schumann had deliberately conceived his concerto as an egalitarian dialogue between solo piano and orchestra. Also, some slightly exaggerated articulated gestures of the pianist attract attention, which basically give a somewhat mannered impression. Burgmüller's symphony is played in a chamber music and airy style, although it sometimes lacks a bit of traction. The lively scherzo in dialogue form which concludes the symphony, however, turns out really well. The composer was no longer able to write a final movement due to his early death. In their interpretation of Burgmüller's symphony, Alexander Lonquich and the Colibrì Ensemble underline above all its pastoral and chamber music character. In contrast, Schumann's piano concerto suffers a bit from the approach that even the smallest phrases must always yield maximum effect. On the other hand, Lonquich's interpretation as regards brilliance and virtuosity leaves nothing to be desired. (Summary by Jan Ritterstaedt, translated by Th. Henninger)



Schumann: Cellokonzert

Werke für Cello und Klavier
Gabriel Schwabe, Violoncello
Royal Northern Sinfonia
Leitung: Lars Vogt
Nicholas Rimmer, Klavier
Naxos 8.573786, LC 05537
Erscheinungsdatum/released: 11.5.2018

Cellisten haben einen guten Grund, sauer auf Clara Schumann zu sein: sie war es nämlich, welche die fünf Romanzen für

Cello und Klavier ihres Ehemanns nach dessen Tod umgehend vernichtet hat. 1853 hatte Robert Schumann sie als eines seiner letzten Werke komponiert. Doch offenbar sah seine Frau darin nichts weiter als einen Beleg für dessen zunehmende Geisteskrankheit. Cellisten müssen also, wenn sie wie Gabriel Schwabe eine reine Schumann-CD aufnehmen wollen, auf andere Werke zurückgreifen. Und da gibt es gar nicht mal so viel Auswahl, obwohl Robert Schumann immer ein inniges Verhältnis zum Violoncello gehabt haben soll und das Instrument zeitweise selbst gespielt hat. Neben dem gerne aufgenommenen Cellokonzert von 1850 wäre da noch das *Adagio und Allegro* op. 70 – im Original für Horn, aber alternativ auch auf dem Cello ausführbar. Dazu kommen als Originalkomposition die *Fantasiestücke* op. 73 und die *Fünf Stücke im Volkston* op. 102. Insgesamt etwas wenig für eine Schumann-CD. Also hat sich Gabriel Schwabe hingesezt und die *Drei Romanzen* op. 94 (für Oboe) und das Intermezzo aus der F-A-E-Sonate (für Violine) für sein Instrument bearbeitet. Die neue Scheibe mit dem Titel „Robert Schumann: Sämtliche Werke für Cello“ ist beim Label Naxos erschienen.

Mit einem prägnanten Bläserakkord beginnt das Cellokonzert von Robert Schumann. Doch spätestens wenn das Soloinstrument einsetzt, wird es klanglich weicher: Gabriel Schwabe spielt ein altes italienisches Instrument aus dem frühen 17. Jahrhundert, teilweise bespannt mit Darmsaiten. Der Klang ist voll, rund, hell, aber auch nicht so kräftig wie bei einem vollständig mit Stahlsaiten ausgestatteten Instrument. Die begleitende Royal Northern Sinfonia unter Leitung des Pianisten Lars Vogt dagegen verwendet ausschließliche moderne Instrumente. Streng aufführungspraktisch gesehen hört man hier also

eine Mischung aus historisch-authentisch und modern. Das wird aber schnell zur Nebensache, denn gleich von Beginn lässt diese Interpretation aufhorchen. Gabriel Schwabe nimmt das a-Moll-Konzert erstaunlich leicht und in relativ flottem Tempo. Er orientiert sich dabei an den originalen Metronomzahlen Schumanns. Scheinbar mühelos bewältigt der Cellist alle technischen Schwierigkeiten und glänzt dabei mit einem stark am gesanglichen Idiom ausgerichteten Ton. Die Royal Northern Sinfonia begleitet ausgesprochen feinfühlig; nie hat man das Gefühl, das Orchester könnte das Soloinstrument im Klang zu sehr zudecken.

Warm und herzlich klingt das innige Duett zwischen Solo- und Orchestercello im zweiten Satz des Konzerts. Spätestens hier wird es kammermusikalisch: Solist und Orchester verschmelzen zu einer harmonischen Einheit, die große Ruhe ausstrahlt. Das Konzert mündet schließlich in einem heiteren „Sehr lebhaft“ überschriebenen Schlusssatz. Nach kurzer, dramatisch anmutender Überleitung legen Gabriel Schwabe und die Royal Northern Sinfonia unter Lars Vogt schließlich ein Finale hin, das stets mit einer Prise von intelligentem Humor durchsetzt ist. Selten hat man dieses so oft gespielte Cellokonzert Robert Schumanns so leicht und ungezwungen gehört. Natürlich könnte man als Interpret noch tiefer in jeden einzelnen Winkel dieser Musik eindringen. Aber nach dem Hören dieser Interpretation fragt man sich schon: muss das überhaupt sein? Gehört ein gewichtiger romantischer Ausdruck überhaupt in diese Musik hinein? Die große Frische und Transparenz dieser Deutung tun dem Werk auf jeden Fall sehr gut. Leider gilt das nicht so uneingeschränkt für die folgenden Kammermusikwerke Schumanns.

Adagio und Allegro op. 70 ist ein sehr häufig gespieltes Werk: im Original für Horn und Klavier lässt es sich alternativ aber auch auf dem Cello spielen (und - nebenbei bemerkt - auch auf allen möglichen anderen Instrumenten). In der schon aus dem Cellokonzert gewohnten sehr gesanglichen Art spielt Gabriel Schwabe das einleitende Adagio. Nicholas Rimmer am Klavier scheint sich allerdings etwas dagegen zu sträuben, das Stück ausschließlich von seiner gesanglichen Seite zu betrachten. Seine kurzen Einwürfe verraten eine gewisse Vorliebe für pianistische Brillanz: immer wieder spielt er sich in den Vordergrund und versucht, dem schlichten und anmutigen Gesang des Cellisten etwas entgegen zu setzen. Das führt zu einer gewissen Diskrepanz in der Auffassung, wobei auf rein technischer Seite das Zusammenspiel absolut sicher und präzise funktioniert.

Diese Problematik verschärft sich noch in den *Fantasiestücken* op. 73 von Robert Schumann. Hier ist die Rollenverteilung zwischen Cello und Klavier nicht so klar geregelt wie beim *Adagio und Allegro*: immer wieder müssen beide Instrumente die Rollen zwischen Führung und Begleitung tauschen. Während Gabriel Schwabe etwa den ersten Satz tatsächlich der Spielanweisung entsprechend „Zart und mit Ausdruck“ spielt, wirkt Nicholas Rimmers Anschlag immer ein wenig spitz und manchmal auch zu markant. Das kann aber auch daran liegen, dass die klangliche Balance zwischen Cello und Flügel ton-technisch betrachtet sehr ausgeglichen ist. Das macht bei Schumanns natürlich grundsätzlich musikalisch Sinn: hat der Komponist doch oft Melodie und Begleitung eng miteinander verwoben. Allerdings klingt ein moderner Flügel schlicht massiver als ein überwiegend mit Darmsaiten bespanntes Cello. Vielleicht wäre ein historischer Flügel hier eine gute Alternative gewesen. So jedenfalls entsteht der Eindruck von einer gewissen Unausgewogenheit im Zusammenspiel zwischen Gabriel Schwabe und Nicholas Rimmer.

Die den *Fantasiestücken* folgenden *Drei Romanzen* op. 94 klingen betont eigenwillig. Cellist Gabriel Schwabe hat die im Original für Oboe und Klavier geschriebenen Stücke für sein Instrument eingerichtet. So wirkt etwa das Thema des dritten Satzes („Nicht schnell“) dank einer eingebauten kürzeren Note deutlich leichter und fröhlicher als man es von der Oboenversion kennt. Überhaupt interpretiert Schwabe die meisten Stücke dieser CD nach dem Ideal des instrumentalen Gesangs. Bei den *Fantasiestücken* aber schon und auch bei den *Drei Romanzen* haben wir es aber nicht nur mit einer „singenden“, sondern auch einer „sprechenden“ Musik zu tun. Dem entsprechend deklamiert Pianist Nicholas Rimmer auch etwas stärker als dem Gesang seines Partners auf dem Cello zu folgen. Wieder hat man das Gefühl, dass sich beide über die Art der Interpretation dieser Stücke zumindest nicht hundertprozentig einig sind.

Deutlich besser klappt das Zusammenwirken bei den *Fünf Stücken im Volkston* op. 102 von Robert Schumann. Der Komponist arbeitet hier mit relativ einfachen Melodien, die er aber auf sehr kunstvolle Weise ausschmückt. Leicht, locker und beschwingt spielt Gabriel Schwabe, während Nicholas Rimmer vielleicht einen Tick zu streng begleitet. Besonders schön dagegen der Satz „Nicht schnell, mit viel Ton zu spielen“, in dem Gabriel Schwabe die großen Qualitäten seines Instruments mit den Darmsaiten eindrucksvoll herauszingen kann. Nicholas Rimmer begleitet hier angenehm dezent und präzise. Es fällt

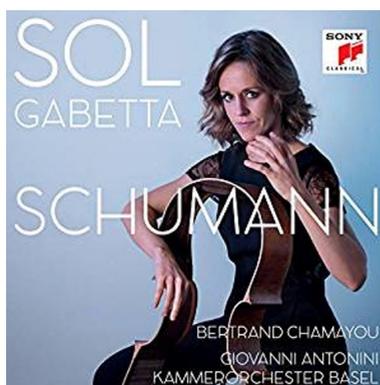
allerdings auch auf, dass Gabriel Schwabe nur recht sparsam mit den unterschiedlichen Farben seines Cellos spielt. Sein an sich sehr schöner Ton klingt von Stück zu Stück oft recht ähnlich. Hin und wieder könnte er ihn vielleicht ein bisschen mehr variieren

Die CD schließt mit einem sehr schön ausgesungen „Intermezzo“ aus der so genannten F-A-E-Sonate von Robert Schumann. Zu dieser Gemeinschaftsproduktion der Komponisten Albert Dietrich, Robert Schumann und Joseph Joachim hatte er dieses Stück und das Finale beigesteuert. Ein schöner und im Sinne des interpretatorischen Gesamtansatzes dieser CD auch konsequenter Abschluss, denn Cellist Gabriel Schwabe setzt hier wiederum ganz auf seinen warmen, weichen und hellen Ton zusammen mit einer kräftigen Portion Leichtigkeit und Transparenz. Vor allem bei den Kammermusikwerken Schumanns wünscht man sich allerdings manchmal etwas mehr klangliche und auch gestalterische Abwechslung. Dem Cellokonzert von Robert Schumann tut dieser „leichte“ Ansatz dafür ausgesprochen gut. Unter dem Strich also eine sehr hörensweite CD, die einen guten Überblick über die originalen Cellowerke Robert Schumanns bietet – ergänzt um einige eigene Bearbeitungen des Cellisten Gabriel Schwabe.

(Jan Ritterstaedt)

This new CD of the cellist Gabriel Schwabe announces “Robert Schumann: Sämtliche Werke für Cello [Complete works for cello]”. Besides the often recorded Cello Concerto in A minor, Op. 129, together with the Royal Northern Sinfonia under the direction of Lars Vogt, it includes a selection of chamber music works by Schumann, recorded with the pianist Nicholas Rimmer. Schwabe plays Schumann’s concerto in an amazingly light fashion with a full, bright tone. His historical instrument from the early 17th century is primarily set up with gut strings, whereas the strings of the Royal Northern Sinfonia are made of steel. Nevertheless, there are no tonal imbalances: the orchestra accompanies attentively in a light chamber music manner under the direction of the pianist and conductor Lars Vogt. The charming duet between solo and orchestral cello in the second movement is full of intimacy and warmth. The finale exudes a fine dash of intelligent humour. In the chamber music works, for instance the Fantasia Pieces, Op. 73, Schwabe’s interpretation is very much influenced by singing. In contrast, the pianist Nicholas Rimmer rather works out the “speaking” character of this music. Sometimes he comes to the foreground a bit too much, especially as the sound volume of his piano

is superior to that of the cello. The rendering is more harmonic in the “Five Pieces in Folk Style, Op. 102”, with a greater balance between sound and interpretation. However, the cellist Gabriel Schwabe could also have done more with the sound colours of his instrument. In conclusion, this CD is definitely worth listening to and it provides a good overview of Robert Schumann’s original cello works – complemented by some own arrangements of the cellist Gabriel Schwabe. (Summary by Jan Ritterstaedt, translated by Th. Henninger)



Sol Gabetta: Schumann

Fantasiestücke op. 73; Adagio & Allegro op. 70; 5 Stücke im Volkston op. 102
Künstler: Sol Gabetta, Bertrand Chamayou, Kammerorchester Basel, Giovanni Antonini

Label: Sony, DDD, 2017

Erscheinungsdatum/released: 30.11.2018

SOL – so steht es in großen Lettern am Kopf des CD-Covers, und das bedeutet im Lateinischen soviel wie „Sonne“ und bezeichnet

den Sonnengott (auch Sol invictus, den Unbesiegbaren) der römischen, eine Sonnengöttin der germanischen Mythologie. Erst auf den zweiten Blick bemerkt man, dass es sich um die argentinische Cellistin Sol Gabetta handelt, und etwas größer als ihr Familienname findet sich auch der des Komponisten, dem die bei Sony erschienene CD gewidmet ist: SCHUMANN! Seit ihrer Debüt-CD von 2006 kann Sol Gabetta auf eine recht stattliche Diskographie zurückblicken, in der Robert Schumann nun zum ersten Mal vertreten ist.

Ohne Zweifel steht Gabetta heute mit an der Spitze der jüngeren internationalen Cellisten-Generation. Sie kann außer auf dreifache Echo-Klassik-Gewinne auf zahlreiche weitere Preise verweisen und ist auf den Konzertpodien der Welt sowie bei den Spitzenorchestern präsent. So lässt ihre neue Schumann-Aufnahme aufhorchen, und dass die Künstlerin (die seit kurzem auch Ko-Moderatorin der BR-Reihe „KlickKlack“ ist) obendrein über Humor verfügt, zeigt das Booklet ihrer CD, in dem sie gleich dreimal mit einer leeren Cello-Zarge abgebildet ist.

In Wirklichkeit spielt sie auf der CD gleich zwei exzellente (Leih-)Instrumente: im Soloteil ein venezianisches Cello von Matteo Goffriller

(um 1725), im Schumann'schen Cellokonzert eines von G. B. Guadagnini (Parma 1759), das wohl ihr „angestammtes“ Instrument ist. Zu den historischen Violoncelli gesellt sich ein von Bertrand Chamayou gespieltes, bestens gepflegtes Streicher-Fortepiano von 1847, und das Schumann-Konzert wird begleitet vom renommierten Kammerorchester Basel (wo Gabetta bei Ivan Monighetti ihre Ausbildung begann, die sie bei David Geringas in Berlin abschloss) unter Leitung von Giovanni Antonini. Den Dirigenten wie den Pianisten lernen wir allerdings nur im Foto kennen, während die Cellistin wohl bekannt genug ist, um nicht verbal vorgestellt werden zu müssen.

Was hören wir nun auf der CD? Das ist nicht schwer zu erraten: das Konzert a-Moll op. 129 von Schumann als orchestrales Hauptwerk wurde bereits genannt, und eröffnet wird die Musikfolge durch das einzige authentische Solowerk für Cello und Klavier des Komponisten, die *Stücke im Volkston* op. 102. Hinzu kommen zwei alternativ auf dem Cello ausführbare Werke für andere Instrumente: das *Adagio und Allegro für Horn* op. 70 und die *Fantasiestücke für Klarinette* op. 73 – insgesamt eine runde und überzeugende Programmauswahl. Wenn wir erfahren, dass das Orchester sich auf „historisch orientierte“ Spielweise mit Darmsaitenbezug der Streicher und historischen (vermutlich ventillosen) Blechblasinstrumenten beruft, so dürfte sich die „historische“ Orientierung gleichfalls auf die Solistin beziehen. Man hört das vor allem zu Beginn des Horn-Adagios, dessen langgezogene, vibratolos gespielte Passagen nicht jedermann behagen mögen, doch die gesamte übrige Musik klingt natürlich-überzeugend und von Gabetta mit großer Virtuosität sowie feinst akzentuiertem Spiel dargeboten. Die kraftvolle Komposition der fünf Stücke im Volkston nimmt sie mit Schwung und Verve ebenso wie (Nr. 2) mit schwärmerisch-lyrischem Ausdruck. Die Virtuosität bricht sich vor allem im Horn-Allegro und in den drei Klarinettenstücken Bahn, am beglückendsten dann im Cellokonzert (im englischen Text richtig Concerto, im deutschen falsch Konzertstück betitelt), dessen Interpretation im kongenialen Zusammenspiel mit dem Orchester wir ideal nennen möchten. Das sollte man nicht beschreiben, das muss man hören – aufs Dringendste sei diese Schumann-CD allen Schumann-Freunden empfohlen!

(Gerd Nauhaus)

The Argentinian-born cellist Sol Gabetta has now added a Schumann CD to her impressive discography. It contains the only original solo work by the composer, the *Stücke im Volkston*, Op. 102, as well as two

pieces for other instruments, which can alternatively be performed on the violoncello: *Adagio und Allegro*, Op. 70 (originally for French horn) and *Fantasiestücke*, Op. 73 (originally for clarinet).

The piano part is carried out by the pianist Bertrand Chamayou on a historic Streicher fortepiano from 1847, whereas Gabetta performs on a Goffriller cello from around 1729. In Schumann's concerto for violoncello and orchestra in A minor, Op. 129 she switches for an instrument by Guadagnini (1759) and plays together with the Basel Chamber Orchestra conducted by Giovanni Antonini. While the solo pieces already already are a great joy to listen to, the interpretation of the cello concerto by Gabetta and the Baseler musician can be regarded as downright ideal. This CD is emphatically recommended. (Summary by Irmgard Knechtges-Obrecht, translated by F. Obrecht)



Jorge Bolet: The Berlin Radio Recordings, Vol. III

Ludwig van Beethoven | Frédéric Chopin | Claude Debussy | Robert Schumann | César Franck | Edvard Grieg | Leopold Godowsky | Norman Dello Joio

Berlin 1961–1974 SFB. audite 21.459, rbb, 2019

Die aus drei CDs bestehende Box bildet den Abschluss der dreiteiligen Edition von Berliner Rundfunkaufnahmen mit Jorge Bolet (1914–1990). Der amerikanisch-kubanische Pianist, dessen Konzertlaufbahn 63(!) Jahre umspannt, galt als Spezialist für die Klaviermusik der Romantik, der er sich in breitem Spektrum und auf meisterhafte Weise widmete. So bieten auch diese CDs großartige Interpretationen bislang unveröffentlichter Repertoire-Novitäten, mit denen der Pianist einmal mehr Maßstäbe setzt.

Während die beiden ersten Boxen dieser Reihe (audite 21.438 und 97.738) Produktionen des RIAS aufzeichnen, entstanden die vorliegenden Einspielungen beim Sender Freies Berlin (heute: Rundfunk Berlin-Brandenburg, rbb), der 1957 nach dem Abzug der Sowjetischen Militärkommandantur im Hause des Rundfunks in Charlottenburg seinen Betrieb aufgenommen hatte. Die Aufnahmen stammen aus den Jahren 1961 bis 1974, als Jorge Bolet noch am Beginn seiner internationalen

Karriere stand, was diese Tondokumente umso wertvoller werden lässt. Bolet hatte zur Zeit des sog. „Kalten Krieges“ eine erstaunliche Präsenz im Berliner Konzertleben, wo er 1954 zum ersten Mal auftrat. Als schicksalhaft ist zu nennen, dass er auch sein letztes Recital in Berlin gab, kurz vor dem Fall der Mauer am 8. Juni 1989.

Jorge Bolet galt als ehrlicher und authentischer Pianist, der sich streng an die Vorgaben der Komponisten hielt und dabei versuchte, die musikalischen Strukturen in deren Werken durch seine Interpretationen zu verdeutlichen. Es ging ihm nie um vordergründige Brillanz, die sein eigenes Können herausgestrichen hätte, sondern ausschließlich um die Kompositionen selbst.

Wie feinste Perlen auf eine Schnur reiht Bolet in leuchtend transparentem Klangbild die Töne aus Chopins *12 Études* op. 25 und dem *Fantaisie-Improptu* in cis-Moll op. 66. Bei der *Grande Polonaise* in Es-Dur op. 22 sowie den *Polonaises* Nr. 3 (»Military«), Nr. 4 und Nr. 6 (»Heroic«) greift er dem Genre entsprechend deutlich machtvoller in die Tasten, ohne jedoch in pure Pianistik zu verfallen. Wie Chopins Etuden und Polonaisen, so ist auch Robert Schumanns f-Moll-Sonate op. 14 – aufgenommen im März 1964 – diskografisch eine Erstveröffentlichung. Bolet stützt sich auf die Erstfassung des von Schumann mehrfach revidierten Werks. Mit unglaublicher Intensität, dabei technisch wirklich alles riskierend, gestaltet sich diese von Schumann auch »Concert sans orchestre« genannte Sonate unter den Händen Bolets zu einem atemberaubenden Hörerlebnis. Sämtliche Extreme von tiefster Melancholie bis zur aufwühlenden Ekstase weiß der Pianist in überzeugender Balance auszuleuchten.

Als klangschöne romantische Kostbarkeit entwickelt Bolet die herbe und eher schwerblütige Ballade in Form von Variationen über ein norwegisches Volkslied op. 24 von Edvard Grieg ebenso wie das selten zu hörende *Prélude, Aria et Final* FWV 23 von César Franck in seiner beinahe introvertierten Tongebung.

Claude Debussys *Images II* werden zu traumverlorenen Gebilden, denen Bolet – ebenso wie in den *Masques* – auf subtilste Weise pianistisch nachspürt. Als Liszt-Interpret war er legendär und weiß auch hier mit dem Arrangement von Schumanns »Frühlingsnacht« aus dem *Liederkreis* op. 39 brillant zu überzeugen. Zum Glanzstück dieser Einspielung werden sicherlich auch Leopold Godowskys *Symphonische Metamorphosen* über Themen aus Johann Strauss' (Sohn) Operette *Die Fledermaus*, deren überspringende Lebendigkeit nur durch geschickte Bewältigung der horrenden technischen Schwierigkeiten vermittelt werden kann.

Mit Leichtigkeit scheint Bolet diese Klippen zu umschiffen, so dass der Hören kaum ahnt, welche Kraft dafür aufzubringen ist und welche Arbeit dahinter steckt. Diese pianistische Souveränität verleiht auch der zerklüfteten Klanglandschaft in der 1943 entstandenen zweiten Klavier-sonate des Amerikaners Norman Dello Joio ihre unvergleichliche Wirkung.

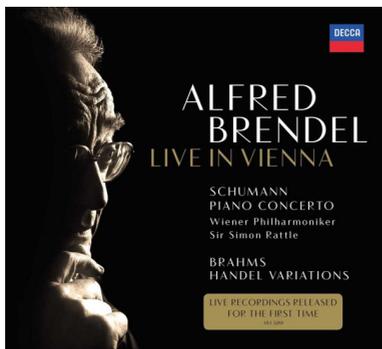
Als einziges sinfonisches Werk ist eine großartige Interpretation von Beethovens Fünfem Klavierkonzert Es-Dur op. 73 mit dem Radio-Symphonie-Orchester Berlin (heute: Deutsches Symphonie-Orchester Berlin) unter Leitung von Moshe Atzmon in einem Pariser Konzertmitschnitt von 1974 zu hören. Kraftvoll und in angemessen zügigem Tempo agiert Bolet hier, ohne an transparenter Leichtigkeit in seinem Spiel einzubüßen. Mit innigem Seelenleben füllt er das ergreifend-schöne Adagio, um dann voller Energie und wie von Beethoven gefordert „attaca“ ins quirlige Rondo überzuspringen. Da ist nirgends ein Quäntchen zuviel an übertriebenem Pathos zu hören, umgekehrt auch keine Gefühlsduselei. Jorge Bolet spielt immer kongenial, im Sinne des vom Komponisten gewollten und mit genau dem richtigen Maß an Empathie.

Ein historischer Gipfelmoment der Klavierkunst, den man nicht verpassen sollte, zumal dessen technische Aufarbeitung mit modernen Mittel zu einem echten Hörgenuss führt.

(Irmgard Knechtges-Obrecht)

This box set consisting of three CDs constitute the final part of the tripartite edition of radio recordings from Berlin with Jorge Bolet (1914-1990). The American-Cuban pianist with 63(!) years of concert experience under his belt offers fantastic interpretations of to date unpublished repertoire novelties on this CD, with which he set new standards at the time. The recordings were made between 1961 and 1974, with Jorge Bolet still at the onset of his international career, making these tapes even more valuable.

Jorge Bolet was considered an honest and authentic pianist, who stuck closely to the composer's instructions and tried to underline the musical structures of their works through his interpretation. An endeavour in which he succeeds in all the works presented here. His play is congenial and captures the intention of the composer with exactly the right measure of expression and empathy. A historic peak point in the pianistic arts, which should not be missed, especially since the modern remastering makes listening to it a true joy. (Summary by Irmgard Knechtges-Obrecht, translated by F. Obrecht)



Alfred Brendel live in Vienna

Robert Schumann: Klavierkonzert a-Moll op. 54; Johannes Brahms: Händel-Variationen op. 24

Alfred Brendel (Klavier), Wiener Philharmoniker, Dirigent Sir Simon Rattle
Decca 483 3288

Erscheinungsdatum/released: 9.3.2018

Was in den Archiven des Österreichischen Rundfunks so alles lagert: Diese CD nimmt mit auf

eine wunderschöne Zeitreise zu zwei Wiener Konzerten mit Alfred Brendel, von denen Live-Mitschnitte existieren. Der Glücksfall betrifft Schumanns Klavierkonzert, das Brendel 2001 im Großen Musikvereinssaal zusammen mit den Wiener Philharmonikern unter Sir Simon Rattle spielte, und die Händel-Variationen von Brahms, die 1979 im Großen Konzerthausaal aufgenommen wurden.

Brendel, der sich 2008 vom aktiven Konzertleben verabschiedet hat, fügt der Veröffentlichung einen ebenso kurzen wie geistreichen Text hinzu. „Es gibt Stücke“, schreibt er, „die bleiben Sorgenkinder.“ Die beiden Schumann- und Brahms-Werke gehören für ihn dazu. Und was speziell das Schumann-Konzert angeht, heißt es: „In der Partitur liest sich das Konzert wunderbar, bleibt aber abends bei der Aufführung immer wieder hinter den Wünschen zurück.“

Brendel wünscht sich das Konzert „ohne das Pathos und den Gefühlsdonner des späten 19. Jahrhunderts“. So ist es mit ihm und Rattle zu hören: klar und frisch, energisch und lebendig, konturiert und poetisch zugleich, als permanenter Dialog zwischen dem Solisten und dem Orchester, nichts erscheint aufgesetzt oder sentimentalisiert, kurzum: So viel Vergnügen mit einer Einspielung hat man selten, in jeder Episode warten Entdeckungen voller farbenreicher Nuancen.

Und auch vor Brendels selbstkritischen Ohren hat dieser Konzertabend aus Wien bestanden: „Als ich die hier vorliegende Aufnahme des Österreichischen Rundfunks hörte, konnte ich mich endlich zurücklehnen. Ich bin dankbar dafür, dass dieses Konzert mit den Wiener Philharmonikern und Simon Rattle im Jahre 2001 aufgenommen wurde. Außer dem nötigen Spielglück hatte ich unschätzbare Partner, die nicht nur mitatmeten, sondern das Werk auch im Orchester wunderbar belebten.“ Ein Dream-Team, würde man heute sagen.

Die Brahms'schen Händel-Variationen fand Brendel lange Zeit „allzu wohlgesittet und konservativ“. Mit der Aufnahme von 1979 widerlegt er sich sozusagen selbst, macht deutlich, wie klug und konzentriert Brahms mit der Variationenform spielt, welche Musizierlust und welcher Einfallsreichtum in diesem Werk stecken.

(Ulrich Bumann)

This CD takes you on a wonderful journey through time to two concerts in Vienna with Alfred Brendel, of which live recordings by the Austrian Broadcasting Corporation are available. By a stroke of luck, there is Schumann's Piano Concerto, which Brendel performed in the Great Hall of the Vienna Musikverein concert building in 2001 together with the Vienna Philharmonic Orchestra under Sir Simon Rattle, and also Brahms's Handel Variations, recorded in the Great Hall of the Vienna Konzerthaus concert building in 1979. The Piano Concerto is a fascinating dialogue between the soloist and the orchestra: clear and fresh, vigorous and lively; while the Brahms Variations are bursting with the joy of making music. (Summary by Ulrich Bumann, translated by Th. Henninger)



Schumann/Bach

Robert Schumann: Adventlied op. 71; Ballade vom Pagen und der Königstochter op. 140; Johann Sebastian Bach: Kantate BWV 105 (Fassung von Robert Schumann, Dresden 1849)
 Carolyn Sampson (Sopran), Ülle Tuisk (Sopran), Benno Schachtner (Countertenor), Werner Güra (Tenor), Cornelius Uhle (Bass), Jonathan Sells (Bass); Estonian Philharmonic Chamber Choir, Helsinki Baroque Orchestra, Dirigent Aapo Häkkinen; Ondine, 2018

I. Das finnische Label Ondine hat sich in über 30 Jahren einen guten Ruf erworben: nicht nur durch die engagierte Präsentation heimischer Komponisten, sondern auch durch eine Veröffentlichungsstrategie, die ganz gezielt auf Außergewöhnliches setzt, auf Raritäten und Erstaufnahmen. Die jüngste Schumann-Einspielung ist ein Musterbeispiel dafür: Sie bietet Werke aus den Dresdner und Düsseldorfer Jahren, die

Schumanns Beschäftigung mit dem musikalischen Erbe von Bach und Händel spiegeln und von seinen kompositorischen Versuchen zeugen, großformatige Chormusik im Repertoire zu etablieren, speziell mit der Ballade als „Concert-Musikstück für Solostimmen, Chor und Orchester“ ein neues Genre zu schaffen.

Unter den hier gefundenen Raritäten macht die Erstaufnahme des *Adventlieds* op. 71 zweifellos den stärksten Eindruck. Entstanden ist das Werk in Dresden, in den letzten Monaten des Revolutionsjahres 1848, im Frühjahr 1849 dirigierte es Schumann in Leipzig bei einem Konzert „zum Besten der Armen“. Es scheint so, als habe die Textvorlage von Friedrich Rückert – „Dein König kommt in niedern Hüllen“ – Schumann weniger wegen ihrer adventlichen Botschaft gereizt, sondern vielmehr wegen ihres Friedensappells in einer sehr bewegten Zeit: „Und löscht der Zwietracht Glimmen aus, / dass wir, die Völker und die Thronen, / vereint als Brüder immer wohnen / in deines großen Vaters Haus.“ Dass Schumann intensiv seinen Bach und auch Händel studiert hat, lässt sich an der pastoral gehaltenen Einleitung des *Adventlieds* mit ihren barock anmutenden Formulierungen ebenso abhören wie an lyrischen Chorsätzen und schlagkräftigen, bläserunterstützten Zuspitzungen. Auch wenn Dirigent Aapo Häkkinen zu eher gemäßigten Tempi neigt, so bleibt dem Werk mit seinen einnehmenden melodiosen Erfindungen doch genügend Frische und Lebendigkeit – ohne Zweifel eine repertoiretaugliche Entdeckung.

Wie Schumann Bach verstanden wissen wollte, belegt die von ihm 1849 in Dresden bearbeitete Bach-Kantate BWV 105 („Herr, gehe nicht ins Gericht“). Das musikalische Ergebnis hat natürlich nichts zu tun mit dem, was heute an Bach-Interpretation üblich ist. Das Helsinki Baroque Orchestra spielt auf Instrumenten der Schumannzeit und entwickelt einen warmen, innigen, zutiefst romantischen Klang; exemplarisch dafür und für Schumanns Veränderungen an der Partitur steht der das Klangbild gründlich verändernde Einsatz der solistischen Klarinette (statt Oboe) in der Arie „Wir zittern und wanken“. Hier wie auch in den anderen Werken der Einspielung steht der ungemein frische Sopran von Carolyn Sampson unangefochten an der Spitze des Solisten-Ensembles. In der „Ballade vom Pagen und der Königstochter“, entstanden und uraufgeführt 1852 in Düsseldorf, hat Schumann vier Texte von Emanuel Geibel zu einer hübsch gruseligen Erzählung zusammengefasst. Ein bisschen erinnert das Ganze an das Grimmsche Märchen vom „singenden Knochen“. Hier geht es um einen Pagen, der bei der Jagd der schönen Königstochter näher kommt als erlaubt („Sie ruh'n im Moos bei der wilden Ros“), was nicht gut ausgeht. Der König ertötet den ertapp-

ten jungen Liebhaber, die Leiche wird ins Meer geworfen. Meeremann und Nixen finden das Gebein, basteln daraus eine Harfe, die just zur Hochzeit der Prinzessin mit einem ungeliebten anderen erklingt. Das arme Mädchen stirbt („Im Saal liegt bleich die Braut, ihr ist das Herz zersprungen“).

In diesem Stoff steckt eine Menge Dramatik, die in der Komposition freilich kaum ausgenutzt wird. Schumann bleibt durchweg dicht am Text einschließlich Hörner- und Harfenklang, wagt kaum stimmungsvertiefende Ausflüge. Und Dirigent Häkkinen neigt eher zu behutsamem Umgang mit der Musik, schroffe Akzentuierungen sind seine Sache nicht. So bleibt die Balladen-Interpretation ein bisschen im Ungefahren stecken, was auch für die Textverständlichkeit des Chores gilt, der klanglich ansonsten höchst wandlungsfähig ist.

(Ulrich Bumann)

The Finnish label Ondine is known for betting on rarities and premiere recordings. This CD with Schumann's Advent song, Ballad Op. 140 and an arrangement of a Bach cantata can be considered a prime example of such a marketing strategy. The strongest impression, both as a composition and by its interpretation, is made by the Advent song, written in the last months of the revolutionary year of 1848. Schumann had studied Bach and also Handel intensively, so that quite some elements in the score are distinctly baroque in character, such as in the chorale settings or the culminations by the wind instruments. On the other hand, Schumann's version of Bach Cantata BWV 105 – the arrangement dating from 1849 – conveys a deeply romantic sound, an example being the use of the solo clarinet instead of the oboe. The „Ballad of the Page and the Princess“ seems to be a little uninspired. The choir and the orchestra under the direction of Aapo Häkkinen perform in a sensitive and careful manner, although they are sometimes too reserved. Carolyn Simpson with her extraordinarily fresh soprano is the best of an otherwise very solid ensemble of soloists. (Summary by Ulrich Bumann, translated by Th. Henninger)

II. Auf den ersten Blick wirkt die Werkzusammenstellung etwas eigenwillig: eine Bach-Kantate zwischen zwei Schumann-Kompositionen. Aber das Ganze macht Sinn. Angeregt durch Felix Mendelssohns Engagement für den damals im öffentlichen Konzertleben nicht mehr sonderlich präsenten Johann Sebastian Bach studierte Schumann in seinen Dresdner und Leipziger Jahren (also um 1850) das Repertoire des Barockzeitalters, das von Bach im Besonderen. Rund 500 Stücke nahm er unter die Lupe. Unter den von ihm dann aufführungspraktisch neu eingerichteten Werken gehört u.a. die Kantate „Herr, gehe nicht ins Gericht“ (BWV 105). Im heutigen Zeitalter einer mehr oder weniger peniblen „historischen“ bzw. „historisch informierten“ Aufführungspraxis muß die orchestrale üppige Version Schumanns, welche fraglos mit einer entsprechend großräumigen Interpretation korrespondierte, notgedrungen als etwas überholt gelten. Aber ein romantisierender Stil blieb, das sollte nicht vergessen werden, bis in die jüngere Vergangenheit des vorigen Jahrhunderts erhalten, wovon Aufnahmen von Willem Mengelberg oder auch Wilhelm Furtwängler Zeugnis ablegen, von den klangbesessenen Bearbeitungen eines Leopold Stokowski ganz zu schweigen.

Die beiden Schumann-Kompositionen der CD, ausgeführt vom Estonian Philharmonic Chamber Choir und dem Helsinki Baroque Orchestra unter dem sonst hauptsächlich als Cembalist und Organist aktiven Aapo Häkkinen, sind die „Ballade vom Pagen und der Königstochter“ sowie das zum überhaupt ersten Male eingespielte *Adventlied*. Aber auch vom erstgenannten Werk gibt es derzeit keine weitere Aufnahme. Der Balladentext von Emmanuel Geibel erzählt eine düster lastende Geschichte. Bei einer Jagd kommen sich die Tochter eines Königs und ein Page einander näher; beider Herzen schlagen höher. „Die schönste der Prinzessinnen, sie hat in ... (des) Pagen Arm die Welt vergessen.“ Der Vater entdeckt an dessen Kleidung eine Rose, eine Locke. Doch erst ein Ring identifiziert die eindeutige Herkunft dieser Liebesbeweise. Zornentbrannt läßt der König den Jüngling ermorden und seine Leiche ins Meer werfen. Ein vom Körper gelöster Knochen wird von Nixen gefunden; der Meermann läßt aus ihm eine Harfe herstellen. Mit ihr tritt er bei der Pflichtheirat der Prinzessin mit einem ungeliebten Königssohn anklagend von den Schloßherren. Die Männer enteilen entsetzt, und der Braut „ist das Herz zersprungen“.

Diese grausame Geschichte, welche übrigens einige Ähnlichkeit mit der Erzählung vom „Singenden Knochen“ der Gebrüder Grimm aufweist (von Gustav Mahler in seinem „Klagenden Lied“ benutzt), hat Schu-

mann orchestral opulent vertont. Solostimmen und Chor lösen sich sinnfällig ab, man erlebt die handelnden Personen in einer fast opernhaf strukturierten Weise. Die Partie der Prinzessin ist logischerweise einem Sopran anvertraut, wobei Carolyn Sampson mit ihrem etwas kindlich wirkenden Organ in leichtem Kontrast steht zur Tenorstimme Werner Güras, in dessen Timbre eine gewisse Reife mitschwingt, auch wenn es nach wie vor eine natürliche Jugendlichkeit ausstrahlt, bemerkenswert bei einem Sänger von immerhin 54 Jahren. Stil und Ausdruck dieses Künstlers sind exzellent wie eh und je. Bei den Bässen ist Jonathan Sells als Meermann seinem Fachkollegen Cornelius Uhle als König entschieden überlegen. Daß die erzählenden Worte (original für einen Alt vorgesehen) einem Countertenor in den Mund gelegt wurden, ist ungewöhnlich. Aber Benno Schachtners Interpretation besitzt angemessenes vokales Flair und rhetorische Lebendigkeit.

Hervorragend der Estonian Philharmonic Chamber Choir und das Helsinkis Baroque Orchestra, welches auf Instrumenten der Entstehungszeit spielt. Als Dirigent scheint Aapo Häkkinen seine bisherigen Aktivitäten erweitern zu wollen. Nachdem sich seine Aufnahmen bislang auf barocke Werke für Tasteninstrumente beschränkten, kam 2017 eine Schumann-CD heraus, an welcher er als Pianist beteiligt war. Leider muß man sich solche biografischen Details via Internet zusammensuchen. Im Booklet fehlen auch Angaben zu den weiteren Mitwirkungen, und der offenkundig wissenschaftlich fundierte Textbeitrag des Dirigenten ist nur auf Englisch zu lesen.

Beim *Adventlied* op. 71, welches auf Versen von Friedrich Rückert basiert, sollte man nicht an die oft so harmlosen Gesänge denken, mit welchen sich Christen auf das Heilige Fest einzustimmen pflegen. Schumanns rund achtzehn Minuten dauernde Komposition ist eine festliche und oftmals auch phonstarke Anrufung des Gottessohnes, welcher „in niederen Hüllen“ zur Erde steigt, um sich als „Friedensfürst“, lediglich bewehrt mit „des Glaubens Worten“, auf die Erde hernieder steigt, um diese zum Glauben zu führen. Das Werk, bei welchem der Choropart nur gelegentlich von Einwüfen der Solisten zäsiert wird (von einer längeren Sopranpassage zu Beginn abgesehen), wirkt emphatisch: große Klangwirkungen, doch ohne äußerliche Plakativität. Die bei der „Königstochter“-Ballade beteiligten Interpreten erweisen sich auch hier als superbe Künstler.

Bei der von Schumann für eine Dresdner Aufführung des Jahres 1849 neugestalteten Bach-Kantate bedarf es, wie schon angedeutet, des Einhörens in einen etwas fremd gewordenen romantisierenden Stil. Das

Helsinki Baroque Orchestra mutet der Musik aber nicht mehr Gewicht als nötig zu und wirkt stets ausreichend belebt. Mit einer Arie dominiert bei den Solisten neuerlich der ausgezeichnete Tenor Werner Gura.

(Christoph Zimmermann)

On this CD, produced in Helsinki, which, besides various soloists, sees the participation of the city's Baroque Orchestra and the Estonian Philharmonic Chamber Choir under Aapo Häkkinen, placing a Bach cantata amidst two works by Schumann appears slightly peculiar. But „Lord, do not pass judgement“ (BWV 105) is actually an arrangement by Schumann for a performance in Dresden in 1849. There, orchestral opulence was required, which has to be accepted. Häkkinen's interpretation, however, stays well away from what a Willem Mengelberg or Wilhelm Furtwängler had presented in terms of romanticising extroversion in the not too distant past. The current recordings by Häkkinen, who so far has primarily appeared as a harpsichordist, are far from overblown but lively and supple, instead. The excellent performance of the arias by the tenor Werner Gura is worthy of high praise. While the *Advent Song* is a CD premiere, the „Ballad of the Page and the Princess“ had been included on sound carriers before but there is currently no alternative recording on the market. So these are two rarities which certainly makes the purchase of the CD worth it. (Summary by Christoph Zimmermann, translated by Th. Henning).



Chopin/Schumann

Frédéric Chopin: Klavierkonzert Nr. 1 op. 11; Robert Schumann: Introduction und Allegro Appassionato op. 92
Sveinung Bjelland (Klavier), Norwegian Radio Orchestra,
Dirigent Christian Eggen
Lawo Classics
Erscheinungsdatum/released: 1.6.2018

Der norwegische Pianist Sveinung Bjelland ist hierzulande wahrscheinlich weniger bekannt, aber

manche mögen sich an ihn als sensiblen Klavierpartner des Tenors Daniel Behle erinnern, mit dem er unter anderem Schumanns *Dichterlie-*

be eingespielt hat. Jetzt hat sich Bjelland Schumanns Opus 92 vorgenommen, *Introduktion und Allegro Appassionato*, komponiert 1849, ein Konzertstück, das ein bisschen zu Unrecht im Schatten des vier Jahre zuvor entstandenen Klavierkonzerts steht. Clara Schumann empfand die Komposition als „sehr leidenschaftlich“ und speziell die Melodie in der Einleitung „tief empfunden“.

Sveinung Bjelland unterstreicht eine solche Einschätzung. Er spielt die arpeggienreiche Introduction gänzlich unvernebelt und gibt dem Allegro viel Klarheit, Energie und rhythmische Präzision. Das alles ergibt ein brillant klingendes Plädoyer für ein unterschätztes Konzertstück; das Norwegian Radio Orchestra unter Christian Eggen trägt mit vielen solistischen Glanzleistungen seinen Teil dazu bei. Ähnlich sieht es beim ersten Chopin-Klavierkonzert aus: viel unverzärtelte Spielfreude bei allen Beteiligten, die gleichwohl auch Sinn haben für poetischen Romanzen-Zauber.

(Ulrich Bumann)

Schumann's concert piece *Introduction and Allegro appassionato* has always remained unjustly in the shadow of the Piano Concerto. The Norwegian pianist Sveinung Bjelland now clearly makes a brilliantly sounding plea for an underrated concert piece with much transparency, vigour and rhythmic precision. The Norwegian Radio Orchestra under Christian Eggen contributes on its part with numerous brilliant solo performances. The presentation of Chopin's First Piano Concerto is similarly successful with its demonstration of great enthusiasm and its captivating sense of poetic romance magic. (Summary by Ulrich Bumann, translated by Th. Henninger)



Schumann Quartett: Intermezzo Schumann - Reimann - Mendelssohn

Schumann: Streichquartett Nr. 1; Aribert Reimann: Adagio zum Gedenken an Robert Schumann; Schumann / Reimann: 6 Gesänge op. 107 für Sopran & Streichquartett; Felix Mendelssohn Bartholdy: Streichquartett Nr. 1

Anna Lucia Richter (Gesang), Schumann Quartett

Berlin classics, 2017

Erscheinungsdatum/released: 18.5.2018

Es wäre natürlich zu schön, wenn Erik, Ken und Mark Schumann in ihrer Ahnenreihe einen gewissen Robert aufweisen könnten. Zwischen den drei Mitgliedern des Schumann Quartetts und dem Komponisten besteht allerdings keinerlei verwandtschaftliche Beziehung. Vielleicht hat es deshalb ja auch 11 Jahre gedauert, bis die vier Musikerinnen und Musiker sich Schumanns Musik für ein CD-Projekt vorgenommen haben. Der Name verpflichtet eben doch. Das neue Album „Intermezzo“ nimmt seinen Ausgang beim ersten Streichquartett a-Moll Op. 41 von Robert Schumann. Ihm folgt ein zeitgenössisches Werk, das eine klare Beziehung zum Komponisten aufbaut: Aribert Reimanns „Adagio zum Gedenken an Robert Schumann“. Im Jahr 2006 (Schumanns 150. Geburtstag und Reimanns 70.) hat es der Komponist beim Düsseldorfer Schumannfest zur Uraufführung gebracht und gleichzeitig sein Buch „Robert Schumann in Eindhoven“ der Öffentlichkeit vorgestellt. In Reimanns eigener Ahnenreihe findet sich nämlich ein gewisser Dr. Franz Richarz, jener Nerven- und Irrenarzt, bei dem Robert Schumann bis zu seinem Tod in Behandlung war. Dessen Krankenakten befanden sich bis dahin unveröffentlicht im Familienbesitz Reimanns.

Schon früher hat sich Aribert Reimann [Gründungsmitglied des Schumann-Forums] intensiv mit Schumanns Werk auseinandergesetzt und einige von dessen Liedern bearbeitet. Und so erscheinen konsequenterweise an dritter Stelle auf der neuen CD des Schumann Quartetts Schumanns *Sechs Gesänge* op. 107 bearbeitet für Sopran und Streichquartett. Den Gesangspart übernimmt Anna Lucia Richter. Doch der Bezüge nicht genug: Schumann hat seine drei Quartette op. 41 seinem geschätzten Kollegen Felix Mendelssohn Bartholdy gewidmet, dessen Leichtigkeit er immer bewundert hat. Also bildet dessen *Es-Dur Quartett* Nr. 1 op. 12 den Schlusspunkt dieser klug konzipierten CD.

Erst etwas verloren, dann aber mit jeder neu hinzutretenden Stimme dichter und intensiver wirkt die langsame Einleitung zu Schumanns a-Moll-Quartett. Von der ersten Sekunde an ist sie da, diese Spannung, dieser ständig neue Impuls zur Weiterentwicklung. Nie droht die Musik stehen zu bleiben oder sich um sich selbst zu drehen; immer geht es weiter. Dem entspricht haargenau der Charakter des Hauptthemas: ein in sich offenes Gebilde, das seinen Abschluss sucht und ihn nie so ganz findet. Das Schumann Quartett empfindet und spielt Schumanns a-Moll-Quartett als sei es eine einzige große Quelle sprudelnder Gedanken: mal klingt die Musik zärtlich und zerbrechlich, mal wüst und auftrumpfend akzentuiert. Nie aber wird es grob oder un schön.

Munter „erzählend“ gestalten Erik, Ken und Mark Schumann zusammen mit Liisa Randalu das hier an zweiter Stelle stehende Scherzo. Hier kommt ein wenig „Sommernachtstraum“-Stimmung à la Mendelssohn auf – diesmal ein eher unterschwelliger Verweis auf dessen Werk am Schluss des Albums. Die Erzählung beruhigt sich ein wenig im Mittelteil, es sprudelt aber nach wie vor munter weiter aus dieser musikalischen Quelle. Und dann kommt das Adagio. Ein Bruch. Plötzlich klingen die Streicher fahl, Vibrato läuft auf Sparflamme, Melodiebögen heben und senken sich behutsam und vereinen sich zu einer andächtig-introvertierten Stimmung. Diesen Prozess gestalten die vier Musikerinnen und Musiker schlicht großartig: nichts wirkt hier überzuckert, unnatürlich oder sentimental. Der Satz fließt vielmehr nicht mehr quirlig-sprudelnd, sondern eher wie ein breiter Strom im matten Abendlicht daher.

Und dann wieder etwas Neues: scharf, zupackend und voller Energie stürmt das abschließende Presto nach vorne. Aber nicht Hals über Kopf, sondern wohl kalkuliert und mit einer Präzision, die sich hören lassen kann. Schumanns oft gespieltes erstes Streichquartett strahlt in der Interpretation des Schumann Quartetts eine Lebendigkeit und Frische aus, die sich gewaschen hat. Gemeinsam wird geatmet, artikuliert und immer wieder sehr sensibel an der Dynamikschraube gedreht. Vor allem bezaubert aber der Farbenreichtum, mit dem die vier Streicher jeden der vier Sätze unterschiedlich zu charakterisieren verstehen. Und dieses Spiel mit den Farben wird besonders wichtig bei Aribert Reimanns kompositorischer Verneigung vor Robert Schumann.

Es sind die dunklen Farben von Bratsche und Cello, die gewissermaßen die Projektionsfläche für Reimanns „Adagio zum Gedenken an Robert Schumann“ bilden. Scharfe Pizzicato-Blitze zucken darüber und stören sofort den musikalischen Fluss. Dann ein harmonischer Cluster im Tutti, vielleicht ein Sinnbild des Wahnsinns. Reimanns Stück ist ein klin-

gendes Psychogramm des Komponisten, aus dem sich immer wieder mal wirre, mal klare Gedankensplitter herausbilden. Für letztere hat der Komponist zwei Choralfragmente Schumanns aus dessen letzten Jahren verwendet. Es entsteht ein verstörendes, mal verwirrendes, dann aber auch wieder beruhigendes musikalisches Bild, das von den Streichern des Schumann Quartetts nicht nur technisch, sondern vor allem sehr klar konturiert gezeichnet wird.

Ganz anders dagegen Schumanns *Sechs Gesänge* op. 107 in Reimanns Bearbeitung für Sopran und Streichquartett. Der Komponist hat hier nur behutsam eingegriffen, hat den für den späten Schumann zu typischen aufgeräumten Klaviersatz kaum angetastet und ihm durch das Streichquartett vor allem mehr klangliches Volumen gegeben. Und auf dieses musikalische Bett setzt sich oder besser: über diesem musikalischen Bett schwebt der Sopran von Anna Lucia Richter. Die Sopranistin singt schon das erste Lied „Herzeleid“ mit großer Leichtigkeit und Helligkeit. Dadurch hebt sich die Gesangslinie noch stärker vom begleitenden Satz ab als in der originalen Klavierfassung. Momente von sphärenhafter Intensität entstehen. Leider sind die Liedtexte im Booklet nicht abgedruckt. Wer aber aufmerksam zuhört, der wird dank der ausgesprochen klaren Diktion von Anna Lucia Richter leicht jedes Wort verstehen.

Felix Mendelssohn Bartholdys Es-Dur-Streichquartett Nr. 1 op. 12 führt dagegen in gewisser Weise wieder auf den Boden der Tatsachen zurück. Zart und sanftmütig formuliert das Schumann Quartett die langsame Einleitung des „Adagio non troppo“. Behutsam und mit Ohrenmaß steigert sich der musikalische Ausdruck. Und dann – als ob jemand einen Schalter betätigt hätte – beginnt die Musik plötzlich im „Allegro non tardante“ zu fließen und zu pulsieren. Die musikalischen Gedanken bei Mendelssohn sind klarer, fasslicher als bei Schumann, sie zeugen von Eleganz und Esprit ihres Schöpfers. Allerdings sind sie auch weit weniger komplex, tiefgehend und versprühen jene oben schon angedeutete Leichtigkeit, die Schumann so sehr an Mendelssohns Musik bewundert hat.

Dennoch betrachten die Musikerinnen und Musiker des Schumann Quartetts dieses Stück als ein zutiefst romantisches. Sie zelebrieren nicht die klassizistische Klarheit und Strenge der Form, sondern betonen die leidenschaftlichen Emotionen dieser Musik. Im zweiten Satz, der Canzonetta, äußert sich das ganz klar im Gesanglichen. Natürlich drängt sich bei der kantablen Melodik der Vergleich mit Mendelssohn Bartholdys berühmten Liedern ohne Worte auf – genauso wie das elfenhaft Schwebende im anschließenden Kontrastabschnitt. Erneuter Farbwech-

sel dann im Andante espressivo: hier spielt das Schumann Quartett mit einer feinen, nie überzogen Portion Schwerkraft und kleidet dieses Gefühl in einen wunderschön geschlossenen und warmen Streicherklang ein, ehe das Quartett dann mit einem brodelnden und motorischen Kehraus endet. Hier machen die Musikerinnen und Musiker noch einmal eindrucksvoll deutlich, wie geschlossen und exakt aufeinander abgestimmt sie als Ensemble gestalten können.

Die neue, schlicht „Intermezzo“ überschriebene CD des Schumann Quartetts überzeugt auf ganzer Linie. Das Album knüpft geschickt von Schumanns erstem Quartett ausgehend ein dichtes Netz von Verbindungen zwischen Felix Mendelssohn Bartholdy bis hin zu Aribert Reimann. Die hervorragende Sopranistin Anna Lucia Richter setzt dem leidenschaftlichen, farbenreichen und energiegeladenen Spiel des Schumann Quartetts in ihrer famosen Interpretation der *Sechs Gesänge* op. 107 die Krone auf. Diese Scheibe ist ein Muss für alle Streichquartett-Liebhaber!

(Jan Ritterstaedt)

After all, the name does oblige: It took the Schumann Quartet (Erik, Ken and Mark Schumann, and Liisa Randalu) eleven years to release its first CD with music by Robert Schumann. “Intermezzo” is the title of the new album which, based on Schumann’s first string quartet, creates a network of relations with Felix Mendelssohn and the contemporary composer Aribert Reimann. Robert Schumann’s first string quartet, interpreted by the Schumann Quartet, sounds very lively and fresh or also reverent and introvert at times, like a constantly rich source of musical thoughts. Aribert Reimann’s “Adagio in remembrance of Robert Schumann” is a sounding psychogram of the composer. The musicians of the Schumann Quartet perform this work very clear contoured and with great technical brilliance. Reimann also arranged some Schumann songs for soprano and string quartet. In the *Six Songs*, Op. 107, the soprano Anna Luca Richter, together with the Schumann Quartet, generates moments of ethereal intensity. Mendelssohn’s String Quartet No. 1 in E-flat major, Op. 12, in the interpretation of the Schumann Quartet, sounds far more deeply romantic than classical. The musicians’ play is colourful and full of passion. This is why this cleverly conceived disc is simply a must for all string quartet lovers! (Summary by Jan Ritterstaedt, translated by Th. Henninger)



Widmung

Works by Robert & Clara Schumann ·
 Johannes Brahms
 Maria Sournatcheva, Oboe · Aleksandr
 Shaikin, Piano
 Musikproduktion Dabringhaus und
 Grimm, 2018

Seit ihrer höchst beachtenswerten
 Debüt-CD mit Oboenkonzerten
 russischer Komponisten erhält Ma-
 ria Sournatcheva, die junge Solo-
 Oboistin aus Winterhur, Preise und
 Auszeichnungen, u.a. den „ECHO

Klassik“. Ihr Klavierpartner auf dieser CD, Aleksandr Shaikin, ist eben-
 falls preisgekrönt und vermag im selben Maße wie die Oboistin durch
 stupende Virtuosität zu überzeugen. Die Technik der beiden jungen
 Künstler, vor allem aber der warme und klangschöne Oboenton kommen
 den vorgestellten Stücken der im Booklet als „musikalisches Dreigestirn“
 bezeichneten Clara und Robert Schumann sowie Johannes Brahms zu
 Gute. Die CD mischt Originalkompositionen für die Besetzung Oboe
 und Klavier mit Kammermusiken, in denen die Oboe das ursprünglich
 vorgesehene Instrument ersetzt und Liedern, in denen die Singstimme
 von der Oboe interpretiert wird. Das wirkt zwar zunächst abenteuer-
 lich, aber beim Hören stellt man schon bald fest, dass dieses Konzept
 aufgeht. Eröffnend erklingt das von Robert Schumann für Horn und
 Klavier komponierte *Adagio und Allegro* op. 70, dem der schlanke und
 bewegliche Oboenklang vor allem im „rasch und feurig“ überschrie-
 benen zweiten Satz durchaus entgegen kommt. Clara Schumanns drei
 dem brillanten Geiger Joseph Joachim gewidmeten *Romanzen* op. 22
 überzeugen auch in der Wiedergabe durch die Oboe. Fast scheinen die
 interessant verwobenen Strukturen sogar noch transparenter.

Als einziges Stück für Solo-Klavier spielt Shaikin Schumanns *Arabeske*
 op. 18, die sich in ihren fein verschlungenen Linien gut in das intime
 Klangbild der CD einfügt. Lediglich die *Drei Romanzen* op. 94 von
 Robert Schumann sind original für die Kombination Oboe und Klav-
 vier geschrieben. Seinem Verleger gegenüber hatte sich der Komponist
 seinerzeit sogar geweigert, alternativ die Klarinette zu gestatten, so sehr
 war ihm am charakteristischen Klangbild der Oboe gelegen. Mit ihrer
 stupenden Technik und ihrer ausdrucksvollen Tongebung bestätigt die
 Darstellung Maria Sournatchevas die Richtigkeit dieses Postulats.

»Serenade« op. 58,8, »Regenlied« op. 59,3, »Von ewiger Liebe« op. 43,1 und »Verzagen« op. 72,4 sind hochemotionale Lieder von Johannes Brahms, deren Text wir hier nicht hören. Die Oboe übernimmt die Melodie der Singstimme in fast schon anrührender Manier. Alexandr Shaikin erweist sich gerade hier als kongenialer Partner, greift er doch beim nicht zu unterschätzenden Klavierpart von Brahms differenziert und angemessen in die Tasten. »Stille Tränen« op. 35,10 und zum Schluss die titelgebende »Widmung« von Schumann ergänzen den Reigen der für Oboe gefassten Lieder auf dieser CD. In der vollendeten Interpretation von Sournatcheva und Shaikin wirken sie wie ergreifend lyrische Charakterstücke. Wem der inhaltliche Hintergrund des jeweiligen Liedes jedoch nicht bekannt ist, wird mit der musikalischen Aussage allein wohl doch nicht allzu viel anfangen können, so dass man den Text vermisst. Zumindest wäre ein Abdruck im Booklet hilfreich gewesen.

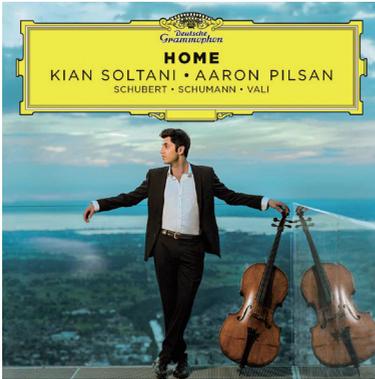
Insgesamt bietet diese CD ein facettenreiches Spektrum der im 19. Jahrhundert durchaus dem häuslichen Musizieren verhafteten Kammermusik auf höchstem Niveau und in lebendiger Interpretation. Ein intelligent geschriebener Booklet-Text von Detmar Huchting mit aufschlussreichen Informationen zur Beziehung zwischen den drei Musikern sowie den von ihnen komponierten Stücken rundet das Projekt auf gelungene Weise ab.

(Irmgard Knechtges-Obrecht)

Both Maria Sournatcheva, the young solo oboist from Winterthur, and her accompanying pianist on this CD, Aleksandr Shaikin, impress with their stupendous virtuosity. The young artists' technique, but especially the warm and pleasant sound of the oboe are to the benefit of the pieces by the „musical triple star“ (as the booklet puts it) of Clara and Robert Schumann as well as Johannes Brahms, which are presented here.

The CD mixes original compositions for oboe and piano with chamber music pieces, in which the originally intended instrument is replaced by the oboe as well as with lieder, where the oboe interprets the singing parts. What seems to be a rather bold idea at first proves itself to be a very sound concept after listening for even just a short time.

Overall this CD offers a multifaceted spectrum of chamber music of the highest level, which in the 19th century was still very much attached to the idea of making music at home. The project is rounded off by an intelligent booklet text by Detmar Huchting. (Summary by Irmgard Knechtges-Obrecht, translated by F. Obrecht)



Home

Schubert - Schumann - Vali

Schubert: Arpeggione-Sonate D. 821 für Cello & Klavier; Nacht und Träume D. 827 für Cello & Klavier; Schumann: Fantasiestücke op. 73; Adagio & Allegro op. 70; Du bist wie eine Blume aus „Myrthen op. 25 für Cello & Klavier; Reza Vali: Persische Volkslieder; Kian Soltani: Persian Fire Dance
Kian Soltani (Cello), Aaron Pilsan (Klavier); Deutsche Grammophon, 2016
Erscheinungsdatum/released: 9.2.2018

Der Cellist Kian Soltani ist Österreicher (genauer gesagt: Vorarlberger) mit Leib und Seele. Auf der Aussichtsplattform des Karren, des Hausberges der Stadt Dornbirn, posiert er auf dem Coverfoto zu seiner neuen CD gemeinsam mit seinem Instrument. Man sieht die Ausläufer des Rheintals und dahinter die Wasserfläche des Bodensees schimmern. „Home“ hat Soltani seine Debüt-CD beim Label Deutsche Grammophon genannt. Heimat bedeutet für den 26-jährigen aber nicht nur Vorarlberg, sondern auch der Iran. Schließlich stammen seine Eltern (beide Musiker) von dort. Diesem Umstand und dem Titel seines Albums entsprechend findet sich darauf Kammermusik von Franz Schubert, Robert Schumann und dem iranischen, zeitgenössischen Komponisten Reza Vali.

Zu Schubert hat Kian Soltani eine besondere Beziehung: war es doch auf der Schubertiade des Jahre 2011 im benachbarten Hohenems, wo der Cellist das erste Mal vor einem internationalen Publikum auf sich aufmerksam gemacht hat. Und wie hat er das gemacht? Vor allem mit seinem wunderschönen, warmen und zarten Ton. Mit dem eröffnet er auch Schuberts so genannte Arpeggione-Sonate, seit jeher eine harte Nuss für jeden Cellisten. Schubert hatte das Werk eigentlich für den sechssaitigen Arpeggione geschrieben, eine Mischung aus Cello und Gitarre. Schnell verschwand es wieder von der Bildfläche und damit auch diese Sonate Schuberts. Erst 1871 wurde sie herausgegeben und die ersten mutigen Cellisten wagten sich daran. Das Problem: ihnen fehlt eine Saite für die hohen Töne. Vollkommen gleichgültig scheint das dem Cellisten Kian Soltani zu sein: vollkommen souverän, exakt in der Intonation und dazu noch mit ausgesprochen feinem Klang begibt er sich in die höchsten Gefilde des Cellos und wieder hinab.

Im Adagio macht Soltani dann sofort klar, worin seine weiteren großen Stärken bestehen: mit samtigen, weichem, beinahe schwebenden Ton singt er sich die innige Melodie von der Seele. Aaron Pilsan, sein Partner am Klavier, begleitet ihn dabei sehr aufmerksam und mit dem gleichen intensiven Gefühlsausdruck. Beide stammen aus derselben Gegend. Und das spürt man auch deutlich im abschließenden Allegretto von Schuberts Arpeggione-Sonate mit ihren volkstümlich inspirierten Themen. In moderatem Tempo gehen Soltani und Pilsan diesen Satz an und verleihen ihm durch ihr „schwebendes“ Spiel eine feine Note von Eleganz - ohne dabei den volkstümlichen Charakter der Musik zu verleugnen. Ein bisschen zu kurz kommen dabei allenfalls die subtilen, melancholischen Zwischentöne. Nach dem traumwandlerisch zart ausgesetzten Lied „Nacht und Träume“ auf dem Cello wechselt die CD behutsam von Schubert zu Schumann.

Als sei diese Musik nicht von dieser Welt, so sphärisch entrückt starten Kian Soltani und Aaron Pilsan in das „Zart und mit Ausdruck“ überschriebene erste der *Drei Fantasiestücke* op. 73 von Robert Schumann. Das Werk gehört zu der Gruppe von Stücken, die der Komponist für verschiedene Instrumente geschrieben hat. In diesem Fall ist es für die Klarinette intendiert, aber auch auf dem Cello macht diese Musik eine ausgezeichnete Figur. Daran lässt Soltani jedenfalls keinerlei Zweifel aufkommen: ganz zärtlich, fast so als würde die Zeit stehen bleiben, singt er die Melodiebögen aus. Das hat auch zur Folge, dass der Musik ein wenig am Zug nach vorne fehlt, obwohl der Cellist auf starke Rubati weitgehend verzichtet. Diesen „Drive“ vermisst man dann auch im letzten der *Drei Fantasiestücke* „Rasch und mit Feuer“. Vor allem das Feuer ist bei Kian Soltani eher ein gut kontrolliertes Flämmchen. Er könnte hier mit noch mehr Leidenschaft und vielleicht auch Mut zum Risiko spielen.

Auch beim folgenden *Adagio und Allegro* As-Dur op. 70 vertraut er ganz auf seine lyrischen Qualitäten, auf seinen expressiven Vortragsstil. Wie ein „fantastisches“ Lied ohne Worte im ruhigen Tempo gestaltet er das Adagio. Faszinierend ist dabei vor allem sein klanglich sehr rundes und dennoch hauchzartes Pianissimo, mit dem er immer wieder aufs Neue zu beeindrucken versteht. Der Einbruch des folgenden Allegros gelingt ihm durchaus markant. Allerdings ebbt die Wirkung dieses Effektes relativ schnell wieder ab und macht dem lyrischen Gesang Platz. Etwas mehr Feuer, noch etwas stärker glühende Leidenschaften wären hier sicher angebracht gewesen. Dass der Cellist auch auf diesem Feld punkten kann, macht er in den erstmals aufgenommenen „Persian Folk Songs“ des iranischen Komponisten Reza Vali deutlich.

Die zusammen sieben instrumentalen Lieder drehen sich um das Thema Liebe. Dazu hat der Komponist – in der Vorgehensweise vielleicht mit Béla Bartók vergleichbar – Melodien von Volksliedern aus seiner Heimat Iran gesammelt und sie in europäische Kunstmusik verwandelt. Vali hat schließlich neben Teheran auch in Wien Komposition studiert. Seine „Persischen Volkslieder“ sind ganz auf die Oberstimme zugeschnitten. Das Klavier begleitet mit teilweise leicht minimalistisch anmutenden rhythmischen Pattern oder steuert die Harmonie bei. Vom Stil her bewegt sich Vali im Bereich der gemäßigten Moderne, d.h. die Tonalität wird nur gelegentlich kurz verlassen. Ansonsten hört man traditionelle Harmonien, mit der einen oder anderen Reibung verfeinert. Entscheidend ist aber der Rhythmus als treibende Kraft.

Schon im ersten kurzen Satz „Longing“ (Verlangen) hat man das Gefühl, dass sich Cellist Kian Soltani von der Last der romantisch-klassischen Tradition befreit fühlt. Mit sprudelnder Leidenschaft und intensivem, auch mal kraftvollem Ton schlägt er einen weiten Bogen der Emotionen bis zu einer Art solistischen Kadenz im letzten Drittel des Stückes. Improvisation spielt in der traditionellen iranischen Kunstmusik eine große Rolle. Dem entsprechend hat der Cellist auch immer wieder die Möglichkeit, sich frei zu spielen oder zumindest sich in einem frei auskomponierten Stil zu bewegen. Natürlich fehlen auch nicht die typischen Ornamente, wie man sie von orientalischer Musik generell kennt. Es mangelt auch nicht an Anklängen an die Kamantsche, ein traditionelles persisches Streichinstrument. Schließlich bewegt sich Kian Soltani hier oft im oberen Register seines Cellos. Intensiv „erzählt“ er von der persischen Version der „Fernen Geliebten“ (2. Satz „In Memory of a Lost Beloved“) oder malt ein anmutiges Bild eines „Mädchens aus Shiraz“ (3. Satz).

Direkt an Bartók erinnert dagegen das „Imaginäre Volkslied“, das in dieser Sammlung die Nr. 6 darstellt. Hier hat der Komponist eine eigene Melodie im Stile der traditionellen Musik seiner Heimat erfunden. Diese bewegt sich bewusst in engen Grenzen, versucht aber immer wieder aus dem pentatonischen „Gefängnis“ auszubrechen, während das Klavier mit verschiedenen harmonischen Schattierungen klar macht, dass, solange es spielt, der Freiraum begrenzt ist. Erst in der anschließende Kadenz kann sich die Melodie dann frei entfalten und fortspinnen, ehe das pianistische „Korsett“ wieder dazu kommt und sich der Satz schließlich in hohen Flageolett-Tönen des Cellos auflöst. Den Abschluss bildet dann ein fetziges Lied aus der Provinz Khorasan. Über pochendem Untergrund kann Kian Soltani hier sein Talent als Gestalter komplexer

Rhythmen eindrucksvoll zur Schau stellen. Ein inspirierender Reigen von kurzen Charakterstücken sehr unterschiedlicher Natur, aber stets mit aus europäischer Sicht erfrischendem orientalischem Einschlag.

Als Zugabe hat sich Kian Soltani noch selbst hingesetzt und ein gut 7-minütiges Stück für sich allein geschrieben. Das Werk mit dem Titel „Persischer Feuertanz“ spielt vielleicht ein bisschen auf das „Imaginäre Volkslied“ von Reza Vali an. In bester Virtuosen-tradition stellt es eine Querschnitt der eigenen Fähigkeiten da: von den effektvollen Oberton-Zerlegungen des Beginns über das mehrstimmige Spiel, das Spiel mit den Flageolett-Tönen bis hin zum tänzerischen Schwung der persischen Kunstmusik, die hier natürlich nicht fehlen darf.

„Home“ ist ein rundum sehr gelungenes Debüt-Album eines jungen Cellisten, von dem sicher noch viel zu hören sein wird. In bester russischer Tradition à la Rostropowitsch arbeitet er vor allem die lyrischen Momente in der Musik Schuberts und Schumanns heraus, setzt ganz auf seinen unwiderstehlich schönen Ton und kostet die kantable Melodielinien mit großer Sensibilität und Geschmeidigkeit aus. Bei den „Persischen Volksliedern“ legt er dann auch die Leidenschaften frei, von denen man auch bei Schubert, aber vor allem bei Schumann gerne etwas mehr gehört hätte. Unter dem Strich aber ein rundum gelungenes Debüt des österreichisch-vorarlbergisch-iranischen Cellisten Kian Soltani. Und nebenbei noch ein klares Statement, dass der Begriff „Heimat“ keinen eng gefassten Rahmen braucht.

(Jan Ritterstaedt)

The cellist Kian Soltani comes from an Iranian-Austrian family. He grew up in the Austrian federal state of Vorarlberg, the venue of the Schubertiade for many years. For his debut album, he therefore chose, of course, Franz Schubert's Arpeggione Sonata, plus the Fantasia Pieces, Op. 73, and the Adagio and Allegro, Op. 70, by Robert Schumann. These classics of romanticism are finally complemented by "Persian Folk Songs" of the Iranian composer Reza Vali. Many cellists have found Schubert's Arpeggione Sonata a tough nut to crack due to the high playing range. In Kian Soltani's performance, even such trickily high ranges are not only perfectly clean but are also played with a very beautiful soft and lyrical tone. He is particularly convincing, together with his piano partner Aaron Pilsan, in the slow movement with its almost "floating" character. The two chamber music works by Schumann are also brilliantly played with absolute technical perfection, a pronounced warm tone and a finely differentiated presentation. But especially in the fast movements,

a bit more vivacity would have been welcome. This is what the cellist obviously kept for the Persian Folk Songs: he tells the different love stories behind these songs with seething passion and a powerful tone. As an encore, one of the cellist's own pieces is performed: Persian Fire Dance. There, Kian Soltani once again impressively draws on all the registers of his cello playing. In all, this is a successful debut of the Austrian-Iranian cellist. (Summary by Jan Ritterstaedt, translated by Th. Henninger)



Schumann: Quartette Nr. 2 & 3
 Robert Schumann: op. 41, 2 & 3
 Elias String Quartet
 Alpha, 2017
 Erscheinungsdatum/released: 2.3.2018



Schumann: Streichquartette
 Robert Schumann: op. 41, 1-3
 Stradivari Quartett
 RCA, 2016
 Erscheinungsdatum/released: 26.1.2018

1842 gilt als das „Kammermusikjahr“ Robert Schumanns. Entstanden damals doch u.a. seine unter der Opuszahl 41 zusammengefassten drei Streichquartette. Lange hatte der Komponist auf eine entsprechende Inspiration gewartet, doch dann ging alles ganz schnell: nach ersten „Quartettversuchen“ (so Schumann in seinem Haushaltsbuch) im Juni 1842 waren alle drei Werke einen Monat später vollendet und konnten seiner Frau Clara am 13. September 1842 zum Geschenk gemacht werden. Widmungsträger war Felix Mendelssohn Bartholdy. Der wiederum trug in dieser Zeit schon Pläne für sein Oratorium Elias im Kopf. Und dieses später berühmte Werk war auch der Namensgeber für das britische Elias Quartet. Beim französischen Label Alpha hat es 2018 die Quartette Nr. 2 und 3 auf CD herausgebracht. Zuvor hatten die Musikerinnen und Musiker rund um die Geigerin Sara (Violine) und

ihre Schwester Marie Bitloch (Cello) schon mit einer Gesamtaufnahme der Beethoven-Quartette auf sich aufmerksam gemacht. Überwiegend im klassisch-romantischen Fach sind aber auch die Schweizer Musikerinnen und Musiker des Stradivari Quartetts unterwegs. Auch sie haben sich 2018 mit Schumanns Streichquartetten beschäftigt, es aber geschafft, sämtliche drei Werke auf eine CD (Label Sony Classical) zu bekommen. Eine gute Gelegenheit zum direkten Vergleich beider neuer Aufnahmen also.

Sehr gesanglich und flüssig spielen die Musikerinnen und Musiker des Stradivari Quartetts die langsame Einleitung (Andante espressivo) des a-Moll-Quartetts von Robert Schumann. Selbst die rhythmischen Akzente des Cellos können den Fluss der Melodien kaum stören oder gar aufhalten. Besonders beeindruckt aber von Anfang an das Klangbild des Stradivari Quartetts: alle vier Stimmen verschmelzen zu einer homogenen, Einheit, gemeinsam wird geatmet, phrasiert und artikuliert. Drei originale Produkte des legendären Geigenbauers Antonio Stradivari erklingen bei dieser Aufnahme und tragen sicher auch ihren Teil dazu bei, dass dieser wunderbar warme, runde und charakteristische Klang des Stradivari Quartetts entsteht. Dem lyrischen Grundton des Kopfsatzes folgt ein mit marschhaften Elementen gespicktes Scherzo. Doch auch diese rhythmisch zugespitzte Musik wirkt unter den Bögen des Stradivari Quartetts erstaunlich homogen. Das liegt daran, dass die vier Musikerinnen und Musiker jede Form der musikalischen Zuspitzung vermeiden. Nie wird es schroff oder herb, wirkt das Tempo gehetzt oder ausgebremst. Stattdessen fließt die Musik kontinuierlich dahin, unbeirrt durch alle Höhen und Tiefen. Das beeindruckt auf der einen Seite, birgt aber natürlich auch die Gefahr eines allmählichen Spannungsabfalls in sich.

Dem entgegen die Mitglieder des Stradivari Quartetts allerdings gekonnt, indem sie auch einen langsamen Satz wie das Adagio an dritter Stelle von Schumanns 1. Quartett immer nach vorne denken und so verhindern, dass sie Musik auf der Stelle tritt oder ins allzu Sentimentale abdriftet. Dazu kommt die Fähigkeit der vier Musikerinnen und Musiker, immer wieder neue Klangfarben aus ihren wertvollen Instrumenten hervorzuzaubern, ohne dabei die individuellen Stimmverläufe zu stark zu markieren. Entsprechend „gesamtheitlich“ gehen sie auch an den heiteren Schlusssatz „Presto“ heran. Wie auf Knopfdruck ist eine kräftige Portion Schwung da, die diesen motorischen Satz beständig antreibt. Allein die etwas borstigen rhythmischen „Widerhaken“, die Schumann seinem Satz mit auf den Weg gegeben hat, werden vom Stradivari Quartett bewusst geglättet. Im Ergebnis klingt der Satz brillant und sehr ho-

mogen, leidenschaftlich und voller Energie, aber es fehlt dann doch eine Prise Pfeffer und damit der Mut, die eine oder andere Figur noch etwas schärfer zu zeichnen.

Diesen Mut bringt dagegen das Elias Quartet auf. Mit einer sehr differenziert ausgestalteten musikalischen Geste beginnen sie das 2. Streichquartett F-Dur von Robert Schumann. Man spürt sofort: hier ist der starke Wille da, auch die Details der Musik deutlich herauszuarbeiten und so den Satz zum Sprechen zu bringen. Dem Ideal von der klanglichen Homogenität des Stradivari Quartetts setzen die Musikerinnen und Musiker des Elias Quartets die Idee einer lebhaften Kommunikation von Individuen entgegen. So entsteht von der ersten Note von Schumanns Quartett an eine intensive Spannung zwischen den einzelnen Instrumenten, ein beständiges Auf und Ab des musikalischen Gestikulierens. Beim Stradivari Quartett herrscht an dieser Stelle dagegen so etwas wie gepflegte und kultivierte Leidenschaft vor. Denn natürlich spielen auch die Schweizer mit großer Emotionalität und feinem Gespür für Artikulation und Phrasierung. Sie glänzen aber eher mit ihrem herrlichen Klang und der Fähigkeit eine Kantilene mit großer Eleganz sehr weit zu spannen.

Besonders deutlich wird die unterschiedliche Herangehensweise beider Quartette im zweiten Satz „Andante quasi variazioni“ aus dem 2. Streichquartett von Robert Schumann. Ihn hat der Komponist als eine Art Zwitter zwischen echten Variationen über ein Thema und einer Art Komposition über die Gattung der Variation konzipiert. Oft ist man sich beim Hören nicht sicher, ob das gerade Erklungene wirklich eine Variante des eingangs gespielten „Themas“ ist oder ein neuer Einfall Schumanns. Das Elias Quartet fasst diesen Satz tatsächlich als eine Folge von charakteristischen Episoden auf. Die Streicherinnen und Streicher setzen hier auf deutliche Kontraste: manch eine „Variation“ klingt so hauchzart im pianissimo gespielt als würde sie gleich verschwinden, andere wiederum wie ein lebhaftes Gespräch zwischen den Instrumenten. Die Damen und Herren vom Stradivari Quartett dagegen betonen stärker die Einheit des Satzes als eine Folge von Nuancen eines gemeinsamen gesanglichen Ausdrucks. Beides wird der Musik gerade in diesem Fall auf völlig unterschiedliche Weise gerecht.

Ähnliches gilt auch für das abschließende „Allegro molto vivace“: beim Stradivari Quartet drängt der Satz kontinuierlich und leidenschaftlich nach vorne. Die Musikerinnen und Musiker legen größten Wert auf eine präzise ausgefeilte Motorik. Man kommt kaum umhin, an dieser Stelle an das alte Klischee von der „Schweizer Präzision“ denken zu müssen. Aber genau die zeichnet das Spiel des Quartetts aus Luzern

aus: da sitzt wirklich jeder der rasanten Läufe, da greift das Räderwerk der Stimmen derart genau ineinander, dass man beim Hören fast nicht mitbekommt, dass jetzt ein anderes Instrument spielt. Dazu kommen die herausragenden klanglichen Qualitäten jeder Phrase, jedes Tones: selbst leichte Störgeräusche, wie sie beim Spiel mit Streichinstrumenten immer wieder mal auftreten können, sind beim Stradivari Quartett kaum zu hören. Beim Elias Quartet dagegen herrscht mehr Mut zum Risiko und damit auch weniger reiner „Schönklang“: gelegentlich ruppig, manchmal auch herb klingen die Streicher. Auf der anderen Seite wird aber auch intensiv in weiten Melodiebögen geschwelgt. Zudem hat jede Spielerin und jeder Spieler ein ganz eigenes klangliches Profil, das man auch ihrer Interpretation des Allegro molto vivace aus dem 2. Quartett von Schumann deutlich anhören kann.

Das Elias Quartet nimmt zudem die Tempi recht flexibel. Bei ihrer Gestaltung von musikalischen Gesten wird gerne einmal das Tempo etwas gedrosselt und dann wieder leicht beschleunigt. Das passiert allerdings immer in genauer Abstimmung mit den übrigen Musikerinnen und Musikern. Denn trotz aller Individualität hat das Elias Quartet stets auch den ganzen Satz als musikalisch-dramaturgische Einheit im Blick. Das gilt exemplarisch für den Eröffnungssatz „Andante espressivo - Allegro molto moderato“ des 3. Streichquartetts A-Dur von Robert Schumann. Viel Zeit lassen sich die Streicher bei der Formulierung des ersten Gedankens. Weit zurückgenommen, fast bis an der Grenze zum Geräusch reicht die Dynamik kurz vor Eintritt des „singenden“ Allegro. Zwischen der süßen Kantilene – gerne mit einem geschmackvollen „Anschleifer“ garniert – und den gliedernden Akkorden wird sehr deutlich unterschieden.

Etwas weniger dynamische Differenzierung dagegen bei den Kolleginnen und Kollegen des Stradivari Quartetts. Ihr Eintritt in das gesangliche Allegro geschieht dem entsprechend auch weniger spektakulär, dafür aber mit umso mehr kantabler Expressivität. Ähnlich ausdrucksvoll spielen die Musikerinnen und Musiker auch das „Adagio molto“ an dritter Stelle von Schumanns 3. Streichquartett – vielleicht einer der schönsten Sätze aus dem Opus 41. So als seien die musikalischen Gedanken Teil eines großen, schönen Ganzen, so spielt das Stradivari Quartett den Satz mit weiten Bögen und intensivem Ausdruck. Echte Spannungsmomente sind allerdings selten, selbst wenn Charakter und Rhythmik sich ändern. Erst langsam baut sich die neue Passage vor dem Ohr des Hörers auf. Beim Elias Quartet durchzieht dagegen von der ersten Note an eine deutlich spürbare Grundspannung die vielen individuellen Äußerungen der Instrumente. Fahl artikulierte Momente

treffen hier direkt auf expressiv und mit einer kräftigen Portion Vibrato ausgestaltete Szenen. Beim abschließenden „Allegro molto vivace“ gelangen beide Quartette schließlich zu ganz unterschiedlichen Auffassungen zur Tempovorschrift. In eher ruhig-bewegtem Metrum, aber mit umso lebhafterer Ausgestaltung und ohne jede Hektik bringen die Briten des Elias Quartets Schumanns 3. Streichquartett zu Ende - nicht ohne den Hörer kurz vor Schluss noch mit ein paar kurzen, unerwarteten Flageolett-Klängen zu überraschen. Die Schweizer vom Stradivari Quartett dagegen mögen es etwas brillanter und setzen voll auf die mitreißende Wirkung der lebhaften Motorik des Satzes.

Elias oder Stradivari? Auf der CD des Stradivari Quartetts bekommt man zumindest ein ganzes Streichquartett mehr geboten. Dass hier alle drei Werke dieser Gattung ganz knapp auf eine Scheibe gepasst haben, liegt aber auch daran, dass die Schweizer die zweite Wiederholung im Schlusssatz des 2. Quartetts gestrichen haben. Ob weitere Maßnahmen der Tontechnik nötig waren, lässt sich nicht beurteilen. Jedenfalls dauern die drei Stücke zusammen 79 Minuten und 25 Sekunden. Bei 80 Minuten wäre die Kapazitätsgrenze einer normalen Audio-CD erreicht worden. Die neue CD des Elias Quartets dagegen begnügt sich mit den Quartetten Nr. 2 und 3 und bietet damit quantitativ rund ein Drittel weniger. Dafür können die Briten aber mit einer sehr individuellen, stark ins Detail gehenden und ausgesprochen dynamischen Interpretation von Schumanns Streichquartetten punkten. Die Schweizer überzeugen dagegen vor allem mit ihrem unglaublich schönen und homogenen Ensemblesound und bieten dank der großen Präzision und Vitalität ihres Spiels eine echte Hochglanzaufnahme. Jede der beiden CDs hat also ihre Qualitäten. Nun kommt es darauf an, was einem persönlich mehr zusagt.

(Jan Ritterstaedt)

In 2018, as many as two string quartet formations took up Robert Schumann's quartets, Op. 41: The British Elias Quartet and the Stradivari Quartet of Lucerne in Switzerland. The Swiss present all three quartets, whereas Elias offers only nos. 2 and 3. Apart from that, the two ensembles also approach the music quite differently at the interpretive level. The Stradivari Quartet focuses above all on a very homogeneous overall sound and very fine coordination in ensemble playing. In contrast, the musicians of the Elias Quartet grant themselves more individual freedom in their parts. Accordingly, the selected tempos are applied more flexibly than by the Stradivari Quartet. This, in turn, cap-

tivates primarily through its brilliant agility and precision, particularly in the final movements of Schumann's quartets. The slow movements have a pronounced cantabile character in both recordings, where the Elias Quartet, however, emphasises more strongly the underlying basic tension of the music. At the dynamics level, the Elias Quartet clearly underlines the contrasts, whereas the ladies and gentlemen of the Stradivari Quartet attach more importance to wide melodic arcs. So, Elias or Stradivari? Each of the two CDs has its very own qualities – and you choose depending on the approach you personally prefer. (Summary by Jan Ritterstaedt, translated by Th. Henninger)



Magdalena Hoffmann: Footnotes

Werke von Robert und Clara Schumann, Robert Fuchs, Mozart u.a.
Magdalena Hoffmann, Harfe
IZHCALUMA Records, 2018

Ihre Ausbildung begann die junge Harfenistin Magdalena Hoffmann in Düsseldorf bei Fabiana Trani, ein Auslandsjahr führte sie nach London an die Royal Academy, in München absolvierte sie schließ-

lich ihren Master bei Cristina Bianchi. Seit November 2018 ist Magdalena Hoffmann Solo- Harfenistin im Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, nachdem sie zuvor vier Jahre lang in gleicher Position im Tiroler Symphonieorchester Innsbruck tätig war. 2015 übernahm sie außerdem die Leitung der Klasse für Konzertharfe am Tiroler Landeskonservatorium.

2018 veröffentlichte die Stipendiatin verschiedener Förderer und Gewinnerin zahlreicher Preise bei nationalen und internationalen Wettbewerben ihre erste Solo-CD FOOTNOTES, auf der sie Werke verschiedener KomponistInnen aus verschiedenen Jahrhunderten vorstellt. Es ist eine sehr persönliche Sammlung von Stücken, die bisher selten oder nie (auf der Harfe) eingespielt wurden und präsentiert ein breites Spektrum an Möglichkeiten auf diesem Instrument, das Magdalena Hoffmann nach eigenen Angaben seit jeher daran fasziniert hat. Mit dem Titel ihrer CD bezieht sie sich auf die komplizierte Technik des Pedalspiels der Harfe, bei dem die Füße fast im Verborgenen enorme Arbeit leisten müssen, während das grazile Saitenspiel der Hände deutlich sichtbar ist.

Der Klang wird jedoch entscheidend mit den Füßen moduliert, so dass in gelungener Koordination der Fuß der Hand zuarbeitet, dabei stets vorausseilend. Die CD soll gleichsam eine Hommage an die Füße der HarfenistInnen sein.

Robert Schumanns *Arabeske* op. 18 bietet sich aufgrund der ornamentalen Melodieführung und ihrer besonderen Farbigkeit für eine Interpretation auf der Harfe geradezu an. Noch prädestinierter scheint das Stück »Vogel als Prophet« aus den *Waldszenen* op. 82, dessen engelsgleiche und geheimnisvolle Leichtigkeit durch den Harfenklang bestens nachgezeichnet wird. Etwas schwieriger ist da schon der Choral im kontrastierenden Mittelteil darzustellen. Auch der schwebend-zarte Grundton in den beiden Stücken »Des Abends« und »Warum?« aus Schumanns Sammlung *Fantasiestücke* op. 12 lässt sich fein nuanciert umsetzen. Clara Schumanns »Mazurka« aus ihren *Soirées musicales* op. 6 wirkt in der Harfenfassung sehr transparent und elegisch. »Thema und Variationen« heißen zwei Kompositionen, die auf Vorlagen von W. A. Mozart basieren und als Hintergrund eine abenteuerliche Geschichte haben, die im zweisprachigen Booklet-Text erzählt wird. Die Stücke wurden für die Harfe bearbeitet im ersten Fall vom Mozart-Zeitgenossen und Harfenisten Joseph Häussler, im zweiten Falle als sog. „De-Komposition“ gezielt für dieses CD-Projekt entwickelt von Aleksey Igudesman.

Alle übrigen Titel sind Originalkompositionen. Angefangen von der melodiosen *Phantasie* op. 85 des eher unbekanntenen österreichischen Komponisten Robert Fuchs, der damit das schmale Harfen-Repertoire der Romantik bereicherte. Pierick Houdy verfasste für seine Ehefrau, die Harfenistin Ghislaine de Winter, eine äußerst wirkungsvolle dreisätzigige Sonate, deren ungewöhnliche Harmonien sich durch Magdalena Hoffmanns Spielweise zu interessant verwobenen Linien entwickeln. Aus den zahlreichen Harfenwerken des französischen Komponisten Bernard Andrès wählte Hoffmann *Élégie pour la mort d'un berger*, die sich einer überaus eigenwilligen Tonsprache bedient. Dazu verwendet Andrès in diesem Stück vielfältige ungewohnte Effekte auf dem Instrument, die Magdalena Hoffmann mit Bravour bewältigt. Eine stark rhythmisch-effektvolle Gestaltungsweise zeigt der türkischstämmige, in Belgien lebende Muhiddin Dürrüoglus in seinem Stück *Footnotes*, das die dynamischen Kontraste der Harfe bis ins Letzte ausreizt, was zudem zum Titel der CD beitrug. Unter den Händen und Füßen Magdalena Hoffmanns erweist sich die Harfe als ein in jeder Hinsicht vielseitiges Instrument, was sie mit ihrer stupenden Technik und den unterschiedlichsten Klangexperimenten überzeugend unter Beweis stellt.

(Irmgard Knechtges-Obrecht)

Since November 2018 Magdalena Hoffman is solo harpist in the Bavarian Radio Symphony Orchestra, having held the same position at the Tiroler Symphonieorchester Innsbruck for four years prior to that.

In 2018, the holder of multiple scholarships and laureate of numerous national and international competitions published her first solo CD, FOOTNOTES, in which she introduces the works of several composers from different centuries. It is a very personal collection of pieces hitherto rarely or never recorded (on harp) that presents a broad spectrum of the instrument's possibilities.

The title is a reference to the complicated pedal techniques of the harp, which requires enormously demanding footwork hidden from sight, while the graceful playing of the strings remains fully visible. Nevertheless, the modulation of the sound through the pedals is vital. Magdalena Hoffmann demonstrates this with pieces by Clara and Robert Schumann, Mozart (Aleksey Igudesman), Robert Fuchs, Bernard Andrès, Pierick Houdy as well as Muhiddin Dürrüoğlu.

Under the guidance of Magdalena Hoffmann's hands and feet the harp reveals itself to be a highly versatile instrument, which she convincingly demonstrates with her stupendous technique and various sound experiments. (Summary by Irmgard Knechtges-Obrecht, translated by F. Obrecht)



Klavierwerke von Franz Schubert und Robert Schumann

Schubert: Sonate D. 959; Schumann: Humoreske op. 20

Natalia Ehwald (Klavier)

Genuin, 2018

Erscheinungsdatum/released: 9.11.2018

Um 1839 herum wurden Franz Schuberts drei letzte Sonaten Nr. 19 bis 21 beim Verlag von Anton

Diabelli erstmals im Druck veröffentlicht. Ursprünglich hatte die der Komponist seinem Kollegen Johann Nepomuk Hummel gewidmet. Dieser weilte allerdings – wie der Komponist selbst – im Jahr 1839 bereits nicht mehr auf dieser Erde. Also entschloss sich der Verleger, die drei Werke dem Schubert-Verehrer Robert Schumann zu übereignen. Doch der zeigte sich von der Musik eher enttäuscht. So ähnlich ging

es auch vielen anderen Zeitgenossen, so dass die drei letzten Schubert-Sonaten erst im 20. Jahrhundert Eingang in das Repertoire der Pianisten fanden – erstaunlicherweise. Schließlich enthält doch gerade diese Musik so viel Neues, Unkonventionelles und auch heute noch tief Berührendes. Für ihr neues Album hat die aus Jena stammende Pianistin Natalia Ehwald nun die „mittlere“ der drei späten Klaviersonaten Franz Schuberts ausgewählt. Sie trägt die Nummer 20, steht in A-Dur und hört im Deutschverzeichnis auf die Nummer 959. Gekoppelt hat sie die Sonate nach ähnlichem Muster wie schon bei ihren früheren CDs mit Robert Schumanns *Humoreske* op. 20 – komponiert im selben Jahr, in dem Diabelli die Schubert-Sonaten herausgebracht und Schumann gewidmet hat.

Franz Schuberts späte A-Dur-Sonate ist schon ein echter pianistischer Brocken: der umfangreiche Kopfsatz entspricht rein äußerlich dem geläufigen Schema der Sonatenhauptsatzform, ist aber stilistisch betrachtet eine brillante Mischung aus Beethoven'scher Kraft und Schubert'scher Melancholie. Los geht es auch gleich mit einem Beethoven-Gedanken, der allerdings ganz schnell in einer offen zweifelnden Kadenz endet. Natalia Ehwald beginnt im Metrum, fängt dann aber sofort an, den musikalischen Prozess auch metrisch ins Stocken zu bringen. Dieses Stilmittel des Rubato, also des langsamen Stauchens und wieder Beschleunigens, nutzt die Pianistin nun sehr intensiv in ihrer Deutung, vielleicht etwas zu intensiv. So kann sie zwar den einzelnen musikalischen Gesten ein starkes eigenes Profil geben, auf der anderen Seite wird so aber der Fluss der Musik immer wieder aufgehalten.

Das wirkt sich dann auch auf den so verstörenden langsamen Satz der A-Dur Sonate Schuberts aus – schlicht und unverbindlich mit „Andantino“ überschrieben. Natalia Ehwald spielt ihn mit wunderschön zartem Anschlag und auch die begleitende, immer wiederkehrende Bassfigur gelingt ihr zart-federnd und metrisch stringent. Allein die Oberstimme könnte noch eine Spur schlichter gestaltet werden, so wie ein inniges, einfach vorgetragenes Lied. Dann wäre der Effekt bei der kommenden Kontrastepisode vielleicht noch größer, wenn bedrohlich hämmernde Bässe und eine den Fluss außer Kraft setzende Trillerketten für einige Zeit das Ruder in die Hand nehmen. Brillant und mit einer Prise Humor spielt Natalia Ehwald dagegen das gegenüber dem Andantino so stark kontrastierende Scherzo mit seinem leicht melancholisch gefärbten Trio. Hier macht die Pianistin eindrucksvoll deutlich, dass sie auch das virtuose Spiel in den oberen Registern ausgezeichnet beherrscht. Ganz versöhnlich und mit genau der Portion Schlichtheit,

die dem Andantino etwas gefehlt hat, interpretiert Natalia Ehwald das abschließende Rondo – wobei die kontrastierenden Passagen hier nicht zu stark ausfallen, was dem Gesamtcharakter des Satzes sehr gut tut.

Weitaus kleinteiliger in der formalen Gestaltung, aber ebenfalls mit reizvollen Kontrasten ist Robert Schumanns *Humoreske* op. 20 ausgestattet. Dem Titel entsprechend dominiert der Humor das musikalische Geschehen – aber natürlich nicht als platter Kalauer oder derber Scherz, sondern als intelligentes Spiel mit musikalischen Kontrasten. Schon in der Überschrift des ersten Satzes lauert eine gewisse Herausforderung: „Einfach“ steht da ganz einfach über den Noten geschrieben. Natalia Ehwald nimmt das nicht ganz wörtlich: sie strukturiert die Musik mit etwas weniger großzügigem Einsatz des Rubatos und bezaubert vor allem mit ihrem sehr feinen und klangvollen Anschlag. So könnte es nun stetig weitergehen, aber Schumann wollte ja mit seinen humoristischen Einfällen überraschen und so folgt der sanften Einleitung eine quirlige, „humorvolle“ Passage, die Natalia Ehwald mit viel Charme und Esprit auszukosten weiß. Nach ähnlichem Muster hat Schumann auch den zweiten Satz „Hastig“ gestaltet, während im dritten wieder „Einfach und zart“ darüber steht. Bei der Zeichnung der „einfachen“ Melodie könnte die Pianistin allerdings ihren großen Gestaltungsdrang ein wenig bremsen, um den Fluss der Musik noch etwas homogener erscheinen zu lassen. Fast schon parodistische Züge gibt sie dann einem etüdenhaften Einschub als Kontrast im weiteren Verlauf des Satzes, wo noch einmal ihre großen technischen Fertigkeiten auf den Prüfstand gestellt werden. „Zum Beschluß“ – im letzten Satz von Schumanns *Humoreske* op. 20 zeigt Natalia Ehwald noch einmal deutlich, dass ihre großen Stärken im sanften Anschlag und innigen Ausdeuten musikalischer Phrasen besteht.

Die neue CD von Natalia Ehwald bringt zwei Stücke zusammen, die äußerlich sehr unterschiedlich konfiguriert sind, aber kompositorisch doch mit ähnlichen Mitteln arbeiten. Auf jeden Fall lassen sich beide Stücke sehr gut nacheinander hören. Die Pianistin ist eine große Gestaltungskünstlerin, die stets sehr beseelt und tiefblickend in jede musikalische Phrase eintaucht. Das geht allerdings manchmal etwas zu Lasten des Gesamtzusammenhangs. Unter dem Strich aber dennoch eine sehr inspirierende und ausgefeilte Deutung mit ein paar kleinen Schwächen, aber umso größeren Stärken.

(Jan Ritterstaedt)

On her new CD, the pianist Natalia Ehwald continues a concept which she had pursued in her earlier releases: a combination of Schubert and Schumann. In the case of the new disc, this is Schubert's late Piano Sonata No. 20 in A major, and Schumann's *Humoresque*, Op. 20. Natalia Ehwald immerses deeply into the music of both composers and tries to view it as a result of intensively interpreted gestures. Especially in Schubert's sonata, however, the consequence is that now and then the general context is overwhelmed by details. The pianist captivates above all with her delicate touch, for instance, in the abysmal slow movement of the Schubert sonata. On the other hand, she does not stint on virtuosic brilliance in its final movement. Schumann's *Humoresque*, op. 20, mainly thrives on its contrasts through which the composer represents his concept of humour. There also, Natalia Ehwald unearths a wealth of musical gestures in her interpretation and clearly works out, in particular, the breaks between the different passages. The pianist is a great creative artist who always immerses into each musical phrase with a lot of inspiration and keen insight. This, however, sometimes comes at the expense of the context. Still, in all, this is a very inspiring and sophisticated interpretation with a few minor weaknesses but all the greater strengths. (Summary by Jan Ritterstaedt, translated by Th.Henninger)



**Robert Schumann
Szenen und Fantasien**

Robert Schumann: Fantasie op. 17;
Drei Fantasiestücke op. 111; Waldszenen op. 82
Einav Yarden (Klavier)
Challenge, 2017
Erscheinungsdatum/released: 4.5.2018

Eigentlich liebt die israelische Pianistin Einav Yarden das Spiel direkt vor dem Publikum, die Kommunikation mit den Zuhörern

und dieses spontane Reagieren auf dessen Impulse. Das erfährt man aus einem Interview, das sie kurz vor Erscheinen ihrer ersten CD gegeben hat. Inzwischen liegt die dritte Scheibe der 40-jährigen beim Label Challenge classics vor und man kann nur zu dem Schluss kommen: ihr scheint die Arbeit im Studio inzwischen auch zu gefallen. Nach einer et-

was unkonventionellen Kombination aus Beethoven und Strawinsky ist sie nun nach einer reinen Haydn-CD bei Robert Schumann gelandet. „Szenen und Fantasien“ lautet der Titel des Albums. Darauf befinden sich drei Werke, die Schumann über einen Zeitraum von knapp 15 Jahren geschrieben hat: die *Fantasie* C-Dur op. 17, *Drei Fantasiestücke* op. 111 und die *Waldszenen* op. 82.

Fantasie – diese Gattung bietet vor allem jede Menge Freiheiten. Widersetzt sie sich doch ganz bewusst den festen formalen wie inhaltlichen Konventionen beispielsweise einer Sonate. Aber dennoch ist eine Fantasie nicht gleichzusetzen mit Improvisation: vielmehr kann der Komponist hier einen musikalischen Gedanken an den anderen reihen und ihn munter wieder aufgreifen, weiterspinnen oder mit einem neuen Einfall überraschen. Nach diesem Muster funktioniert auch Robert Schumanns *Fantasie* C-Dur op. 17. Das Stück wirkt wie eine Art Kaleidoskop verschiedener pianistischer Formate wie Sonate, Variationsatz, Lied ohne Worte oder Virtuosenstück.

Mit einem markant angeschlagenen Basston beginnt Einav Yarden das Fantasieren und taucht die Musik gleich wieder in einen pianistischen Nebelschleier. Er langsam lässt sie darin einzelne Motive und Gesten aufblitzen und beginnt den breiten Strom musikalischer Gedanken zu ordnen. Die Pianistin ist sehr auf klare, prägnante, aber nie überzeichnete Gesten bedacht. Damit macht sie es dem aufmerksamen Hörer relativ leicht, dem Geschehen zu folgen und die vielen Stimmungswechsel nachzuvollziehen. Grelle Kontraste vermeidet sie genauso konsequent wie sentimentalen Ausdruck. In den vielen gesanglich angelegten Passagen der *Fantasie* spielt sie vielmehr betont schlicht, aber aufrichtig und immer mit sehr viel Leidenschaft.

Während der junge Schumann in seiner C-Dur-Fantasie noch viel von seinem jugendlichen Schwung konserviert hat, sind seine drei späten *Fantasiestücke* op. 111 von einem ganz anderen Kaliber. Sie wurden durch E.T.A. Hoffmanns *Fantasiestücke in Callots Manier* inspiriert und verdichten verschiedene kontrastierende Stimmungen noch einmal deutlich. Dem entsprechend taucht Pianistin Einav Yarden auch noch tiefer in die Gefühlswelt des Komponisten ein. Relativ frei im Metrum spielt sie beispielsweise das erste der drei *Fantasiestücke* und betont so die Unmittelbarkeit des musikalischen Ausdrucks. Ruhelose Passagen werden hier immer wieder direkt mit liedhaften melodischen Fragmenten verknüpft. Auch diesem komplexen Wechselbad der Gefühle kann man dank des sehr klar gliedernden Spiels von Einav Yarden sehr gut folgen.

In den *Waldszenen* op. 80 von Robert Schumann wird dagegen ein typischer Sehnsuchtsort des Menschen in der Zeit der Romantik heraufbeschworen. Dem Titel seines Werkes entsprechend malt der Komponist aber keine musikalischen Wald-Portraits, sondern skizziert vielmehr poetisch inspirierte Szenen aus einem eher surrealen Gehölz nach. Jedem Satz seiner Klavierminiaturen hatte er ursprünglich ein literarisches Motto vorangestellt. Mit Ausnahme der Nr. 4 („Verrufene Stelle“) hat er es für den Druck wieder eliminieren lassen und ließ allein die Titel als Aussagen über den Charakter der Musik bestehen. Im Fall des ersten Stücks „Eintritt“ ist dieser nicht schwer zu erraten: mit fröhlichen, aber nicht überschwänglichen Schritten betritt Pianistin Einav Yarden den poetischen Wald Schumanns.

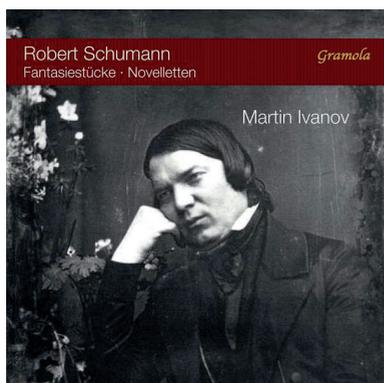
Das imaginäre Gehölz hat aber auch seine Tücken: „Einsame Blumen“ (Nr. 3) etwa als Abbild der lebendigen Natur. Die „blumige“, ausschweifende Melodielinie wird von Einav Yarden sehr agogisch ausgelesen. Ganz dezent tupft sie die Begleitfiguren dazu. Mit einer feinen Prise musikalischer Magie widmet sie sich der „Verrufenen Stelle“ (Nr. 4) und verleiht auch dem mystischen „Vogel als Prophet“ (Nr. 7) mit seinen kniffligen Läufen ein seltsam schwebendes, flatterhaftes Profil. Gerade bei diesem bekanntesten Stück aus den *Waldszenen* wird noch einmal deutlich, auf was für einem hohen technischen Niveau die Pianistin musiziert: jede der unterschiedlichen „Vogel“-Bewegungen wirkt trotz der schnellen Registerwechsel in sich äußerst stimmig und hat für sich unverkennbar einen ganz eigenen Charakter.

Nach dem Männerchor-haft volkstümlichen „Jägerlied“ klingen Schumanns *Waldszenen* dann ganz versöhnlich mit dem „Abschied“ (Nr. 9) aus. Bemerkenswert ist hier die große Ruhe und Klarheit, mit der Pianistin Einav Yarden musiziert. Man spürt deutlich, wie intensiv sie sich mit den hier aufgenommenen Werken beschäftigt hat, wie wichtig ihr die Vermittlung dieser Musik an ein aufmerksames Publikum ist. Gerne möchte man Einav Yarden mit weiteren Schumann-Werken hören!

(Jan Ritterstaedt)

For the Israel pianist Einav Yarden, imparting music to an interested audience is paramount. Her interpretation of the *Fantasia* in C major, Op. 17, the *Three Fantasia Pieces*, Op. 111, and the *Forest Scenes*, Op. 82, by Robert Schumann on her new CD is very clear and transparent, accordingly. For instance, she addresses the “Haunted place” (no. 4) with a fine dash of musical magic, or she gives the mystical “Bird as prophet” (no. 7) with its tricky runs a strangely hovering, flighty profile.

She never exaggerates the musical expression but, still, immerses deeply into the poetically inspired emotional world of the young Schumann and articulates his musical thoughts. This applies above all to the “fantastic” pieces which she interprets also with a certain degree of metrical freedom. One can clearly feel that she has dealt with this music very intensively in preparation for her CD. We look forward to hearing Einav Yarden with more Schumann works! (Summary by Jan Ritterstaedt, translated by Th. Henninger)



Robert Schumann

Fantasiestücke op. 12

Noveletten op. 21

Martin Ivanov (Klavier)

Gramola, 2017

Erscheinungsdatum/released: 22.6.2018

Robert Schumann und die Frauen – dieser biografische Aspekt zieht sich durch das gesamte Programm der neuen CD des bulgarischen Pianisten Martin Ivanov. Da wäre einmal natürlich Clara Wieck,

Schumanns spätere Ehefrau. Während er seine *Fantasiestücke* op. 12 und später die *Noveletten* op. 21 komponierte, war noch völlig offen, ob sie tatsächlich eines Tages seine Frau werden würde. Vater Friedrich Wieck tat schließlich alles, um Schumanns Verbindung zu seiner Tochter zu torpedieren. Da wären aber auch noch zwei weitere junge Damen, zu denen sich der Komponist hingezogen fühlte. Da wäre einmal die schottische Pianistin Anne Lailaw, mit der sich Robert Schumann 1837 angefreundet hatte. Ihr widmete er seine *Fantasiestücke* op. 12, um so vielleicht auch Eifersuchtsgefühle bei Clara Wieck zu wecken. Widmungsträgerin der *Noveletten* op. 21 ist dagegen die Sopranistin Clara Novello, die auch noch denselben Vornamen wie seine Verlobte trug. Auf ihren Nachnamen wiederum geht Schumanns Kreation des Titels „Noveletten“ zurück. Clara Wiecks Eifersüchteleien versuchte er dann charmant mit dem Hinweis zu beschwichtigen, dass der Name „Wieckletten“ doch weit weniger gut geklungen hätte. Zuerst stürzt sich Pianist Martin Ivanov auf die *Fantasiestücke* op. 12. Der Bulgare hat bereits eine Solo-CD beim österreichischen Label Gra-

mola mit Chopin-Walzern veröffentlicht. Nun wagt er sich an die äußerst vielschichtigen Klavierwerke Robert Schumanns heran. Gleich im ersten Satz „Des Abends“ begegnet einem beim Hören sofort eine große Ruhe und Souveränität. Sehr flüssig und immer ein wenig vorwärts strebend erzeugt Ivanov mit zart getupften Tönen so etwas wie Chopin'sche Nocturne-Stimmung. Der Pianist ist kein Freund von plakativen Affekten: sein Spiel ist stets von großer Eleganz und feinem Esprit geprägt. Dem entsprechend abgeklärt, aber dennoch lebhaft und eloquent gestaltet er auch den „Aufschwung“ des folgenden Satzes. Ivanov legt aber auch viel Wert auf Transparenz: vom Pedal macht er maßvoll Gebrauch, sorgt an entsprechenden Stellen wie etwa im dritten Satz „Warum?“ für eine ausgewogene klangliche Balance zwischen Haupt- und Nebenstimmen. Sehr stimmungsvoll gelingt ihm auch das musikalische Gemälde „In der Nacht“, das in seiner brillant-drängenden Gestik wiederum ein wenig an Chopin erinnert. Und das „Ende vom Lied“? Im letzten Satz der *Fantasiestücke* op. 12 verzichtet der Pianist auf eine zu starke Herausarbeitung der eingangs formulierten Geste. Ohne größere Verzögerungen geht es weiter in der Musik, die wie ein breiter musikalischer Fluss ruhig erzählend dahin fließt.

In ganz ähnlicher Weise nähert sich Martin Ivanov auch den *Novellen* op. 21 von Robert Schumann. Der Titel enthält neben der Anspielung auf den Namen von Clara Novello auch den Begriff „Novelle“. Im Grunde handelt es sich also um eine Folge musikalischer Geschichten, einzelne Szenen mit ganz unterschiedlichen Protagonisten. Bewusst hat Schumann nur in wenigen Fällen nähere Angaben zu der literarischen Idee hinter den Stücken gemacht. „Markirt und kräftig“ steht über dem ersten Satz, und Pianist Martin Ivanov nimmt dieser Vorschrift beim Wort: zackig und markant intoniert er den marschartigen Eingangsgedanken. Jede aufsteigende Figur benutzt er dazu, um das Voranschreiten dieser Musik zu betonen. Dann eine lyrische Passage, die Ivanov mit zartem Anschlag und feinem Gespür für eine intelligente Gliederung der Melodielinie gestaltet. Dann wird es virtuoser: „Äusserst rasch und mit Bravour“ steht über dem zweiten Satz der *Novellen* op. 21. Der Pianist scheint nur auf diesen Moment gewartet zu haben: ohne Umschweife stürzt er sich in das dichte Figurenwerk dieses Satzes und verblüfft dabei von der ersten Note an mit seiner hervorragenden Technik. Es entsteht ein organisches Gewebe aus perlenden Läufen, aber auch immer wieder innigen oder charmanten Episoden.

In seiner Interpretation beweist Martin Ivanov aber auch einen gesunden Humor: den dritten Satz beispielsweise gestaltet er sehr prägnant im

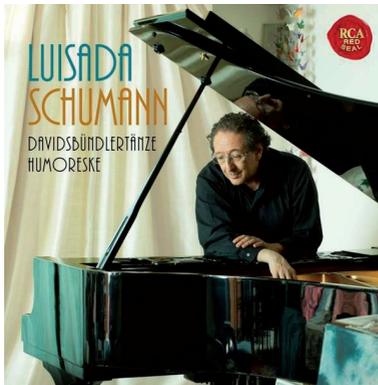
Stile eines Mendelssohn'schen Scherzos. Kraftvoll im Rhythmus, aber nie zu kurz schlägt er die Töne an und weiß den Satz gekonnt auf- und wieder abebben zu lassen. Spätestens im fünften Satz „Rauschend und festlich“ kehrt Robert Schumann dann dem bis daher benutzten dreiteiligen Lied-Schema den Rücken zu. Die Musik erzählt jetzt ihre Geschichten frei von formalen Zwängen. Manchmal hat man das Gefühl mit einer Kamera einen Ballsaal zu betreten und dort Gesprächsfetzen der einen oder anderen Unterhaltung der Gäste aufzuschnappen. Diesen Eindruck vermittelt zumindest das einerseits energische, aber auch wieder elegante Spiel Martin Ivanovs. Sehr schön gelingen ihm die eingestreuten Walzer-Figuren, die von der musikalischen Unterhaltung der imaginären Ballszene zeugen. Der letzte Satz „Sehr lebhaft“ wirkt dann wie ein Resümee des zuvor Gehörten. Schumann hat ihn schließlich auch erst kurz vor der Veröffentlichung dieses Zyklus ergänzt. Pianist Martin Ivanov zieht hier noch einmal wirkungsvoll alle Register seines in jeder Hinsicht vitalen und facettenreichen Klavierspiels.

Nach dem Hören dieser CD mit den *Fantasiestücken* op. 12 und den *Noveletten* op. 21 bekommt man das Gefühl, dass sich Martin Ivanov sehr gut mit der poetisch-musikalischen Welt Robert Schumanns identifizieren kann. Das hört man seinem im besten Sinne „sprechenden“ Interpretation deutlich an. Hoffentlich lässt er sich diskografisch schon bald noch einmal auf Schumann und sein umfangreiches Klavierwerk ein. Musikalisch-pianistische Geschichten und Anspielungen finden sich darin schließlich zu Genüge!

(Jan Ritterstaedt)

The last CD of the Bulgarian pianist Martin Ivanov was entirely dedicated to Frédéric Chopin's waltzes. In his latest production with the Austrian label Gramola, he focuses on two major works from Robert Schumann's early piano works: The *Fantasia Pieces*, Op. 12, and the *Novelettes*, Op. 21. As early as the first movement, „In the evening“, from the *Fantasia Pieces*, one immediately encounters great calmness and sovereignty. Very smoothly and always slightly pushing forward, Ivanov produces something like a Chopin nocturne mood with gently touched tones. But the pianist also attaches great importance to transparent playing: he uses the pedal moderately and ensures an even sound balance between main and secondary voices. He approaches the *Novelettes*, Op. 21, from a narrative perspective, by forming the musical gestures and signs in an eloquent and intelligent fashion. In the second movement, „Extremely fast and with spirit“, he rushes into the dense

figuration of this work outright and amazes with his excellent technique from the very first note. In this way, an organic fabric of sparkling runs emerges, always interspersed with intimate or charming episodes. But Martin Ivanov also demonstrates a healthy sense of humour: for instance, he interprets the third movement very concisely in the style of a Mendelssohn scherzo. He strikes the notes with powerful rhythm but never too briefly and skilfully lets the movement swell and abate again. After listening to this CD, one gets the feeling that Martin Ivanov identifies himself very well with the poetic and musical world of Robert Schumann. This becomes very clear from his „speaking“ interpretation in the best sense of the word. (Summary by Jan Ritterstaedt, translated by Th. Henninger)



Luisada: Schumann

Robert Schumann: Davidsbündlertänze op. 6; Humoreske op. 20; Melodie op. 68, 1; Träumerei op. 15, 7; Fröhlicher Landmann op. 68, 10

Jean-Marc Luisada (Klavier)

RCA, 2017

Erscheinungsdatum/released: 14.9.2018

Jean-Marc Luisada gehört nicht gerade zu den Pianisten, die ständig neue CDs auf den Markt werfen. Der Franzose hat sich auch für

seine neueste Produktion Zeit gelassen, Zeit um noch einmal zu einem Komponisten zurückzukehren, dem er schon eine seiner ersten Aufnahmen gewidmet hat: Robert Schumann. Damals vor inzwischen fast 30 Jahren standen abgesehen von den sog. Geister-Variationen ausschließlich pianistische Frühwerke des Komponisten auf dem Programm. Zumindest daran hat sich auch bei der neuen CD Luisadas nichts geändert. Statt den *Papillons*, *Carnaval* und der *Arabeske* sind es jetzt aber die *Davidsbündlertänze* op. 6, die *Humoreske* op. 20, sowie drei kleinere populäre Stücke als Intermezzo geworden.

Schumanns *Davidsbündlertänze* op. 6 aus dem Jahr 1837 führen direkt hinein in die fantastische Welt des jungen Robert Schumann. Sein eigener, fiktiver künstlerischer Davidsbund tritt darin gegen seine ärgsten Widersacher, die Philister, an. Fortschritt gegen Konservatismus könnte

man sagen. An der Spitze der Davidsbündler stehen die zwei Alter-Egos Schumanns: der energische Florestan und der eher sanftmütige Eusebius. Zwischen diesen beiden emotionalen Polen spielt sich – vereinfacht gesagt – das pianistische Frühwerk Robert Schumanns ab. Dazu kommen aber auch konkrete biografische Einflüsse: war Schumann doch während der Komposition der *Davidsbündlertänze* noch voller Hoffen und Bangen, ob seine so sehnlich erwartete Verbindung zu Clara Wieck tatsächlich eine Zukunft haben wird.

Den Hörer erwartet also ein starkes Wechselbad der Gefühle – sollte man meinen. Der französische Pianist Jean-Marc Luisada jedenfalls scheint diesen biografischen Hintergrund zwar nicht zu ignorieren, aber doch relativieren zu wollen. Zuspitzung des musikalischen Ausdrucks ist seine Sache jedenfalls nicht. Das macht er gleich zu Beginn der *Davidsbündlertänze* op. 6 deutlich. Nehmen wir beispielsweise den Satz, den Schumann schlicht, aber genauso deutlich mit „Ungeduld“ überschrieben hat. Luisada spielt erstaunlich ruhig, legt sehr viel Wert auf eine fein klanglich ausbalancierte Gestaltung der Oberstimme. So wird aus der Ungeduld eher so etwas wie abgeklärte Souveränität über diesen Gefühlsausdruck. Luisada hat auch noch genug Zeit für feine Rubati inmitten von Schumanns an sich aufgewühlten Musik. Es scheint als erzähle Luisada eher in abgeklärten Ton von der Ungeduld als diesen Zustand selbst auf dem Klavier darzustellen.

Über die ganzen *Davidsbündlertänze* hinweg spürt man diese feine Distanz zum biografischen Hintergrund von Schumanns Musik. Luisada beschäftigt sich dafür umso intensiver mit den Rhythmen. So versieht er etwa den Satz „Mit gutem Humor“ mit sehr klaren und prägnanten Akzenten. Mit leichtem und knackigem Staccato spielt er die Begleitfiguren und gönnt sich auch den einen oder anderen dynamischen Ausbruch. Grundsätzlich aber scheint ihm eine klare Profilierung des Begleitapparats weniger wichtig zu sein. Sein Fokus liegt deutlich auf der Gestaltung der Oberstimme, die bei seiner Interpretation immer sehr klar heraussticht. „Zart und singend“ ist etwa Satz Nummer 14 aus den *Davidsbündlertänzen* überschrieben. Jean-Marc Luisada nimmt diese Anweisung wörtlich: mit ausgesprochen zartem und schönem Anschlag gestaltet er die Melodielinie. Die durchaus kunstvollen Begleitmuster dagegen verschwindet ein wenig im Hintergrund.

In diesem Sinne spielt der französische Musiker auch drei pianistische Miniaturen, die als Scharnier zwischen den *Davidsbündlertänzen* und der *Humoreske* dienen: „Melodie“ und „Fröhlicher Landmann“ aus dem *Album für die Jugend* op. 68, sowie die berühmte „Träumerei“ aus den

Kinderszenen op. 15. Gerade bei diesen liebenswerten Stücken geht Luisadas Konzept vom melodiebetonten Spiel wunderbar auf: schlicht und sehr gesänglich gestaltet er die beiden Jugendstücke. Die „Träumerei“ wirkt unter seinen Händen eher bodenständig als verträumt. Hier wird ganz deutlich: romantische Schwärmerei haben keinen Platz bei Luisada, dafür aber ein ganzes Bündel an feinen, pianistischen Farben.

Nahtlos gelingt dem Pianisten der Übergang vom „Fröhlichen Landmann“ zum „Einfach“ überschriebenen Eröffnungssatz der *Humoreske* op. 20. Das Werk entstand zwei Jahre später als die *Davidsbündlertänze*, lebt aber vor allem von musikalischen Kontrasten. In diesem Fall ist es der einfache, ausgelassene Humor auf der einen und der melancholische, reflektierte, intelligente Humor auf der anderen Seite. Florestan und Eusebius lassen auch an dieser Stelle grüßen. Vor allem ersterer erscheint in der Interpretation Luisadas deutlich gezähmt: leidenschaftliche Ausbrüche der Musik betrachtet der Pianist auch hier eher aus der Distanz, lässt sie als immanent musikalische Stilmittel erscheinen. Das dämpft ein wenig die Wirkung eines Satzes wie „Hastig“. Der klingt eher kontrolliert und nachdenklich als wirklich von innere Unruhe motiviert.

Andere Sätze wie etwa das „Intermezzo“ kommen dagegen sehr kühl daher und erinnern ein wenig an ältere Interpretationen von Bach-Inventionen aus vergangenen Jahrzehnten. Ein durchaus sinnreicher Bezug: schätzte Schumann doch seinen älteren Kollegen außerordentlich. „Mit einigem Pomp“ ist dann wieder einer jener Sätze, die von der Bezeichnung her schon eine gewisse Übertreibung suggerieren. Doch auch die geballten Akkorde dieses Satzes klingen bei Luisada eher wie stabile Granitsäulen als wie solche aus Pappmaché. Durch seine eher sachliche und sehr an Klarheit des melodischen Verlaufs orientierten Sichtweise kann er nicht alle Facetten des bei Schumann so wichtigen Begriffs des Humors aus der Musik herausarbeiten.

Was an Jean-Marc Luisadas Spiel bezaubert ist vor allem die Leichtigkeit, die rhythmische Prägnanz und sein feines Gespür für vielfarbige Gestaltung von melodischen Linien. Auf dieser Ebene bringt er Schumanns *Davidsbündlertänze* und dessen *Humoreke* wahrlich zum Leuchten. Den eher versteckten Teil des musikalischen Feuerwerks erreicht seine pianistische Lunte aber leider nicht. Eine vor allem auf Eleganz, Esprit und auch ein wenig auf pianistische Brillanz setzende Aufnahme, die allerdings den Intentionen Schumanns nicht auf allen Ebenen gerecht wird.

(Jan Ritterstaedt)

It is above all Schumann's early works which have so far inspired the French pianist Jean-Marc Luisada to make CD recordings. His latest CD again includes primarily music from the composer's first creative period: *The Dances of the League of David*, Op. 6, a few smaller pieces, and the *Humoresque*, Op. 20. This music is full of vigour, full of youthful rapture but also deep chasms. However, in his interpretation, Luisada strongly emphasises balance: sometimes the music sounds almost cool over large sections, whilst at the same time striving very much for subtle pianistic colours and brilliance. Also, Luisada focuses on reinforcing the upper voice, which is why the sophisticated accompanying body often has to step back behind the melody. The pianist deals with any passionate outbreaks of the music rather from a distance. The adorable aspect of Jean-Marc Luisada's playing is above all his lightness, rhythmic pithiness, and his fine sense for colourful presentations of melodic lines. At this level, Schumann's *Dances of the League of David* and his *Humoresque* are truly made to shine. A recording offering above all elegance, esprit and, not least, pianistic brilliance, which, however, does not do equal justice to Schumann's intentions at all levels. (Summary by Jan Ritterstaedt, translated by Th. Henninger)



Sophie Pacini: In between

Liszt: „Widmung“ nach Robert Schumann; Clara Schumann: Scherzo Nr. 2 c-moll op. 14; Robert Schumann: Fantasiestücke op. 12; Toccata op. 7; Felix Mendelssohn Bartholdy: Variations serieuses op. 54; Lieder ohne Worte op. 19 Nr. 3; op. 30 Nr. 3; op. 62 Nr. 6; op. 67 Nr. 1& 4; Rondo capriccioso E-Dur op. 14; Fanny Hensel: Melodie op. 5 Nr. 4

Sophie Pacini (Klavier); Warner, 2017
Erscheinungsdatum/released: 11.5.2018

Phonofirmen kommen mitunter auf seltsame Gedanken, wenn es gilt, einen von ihnen vertretenen Künstler nicht nur mit seinen musikalischen Fähigkeiten, sondern auch möglichst verkaufsträchtig mit einer körperlich blendenden Erscheinung zu präsentieren. Gegen diese Strategie ist prinzipiell nichts einzuwenden, wenn die Grenzen des guten Geschmacks eingehalten werden. Diesbezüglich ist an dem Klavierre-

recital von Sophie Pacini „In between“ nichts zu beanstanden. Man fragt sich aber schon, warum die junge Pianistin in voller Robenpracht und mit ausgestreckten Armen in einem See herum rühren muß (Coverfoto) und bei zwei weiteren Schnappschüssen wie eine Undine oder Melusine in Wasserfluten dahin treibt. Mit den ausgewählten Musikstücken hat das kühle Naß nun aber wirklich nichts zu tun. Kein „Auf dem Wasser zu singen“ (Schubert) oder ein ähnlich assoziativer Titel. Allenfalls könnte man das Bild bewegten Wassers mit dem Kontrast in Verbindung verbringen, welches das geschlechtschangierende Programm mit Werken von Franz Liszt, Clara und Robert Schumann sowie Fanny Hensel und Felix Mendelssohn prägt. Ob bei der Zusammenstellung bedacht wurde, daß die Kompositionen aus männlicher Hand ein Übergewicht haben?

Die Deutsch-Italienerin Sophie Pacini, über die im Booklet fahrlässigerweise nichts Biografisches verlautet, begann im Alter von sechs Jahren mit dem Klavierspiel und hatte mit neun ihren ersten Konzertauftritt. Sie spielte Martha Argerich vor, welche von der jungen Pianistin höchst beeindruckt war und sie bis heute fördert. Studien absolvierte Sophie Pacini dann bei Karl-Heinz Kämmerling am Salzburger Mozarteum, bei Pavel Gililov und weiteren Renommierpianisten. Inzwischen befindet sie sich in einer ganz und gar erfolgreichen Karriere und kann bereits auf mehrere Studioaufnahmen zurückblicken. Zu ihren Einspielungen gehört u.a. Schumanns Klavierkonzert (mit der Deutschen Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz unter Radoslaw Szulc) und ein 2012 entstandenes Schumann-Liszt-Recital. Da war Sophie Pacini gerade mal 21.

Schumann und Liszt prägen – neben Werken Mendelssohns und seiner Schwester – die aktuell CD. Liszts Bearbeitung von „Widmung“ darf man als rauschhaft opulente Hommage an das Ehepaar Schumann verstehen. Dieses Opus ist in Christoph Prégardiens Recital „Auf Flügeln des Gesanges“ (an anderer Stelle rezensiert) übrigens nicht enthalten, ergänzt somit die hier berücksichtigten Klavierbearbeitungen Liszts und Clara Schumanns („Frühlingsnacht“). Wenn man Sophie Pacini das *Scherzo* opus 14 der Schumann-Gattin spielen hört, ist man übrigens geneigt, ein Stück von Liszt zu hören. Mächtiges akkordisches Rauschen rahmt da einen lyrischen Mittelteil, und die Pianisten läßt hier einen wahrlich hochlodernen Anschlag hören.

Der Wechsel von Florestan- und Eusebius-Stimmungen in den *Fantasiestücken* op. 12 von Robert Schumann wird bei Sophie Pacini auf fast schon radikale Weise deutlich. Poetisches oder gar Introvertiertes kommt bei der Pianistin nicht zu kurz, aber ätherisch klingt das Spiel nicht gerade. Tonlicher Kampfesgeist wie in „Aufschwung“ scheint ihr

einfach zu liegen. Man sieht förmlich, wie sich Sophie Pacini mit vehement gebeugtem Oberkörper in die Klaviatur ihres Instruments verbohrt. Viel Donnerrollen, doch ohne Anschlagsbrutalität. Komponisten wie Tschaikowsky und Rachmaninow dürften bei Sophie Pacini früher oder später zu erwarten stehen. Den virtuosen Liszt hat die Pianistin aber bereits umfänglich berücksichtigt.

Fanny Hensels „Lied“ op. 2,1 dürfte nicht ohne Einfluß auf die „Lieder ohne Worte“ ihres Bruders geblieben sein. Felix Mendelssohn, wie seine Schwester in einer gut situierten Familie aufgewachsen, mußte nie „mit dem Schicksal ringen“. Seine kaum je abgründig wirkende Musik läßt das spüren, und das wird mitunter als etwas leichtgewichtig empfunden, Aber mit seinen individuellen Mitteln schuf Mendelssohn immer wieder veritable Wunderwerke, nicht zuletzt die mit 17 Jahren geschriebene „Sommernachtstraum“-Ouvertüre. Inzwischen gelten auch seine frühen Streicher-Sinfonien neben den späten Werken dieses Genres („Schottische“, „Italienische“, „Reformation“) als absolut aufführungswürdig. Das „Rondo capriccioso“ op. 14, zeigt mit seinen Klangwirbeln die Vielfalt von Mendelssohns Ausdrucksspektrum. Auch dieses Werk gibt Sophie Pacini mit einem fast schon aufrührerischen Elan.

(Christoph Zimmermann)

A young pianist of German-Italian descent is obviously building her career. In fact, she has received a great deal of praise, not least from Martha Argerich. Although it cannot be proven for sure that her interpretations were influenced by the temperamental Argentine, still, her full-chord and blazing way of playing reveals some evidence of that. Just listen to Clara Schumann's *Scherzo*, Op. 14. Sophie Pacini highlights the changes between Florestan and Eusebius moods in the *Fantasia Pieces*, Op. 12, of her husband Robert, in an almost radical manner. The tonal fighting spirit as in "Upswing" seems to suit her particularly well. One can literally see the pianist digging into the keyboard of her instrument. A lot of rolling thunder but without any brutality of touch. One might expect composers such as Tchaikovsky and Rachmaninoff to be in Sophie Pacini's repertoire sooner or later. The pianist has already included the virtuoso Liszt extensively. The CD further offers female and male counterparts with the Mendelssohns, where the works presented make you believe that Fanny Hensel had actually influenced her brother Felix. By the way, Sophie Pacini convincingly refutes the claim that the latter would have written primarily light music. (Summary by Christoph Zimmermann, translated by Th. Henninger)



Robert Schumann Sämtliche Werke für Klavier solo vol. 12

Frühe Werke in zweiter Ausgabe I
 Davidsbündlertänze op. 6 (1850);
 Kreisleriana op. 16 (1850)
 Florian Uhlig, Piano
 hänssler CLASSIC / Profil Medien
 GmbH Holzgerlingen, 2018
 Erscheinungsdatum/released: 5.10.2019

Die auf 15 CDs veranschlagte, von Joachim Draheim gemeinsam mit dem Pianisten Florian Uhlig konzipierte Gesamtaufnahme Schumann'scher Klavierwerke nähert sich ganz allmählich der Vollendung: Im vergangenen Jahr erschien vol. 12 mit Aufnahmen von Werken, die allerdings bereits einmal eingespielt wurden: den *Davidbündlertänzen* op. 6 (vol. 8) und *Kreisleriana* op. 16 (vol. 11). Hier handelt es sich allerdings um die jeweils zweiten Ausgaben, die 1850 im Hamburger Verlag Julius Schuberth & Co. bzw. bei F. Whistling in Leipzig erschienen sind. Im Falle der *Davidbündlertänze* krankte die Verbreitung des Werkes daran, dass es 1838 bei Robert Friese erschienen war, der zwar Schumanns *Neue Zeitschrift für Musik* herausgab, aber kein wirklicher Musikverleger war. Die *Kreisleriana* waren dagegen wie der Eichendorff-Liederkreis op. 39 bei Haslinger in Wien erschienen, und Schumann wünschte sie nun in Deutschland zu publizieren. In beiden Fällen unterzog er die Werke einer Revision, die allerdings nicht so tiefgreifend war, wie er die Verleger Schuberth und Whistling glauben machen wollte, denen er als Stichvorlagen eingerichtete Exemplare des Erstdrucks zukommen ließ. So konnte das Opus 6 sogar von den in Schumanns Besitz verbliebenen originalen Stichplatten mit entsprechenden Korrekturen gedruckt werden, während Opus 16 neu gestochen wurde.

In seinem wie immer umfassend informierenden Booklettext listet Draheim denn auch die wenig gravierenden Änderungen des Komponisten auf, die ebenfalls den Bemerkungen des Herausgebers Ernst Hertrich in der verdienstvollen Studienausgabe des Münchner Henle-Verlags zu entnehmen sind. Eine davon, die beide Werke betrifft und die sich allenfalls hörend erschließt, ist die Anbringung zahlreicher Wiederholungszeichen im Notentext; die weiteren mag der interessierte Hörer Draheims Text entnehmen. Im übrigen sind die Werke in Bd. I und III

der genannten Ausgabe nicht ganz gleichwertig behandelt: Die Grundlage von Opus 6 wird ausdrücklich als „Zweite Ausgabe. Erschienen 1850“ und in den Bemerkungen noch einmal zutreffend als „Ausgabe letzter Hand“ deklariert. Weshalb aber Opus 16, obwohl es ebenfalls die spätere Ausgabe repräsentiert, mit „Komponiert und erschienen 1838“ bezeichnet ist, vermag man nicht recht einzusehen. Als „einzige Hauptquelle“ wird jedenfalls die Fassung von 1850 genannt.

Dass die im Mai 2017 wiederum in Stoke d'Abernon/Surrey entstandenen Aufnahmen Florian Uhligs wie alle vorangehenden untadelig und stets frisch und inspiriert sowie auf technisch höchstem Niveau angesiedelt sind, versteht sich fast von selbst – es ist jedenfalls eine Freude, sie anzuhören, und wer Lust hat, mag sie dazu noch mit den früheren Fassungen der Werke vergleichen.

(Gerd Nauhaus)

The 12th issue of the series of recordings of Schumann's entire piano oeuvre by Florian Uhlig, planned for 15 CDs overall, contains two compositions, which have already been heard in earlier versions: the *Dauidsbündlertänze*, Op. 6 (= vol. 8) and the *Kreisleriana*, Op. 16 (= vol. 11), this time however in their „final authorized versions“, which were published by Juluis Schuberth & Co. in Hamburg as well as F. Whistling in Leipzig in 1850. The booklet, authored by the co-initiator of the series, Joachim Draheim, meticulously details the overall rather minute differences between the two versions, encouraging the listener to make their own comparison. As a matter of course, Florian Uhlig's interpretations are profound, impeccable and performed with virtuosity. (Summary by Irmgard Knechtges-Obrecht, translated by F. Obrecht)



Psychogramme

Klaviermusik von Robert Schumann: Davidsbündlertänze op. 6; Fantasiestücke op. 12 ; Toccata op. 7 Annette Seiler, Fortepiano (von Conrad Graf) MusikMuseum 35, 2018
Erscheinungsdatum/released: 5.10.2018

Die als Solistin und Liedbegleiterin europaweit konzertierende und aus einem kleinen schwäbischen Dorf stammende Pianistin Annette Seiler spielt bei ihren Auftritten die gebräuchlichen modernen Flügel ebenso virtuos wie historische Hammerklaviere. Durch ihre Unterrichtstätigkeit am Tiroler Landeskonservatorium Innsbruck lernte sie einen um 1835 von Conrad Graf gefertigten Hammerflügel aus der Klaviersammlung der Tiroler Landesmuseen kennen, auf dem die vorliegende CD eingespielt wurde.

Auch Clara Schumann erhielt 1838 bei ihrer ersten Konzertreise nach Wien ein solches Instrument des berühmten Wiener Klavierbauers Graf geschenkt, das sie später an Johannes Brahms weitergab, aus dessen Besitz es wiederum an die Sammlungen des Musikvereins in Wien gekommen ist.

Nach einem 2014 erschienenen und empfehlenswerten Doppelalbum mit Klavierwerken Felix Mendelssohn Bartholdys (MusikMuseum 22, 2014). stellt Annette Seiler nun mit Psychogramme Klaviermusik Robert Schumanns auf dem Graf'schen Hammerflügel vor. Franz Gratl, der Produzent des Projekts, liefert in seinem aufschlussreichen Booklet-Text auch Informationen zum Instrument, das allein vom Äußeren her auf den beigefügten Abbildungen elegant und edel wirkt. Das Innsbrucker Schwesterinstrument von Clara Schumanns Graf-Flügel scheint zunächst wie geschaffen für die Klavierstücke von Robert Schumann. Eine kontinuierliche, fachkundige Betreuung ist unerlässlich, will man den

Farben-und Klangreichtum solcher Instrumente erhalten. Dafür trägt Robert Brown, Hammerklavierbauer und -restaurator seit vielen Jahren Sorge, was dem Hörerlebnis zu Gute kommt.

Die CD enthält eine Ersteinpielung der phantasievollen *Dauidsbündlertänze* op. 6 auf Hammerklavier, die *Toccata* op. 7, deren prägnantes rhythmisches Moment dem Instrument entgegenkommen sollte, sowie die poetischen *Fantasiestücke* op. 12, mit denen sich Annette Seiler schon über viele Jahre immer wieder beschäftigt. Ihrer Angabe nach besitzt sie verschiedene Notenausgaben von diesem Zyklus, die älteste stammt aus dem Besitz ihres Großvaters und datiert auf das Jahr 1929. Annette Seiler spielt in allen Stücken brillant und technisch einwandfrei. Sie beherrscht den Hammerflügel in all seinen Facetten und vermag den jeweils angemessenen Ausdruck widerzuspiegeln. Da überzeugen sowohl die lebhaften, raschen und von Schumann „hanbüchen“ genannten Passagen der *Dauidsbündlertänze* wie auch deren sehr innige, von starker Empfindung bewegte Teile. Mit rasantem Tempo geht Annette Seiler die *Toccata* an, ein durchaus halsbrecherisches Unterfangen. Sie hält ohne Nachlassen durch und schafft es zudem auch noch, die im Stimmengewirr gut versteckten Melodielinien so zu akzentuieren, dass sie beim Zuhören einleuchten. Den häufig gespielten und daher gut bekannten *Fantasiestücken* kann Annette Seiler in ihrer Interpretation reizvolle Momente abgewinnen. Da erweist sich ihre jahrelange eingehende Arbeit als absoluter Gewinn.

Während der Hammerflügel für diese acht Stücke wie geschaffen scheint, man die Transparenz und das glockenhelle Klangbild einfach nur genießt, empfindet man ihn in einigen Stücken aus op. 6, vor allem aber in der *Toccata* stellenweise als unangenehm. Insbesondere im Diskant „klingelt“ es zu sehr, da wirkt der Ton zu klimpernd. Ob es nun an der Aufnahmetechnik oder der Gesamtstimmung des Instruments liegt, sei dahingestellt. Möglicherweise lässt es sich auch nicht ändern und man muss dieses Phänomen akzeptieren. Insgesamt scheint Tonmeister Christian Starke seine Arbeit doch äußerst sachkundig erledigt zu haben.

Eine absolut empfehlenswerte Aufnahme, die nicht zuletzt wegen ihrer intelligent verfassten Texte im Booklet die Sammlung eines jeden Schumannianers bereichern kann!

(Irmgard Knechtges-Obrecht)

For this CD, the pianist Annette Seiler, who performs throughout Europe as a solo and accompanying pianist, played piano pieces by Robert Schumann on a fortepiano by Conrad Graf (Vienna) from 1835. A similar fortepiano (a „sister instrument“) was given to Clara Schumann in 1838 in Vienna as a present.

The CD features the first recording of the fanciful *Davidsbündlertänze*, Op. 6 on a fortepiano, the *Toccata*, Op. 7 with its striking rhythms, as well as the poetical *Fantasiestücke*, Op. 12.

Annette Seiler's performance in all pieces is brilliant and impeccable. She has full command of the pianoforte with all its facets and is always able to find the appropriate expression. Only in a few pieces from the *Davidsbündlertänze*, Op. 6, but especially so in the *Toccata* does one perceive the pianoforte as somewhat unpleasant. Particularly in the discant does it sound a tad too „jingly“. It is possible that this phenomenon cannot be fixed through audio engineering and must therefore be simply accepted.

An absolutely recommendable recording, not least due to the very intelligent booklet texts. (Summary by Irmgard Knechtges-Obrecht, translated by F. Obrecht)



Schumann . Brahms

Robert Schumann: Papillons op. 2;
Kinderszenen op. 15

Johannes Brahms: Drei Intermezzi op.
117, Sechs Klavierstücke op. 118

Sarah Beth Briggs (Klavier)

Avie, 2018

Erscheinungsdatum/released: 18.1.2019

Früher Schumann, später Brahms – auf diese schlichte Formel ließe sich die neue Einspielung der englischen Pianistin Sarah Beth

Briggs bringen. Wenn man will, kann man hinter der Programmzusammenstellung auch die bewusste Auseinandersetzung mit der kleinen Form sehen, mit den „kleinen, putzigen Dingen“ (Schumann) der *Kinderszenen*, dem tänzerischen Reigen der *Papillons* und den verschiedensten Stimmungsbildern der Brahms'schen Klavierstücke. Da all die-

se klug zusammengestellten Werke auch noch direkt oder indirekt mit Clara Schumann zu tun haben, entpuppt sich die CD zudem als leicht verschlüsselter, aparter Beitrag zum Clara-Jubiläumsjahr 2019.

Seitdem sie 1988 beim Internationalen Mozartwettbewerb Salzburg den zweiten Preis gewann (ein erster wurde nicht vergeben), hat sich Sarah Beth Briggs vorzugsweise in Großbritannien einen vorzüglichen Ruf erspielt, nicht zuletzt auch in mehreren Kammermusik-Formationen. Ihre neue CD bestätigt ihre Kunst der Anschlagkultur, ihre Fähigkeit, Stimmungen genauestens nachzuforschen – und legt zugleich die Gefahren offen, die sich bei der Interpretation kleiner und kleinster Stücke ergeben. Man bürdet den Miniaturen eine Bedeutungsschwere auf, die sie mitunter kaum tragen können.

Das gilt weniger für die 1892 und 1893 in Bad Ischl entstandenen Brahms-Stücke, in denen Clara Schumann, wohl heimliche Widmungsträgerin der Kompositionen, „eine wahre Quelle von Genuss“ und eine „Fülle von Empfindung“ sah. Briggs spielt sie eher zurückhaltend und nachdenklich, was für spannende, anregende und sehr berührende Momente sorgt. Schumanns *Papillons* geraten ihr ausgesprochen farbenfroh. Mit den *Kinderszenen* freilich will man so recht nicht glücklich werden. Die Pianistin neigt zu etwas willkürlichen Tempoverschiebungen, gern auch zu Tempo-Extremen. Soviel Drama bekommt manchen Miniaturen nur sehr bedingt.

(Ulrich Bumann)

First Schumann, then Brahms – this is how the new recording by the British pianist Sarah Beth Briggs could be summed up in a simple formula. Otherwise, the compilation of the programme might also suggest a deliberate effort to deal with the small form, with those “[small droll things]” (Schumann) in “Scenes from Childhood”, the playful round dance of “Papillons”, and the most diverse mood paintings in Brahms’s piano pieces. Especially in Brahms but also in Schumann’s “Papillons”, Briggs affirms the art of her pianistic touch and the ability to thoroughly investigate moods. Her interpretation of “Scenes from Childhood”, however, is somewhat too weighty. (Summary by Ulrich Bumann, translated by Th. Henninger)



Robert Schumann: Papillons op. 2 + Kinderszenen op. 15; Johannes Brahms: 3 Intermezzi op. 117 + 6 Klavierstücke op. 118; Sarah Beth Briggs, Klavier; 1 CD Avie 2398; Aufnahme 07/2018, Veröffentlichung 01/2019 (80'54) - Rezension von Alain Steffen



Obwohl die englische Pianistin Sarah Beth Briggs nicht zu den weltweit bekannten Pianisten gehört, hat sie musikalisch so manches zu sagen und bereits mit ihren Einspielungen von Klavierkonzerten von Gál, Shostakovich und Mozart von sich hören gemacht. Nun widmet sich die Pianistin Schumanns Miniaturen-Zyklen 'Papillons' und 'Kinderszenen' sowie den '3 Intermezzi' op. 117 und den '6 Klavierstücken' op. 118 von Brahms. Mit einer Spielzeit von über 80 Minuten verströmt diese CD einfach nur wunderschöne Musik. Briggs versucht nicht, neue Wege der Interpretation zu suchen und sich somit von anderen Interpreten deutlich abzusetzen, nein, sie vertraut ganz einfach auf die musikalische Substanz und wirklich in allererster Linie auf den emotionalen Gehalt der Werke.

So erlebt der Hörer durch und durch klassische Wiedergaben der Werke von Schumann und Brahms, die allerdings an Schönheit und Farbenreichtum kaum zu übertreffen sind. Die Interpretationen sind von romantischem Atem erfüllt, ohne sich dabei jemals in Klischees zu verlieren.

Dieser musikantische Zugang, die Natürlichkeit des Anschlags und der Melodienbildung, die technische Leichtigkeit und die Ernsthaftigkeit des Spiels, all dies macht diese CD hörensenswert.

Beautiful and deeply romantic performances by a pianist who cares above all for the musical substance and the emotional power of the compositions.

Screenshot, vgl./cf. Alain Steffen „An Schönheit und Farbenreichtum kaum zu übertreffen“: <https://www.pizzicato.lu/an-schonheit-und-farbenreichtum-kaum-zu-ubertreffen/>

Although the British pianist Sarah Beth Briggs is not one of the world's best-known pianists, she has, musically speaking, quite something to say and already attracted attention with her recordings of piano concertos by Gál, Shostakovich and Mozart. This pianist has now dedicated herself to Schumann's miniature cycles 'Papillons' and 'Scenes from Childhood', and to Brahms's 'Three Intermezzi', Op. 117, and 'Six Pieces', Op. 118. Over a playing time of more than 80 minutes, this CD simply emits some very beautiful music. Briggs does not seek to find new ways of interpretation and thus to clearly differentiate herself from other interpreters, on the contrary, she simply relies on the musical substance and, first and foremost, on the actual emotional content of the works. In this way, the listener experiences some quintessentially classical renditions of works by Schumann and Brahms, which, however, can hardly be surpassed in terms of beauty and richness of colour. The interpretations are filled with romantic breath, without ever getting lost in clichés.

This musical approach, the naturalness of touch and of the melodies, the technical ease and seriousness of the play, all this makes this CD well worth listening to.

[Alain Steffen's review in pizzicato.lu., translated in English by Thomas Henninger]



FRITZ WUNDERLICH **SWR music**
Lieder Aufnahmen des SWR | Recordings of the SWR

| | | |
|--|---|-------|
| CD 1 46:20 | RICHARD STRAUSS (1864-1949) | 1:48 |
| 1. JOHANNES BRAHMS (1833-1897) | Zwillingen op. 11 Nr. 1 | 1:40 |
| In weinend ein Flügel (WV 11 No. 1) | Wie stillen wir gehen sie haben op. 13 Nr. 4 | 1:40 |
| Daunen im Tale (WV 11 No. 6) | Hänschen auf dem Berg op. 27 Nr. 2 | 3:07 |
| Hänschen, die sollst mir nicht karuln geh'n | Fritz Wunderlich (Tenor) Rolf Reinhardt (Klavier) | |
| WV 11 No. 12 | CD 2 57:54 | |
| Die Nachtgall (WV 13 No. 2) | ROBERT SCHUMANN (1810-1856) | 28:08 |
| Die Abendglocke (WV 13 No. 2) | Die Scharfächer | |
| WV 13 No. 18 | LUDWIG VAN BEETHOVEN | |
| HUGO WOLF (1860-1903) | Adelaide op. 46 | 6:27 |
| O Wandert Du, wie spiel ich abendrogenes | Resignation (WV 1:89) | 2:20 |
| Gepreßt sei, durch den die Welt erstehend | Der Kuss op. 128 | 2:09 |
| Nun sitz um Finken schlüsseln | FRANZ SCHUBERT | |
| Hoffentlich wird ihr, schönes Kind | Der Einsame (D 907 (op. 41)) | 4:33 |
| Nicht länger kann ich singen | Nachtstück (D 923 (op. 36 Nr. 2)) | 4:42 |
| Wie soll ich frohlich sein | An die Luise (D 901 (op. 81 Nr. 2)) | 1:49 |
| Fritz Wunderlich (Tenor) Urselbacher (Klavier) | Lied eines Schiffers an die Danksbun D 360 (op. 65.3) | 2:55 |
| Auf die See, wie spiel ich abendrogenes | Ac-Schwa 7 (D 911 (op. 106.4)) | 2:55 |
| Hoffentlich wird ihr, schönes Kind | Der Wassermühle (D 764 (op. 192.1)) | 2:12 |
| Nicht länger kann ich singen | Fritz Wunderlich (Tenor) Hubert Giesen (Klavier) | |
| Wie soll ich frohlich sein | CD 3 54:31 | |
| Fritz Wunderlich (Tenor) Urselbacher (Klavier) | FRANZ SCHUBERT | |
| Auf die See, wie spiel ich abendrogenes | Die schöne Müllerin | 54:31 |
| Hoffentlich wird ihr, schönes Kind | Fritz Wunderlich (Tenor) Hubert Giesen (Klavier) | |
| Nicht länger kann ich singen | | |
| Wie soll ich frohlich sein | | |

CD-No. SWR309ACD File: wunderl | Wunderlich
Media in Germany | Broadcast in German and English
© 2018 Warner Production Music & Video Services GmbH - Gießen Straße 19 - 85384 Pleing - Germany | www.naxos.de - info@naxos.de

Fritz Wunderlich: Lieder
Beethoven, Brahms, Schubert, Schumann (Dichterliebe), Strauss, Wolf
Fritz Wunderlich (Tenor), Josef Müller-Mayen, Rolf Reinhardt und Hubert Giesen (Klavier)
SWR Music (1955-1965)
Erscheinungsdatum/released: 14.9.2018

Daß die Schallplattenindustrie nach dem Zweiten Weltkrieg erst langsam wieder in die Gänge kam, bedeutete für den Rundfunk eine unerwartete Chance. Im Bereich Sinfonik, Kammermusik und Oper/Operette entstanden Einspielungen, deren Wert noch heute oft als so hoch angesehen wird, daß sie verstärkt auf CD herausgebracht werden. Bei den Originalsendern schlummern sie hingegen - alleine wegen ihrer als nachteilig empfundenen Monotechnik - weitestgehend ungenutzt in den Archiven. Ein besonderes Plus dieser Einspielungen waren nun aber Künstler,

deren überdurchschnittliches Können ganz deutlich für sich sprach, ohne aber in großem Stile schon kommerziell genutzt worden zu sein. Das gilt auch für Fritz Wunderlich.

Zwar war der Tenor bei etlichen Funkstationen zu Gast, den Großteil seiner Studiotätigkeit absolvierte er aber vor den Mikrofonen des Südwest(rund)funks (SWR). Das hatte mit Lebensumständen und Karriereaufstieg zu tun. Geboren wurde Wunderlich 1930 im pfälzischen Kusel (der Heimatstadt widmete er später ein selbstkomponiertes Lied). Seine Jugend war überschattet vom Freitod des Vaters, welchen die Nazis traktiert hatten und der außerdem an einer schweren Kriegsverletzung litt. Die Mutter hielt die Familie (zu der noch eine Tochter gehörte) mühsam über Wasser, u.a. durch Musizieren bei Unterhaltungsveran-

staltungen. Der adoleszente Fritz spielte diverse Instrumente, vor allem das Horn, dessen Beherrschung er an der Freiburger Musikhochschule vervollkommnete. Bald kam der Gesang hinzu, wobei ihm die blinde Margarethe von Winterfeldt eine strenge, aber liebevolle Lehrerin war. Der Tamino in Mozarts *Zauberflöte* war bei Gelegenheit einer Hochschulaufführung 1954 Wunderlichs Bühneneinstand. Ein Jahr später kam er bereits an die Stuttgarter Oper, wo er zunächst kleine Partien, sogenannte „Wurzen“, übernahm. Der Tamino wurde dann aber gleich zu seiner Schicksalspartie, durfte er diesem doch Partie für den erkrankten Josef Traxel übernehmen (Wolfgang Windgassen hatte auf ein Einspringen großzügig verzichtet). Ebenfalls 1955 entstand Wunderlichs Debütaufnahme, eine Einspielung von Monteverdis *Orfeo* unter der Stabführung von August Wenzinger. Außerdem betrat er zum ersten Mal das Rundfunkstudio im Mainzer Deutschhaus, wo er fünf Lieder von Johannes Brahms und sechs aus Hugo Wolfs *Italienischem Liederbuch* ins Mikrophon sang. Auch wenn man diesen und anderen frühen Einspielungen eine gewisse Unbekümmertheit des Singens nachsagen mag und Jürgen Kesting in seinem Standartwerk „Die großen Sänger“ einen Nicolai Gedda gesangstechnisch noch höher einschätzt, wird Wunderlich attraktive Jugendlichkeit und gestalterische Verve als ein Nonplusultra ansehen, zumal bei dem einmaligen Timbre. Übrigens werden die SWR-Aufnahmen des Jahres 1955 keineswegs einfach „vom Blatt“ gesungen, sondern variabel gestaltet, wobei die enorme Textdeutlichkeit des Sängers sogleich günstig zu Buche schlägt. Am Klavier saß damals Josef Müller-Mayen, später begleitete ihn häufig der mit Wunderlich fast gleichaltrige und vielfach auch als Dirigent tätige Rolf Reinhardt, so 1964 bei Schuberts *Schöner Müllerin*. Diese SWR-Einspielung ist in der hier besprochenen Kassette enthalten.

Nahezu schicksalhaft für Fritz Wunderlich war die Begegnung mit dem wesentlich älteren Hubert Giesen. Sie begann freilich nicht gerade euphorisch. In seiner Autobiografie „Am Flügel: Hubert Giesen“ erzählt der Pianist von dieser Episode. Dialog: „*Wie findest du das?*“ „*Soll ich ehrlich sein?*“ „*Du mußt ehrlich sein*“, sagte er. „*Deswegen bin ich hier.*“ „*Also dann... ich finde es ziemlich schlecht.*“ „*Siehst du*“, sagte Wunderlich erleichtert, *als hätte ich ihm gerade ein großes Kompliment gemacht, „das finde ich auch.“* Dann begannen die beiden zu arbeiten, und irgendwann waren sie ein Herz und eine Seele. Nochmals Zitat Giesen: „*Unter allen Sängern, mit denen ich in fünfzig Jahren musiziert habe, gab es nur einen, den ich wirklich wie einen Sohn liebte. Das war Fritz Wunderlich.*“ Ein besonders schönes Ergebnis von der künstlerischen Zusammenar-

beit ist die 1965 im Schwetzingen Schloß aufgezeichnete *Dichterliebe*, welche vor Jahren zu dem soeben zitierten „Streitgespräch“ geführt hatte. Am dynamischen Reichtum der Gestaltung, den subtilen agogischen Finesse und der reichen Stimmungsvariabilität hört man sich einfach nicht satt. Zudem gleicht Wunderlichs Organ nun einmal dem „leuchtenden Sommermorgen“, welcher im zwölften Lied der *Dichterliebe* besungen wird. Als der Sänger in seinem letzten Lebensjahr unter der Stabführung von Robert Stolz einige Wiener Lieder aufnahm, attestierte ihm der greise Komponist eine „Musikalität, die ans Metaphysische grenzt“. Dieses Jahr 1966 brachte dann freilich auch eine Katastrophe. In seinem Haus stürzte Fritz Wunderlich unglücklich eine Treppe hinunter, was er nicht überlebte. Das seit langem vereinbarte Met-Debüt mit Mozarts Ottavio kam somit nicht mehr zustande. Selten hat die Musikwelt um einen Künstler so getrauert wie um Fritz Wunderlich.

Man kann nur dankbar sein, daß es von Wunderlich so viele Aufnahmen gibt, welche die einzigartige Stimme des privat so sanguinischen Künstlers festhalten. Die an dieser Stelle besprochene Lied-Anthologie reiht sich ein in eine ganze Serie von Wiederveröffentlichungen ein: „Schlager aus den 50ern“, „Klassische Arien“, „Romantische Arien“, „Operetten-Arien“, „Musik vor Bach“ und „Mozarts Zeitgenossen“, wobei die Mitwirkung des Sängers bei zeitgenössischen Opern hier nicht einmal berücksichtigt wird. Aber selbst ungeachtet solcher Auslassungen entsteht ein verlässliches akustisches Bild von dem Ausnahmesänger Fritz Wunderlich.

(Christoph Zimmermann)

The voice and performance technique of the tenor Fritz Wunderlich, who died from the effects of a tragic fall from a staircase in 1966, are still very much praised today. But the singer did not just rely on his attractive timbre and relaxed charisma from the outset but worked hard on all interpretations. In the field of opera, he achieved the quality documented in numerous recordings fastest, whereas in the area of art song, he first had to find his way little by little. His lucky collaboration with the experienced Hubert Giesen had begun, however, with a devastating judgement: The senior pianist bluntly dismissed his song interpretations as “bad”. Yet subsequently the collaboration between them led to truly unseen heights, additionally enhanced by ideal human interaction. This development can be followed through many CD releases from the ar-

chive of German Southwest Broadcasting, to which Wunderlich gained access very soon. The song recordings of the singer produced there (and elsewhere) span a whole decade (1955-1965). The highlight of the CD is Schumann's "A Poet's Love". (Summary by Christoph Zimmermann, translated by Th. Henninger)



Schumann: Frage Sämtliche Lieder Vol. 1

Sechs Gesänge op. 107; Romanzen und Balladen op. 49; Drei Gesänge op. 83; Zwölf Gedichte op. 35; Vier Gesänge op. 142

Christian Gerhaher (Bariton), Gerold Huber (Klavier)

Sony, 2018

Erscheinungsdatum/released: 16.11.2018

I. Das klingt nach einem ambitionierten Vorhaben: gemeinsam mit seinem festen Klavierpartner Gerold Huber möchte der Bariton Christian Gerhaher in den kommenden Jahren nicht weniger als sämtliche Lieder Robert Schumanns aufnehmen und auf Tonträger veröffentlichen. Folge 1 dieses Mammutprojekts ist im November 2018 an den Start gegangen. Am Schluss sollen 10 CDs auf dem Tisch liegen. Natürlich ist Christian Gerhaher in Sachen Schumann kein Unerfahrener: neben dem *Liederkreis* op. 39 hat er u.a. dessen Zyklus *Dichterliebe* op. 48 bereits auf CD herausgebracht und auch in seinen Konzertprogrammen findet sich regelmäßig der Name Schumann wieder.

Für die erste CD seiner Gesamteinspielung hat sich Christian Gerhaher bewusst für eine Auswahl an Liedern entschieden, die in dieser Form nicht so oft auf Tonträger zu erleben sind: *Sechs Gesänge* op. 107, *Romanzen und Balladen* op. 49, *Drei Gesänge* op. 83, *Zwölf Gedichte* op. 35 und *Vier Gesänge* op. 142. Während andere Interpreten gerne die einzelnen Stücke dieser Opera nach unterschiedlichen Aspekten gliedern und dabei mal mehr, mal weniger sinnvolle Programme zusammenstellen, hat sich Gerhaher für die Reihenfolge entschieden, in der die jeweiligen Lieder im Druck erschienen sind. Dahinter steckt eine besondere Idee, die Gerhaher schon im ersten Satz seines Booklettextes formuliert: "Ich bin fest überzeugt, dass Robert Schumann auch seine kleineren Zusammenstellungen von Liedern zu Opera zyklisch gedacht und konzipiert hat."

Im Fall der Kerner-Lieder op. 35 ist dieser Ansatz sicher leicht nachvollziehbar: hat sie der Komponist doch selbst als "Cyklus" bezeichnet. Zudem stammen sämtliche Texte von einem einzigen Dichter. Was aber ist mit einer Sammlung wie den *Sechs Gesängen* op. 107, bei denen Schumann Texte von fünf Autoren vertont hat? Auch diese Zusammenstellung fasst Gerhaher als eine Art Zyklus auf und unterstellt ihr eine innere "lyrische Dramaturgie" wie er das nennt. In diesem Fall ist es das Gefühl der Einsamkeit, das sich durch alle sechs Lieder zieht. Das bezieht der Sänger allerdings nicht auf den konkreten Inhalt der Texte, sondern auf die poetische Idee, die er hinter der Musik auszumachen glaubt. Und von dieser Idee ist auch ganz deutlich seine Interpretation beeinflusst.

Von den ersten Seufzern des Klaviers an durchzieht das beklemmende Gefühl der Einsamkeit das einleitende Lied "Herzeleid". Christian Gerhaher gestaltet es betont schlicht und lediglich mit ein paar wenigen dynamischen Ausbrüchen. Getreu seinem zyklischen Ansatz überträgt er nun diese Grundhaltung auch auf die anderen *Vier Lieder* des Opus 107. Selbst die naive Freude des Gärtners über den imaginären Auftritt "seiner" Prinzessin klingt eher gedämpft als ausgelassen und heiter. Im abschließenden "Abendlied" bezaubert der Sänger dann mit einer ganzen Fülle von unterschiedlichen, gedeckten Stimmfarben im Piano, in denen er eindrucksvoll die resignative Stimmung des Textes widerspiegelt. Man spürt es gleich: Gerhaher taucht tief ein in die poetisch inspirierte Welt von Schumanns Musik. Und zu der gehört nicht nur Einsamkeit, sondern auch der Humor.

"Die beiden Grenadiere" – so lautet der Titel des sicher bekanntesten Liedes aus Robert Schumanns *Romanzen und Balladen* op. 49. Oft wird es in Konzerten aus dem Zusammenhang gelöst und erklingt einzeln als Repräsentant eines vermeintlichen heroisch-vaterländischen Tonfalls. Christian Gerhaher bewertet die Geschichte vom französischen Soldaten, der seinen toten Kameraden von Russland bis in die Heimat schleppt, ganz anders: er betont den beißenden Sarkasmus des Textes. Ruhig und ernst beginnt er das Lied, um dann zunehmend, aber fein dosiert einen immer stärker ironischen Tonfall zu bekommen. Das Stück mündet schließlich in einem kraftvollen, grotesk-emphatischen Gesang über den martialischen Klängen der Marseillaise. Immer sicher an der Seite des Gerhahers: Pianist Gerold Huber, der äußerst aufmerksam und mitfühlend den leichten Verzögerungen und Atempausen seines Kollegen folgt.

Der Höhepunkt dieser ersten Folge der Gesamteinspielung sämtlicher Lieder Robert Schumanns ist der Zyklus der Kerner-Lieder, *Zwölf Gedichte* op. 35. Diesem legt Christian Gerhaher, wie er im Booklet schreibt, die fiktive Geschichte eines jungen Mannes und dessen Schick-

sal zugrunde. Damit stellt der Bariton diese Musik in eine Tradition, die vom Müllersburschen in Schuberts *Die schöne Müllerin* bis zu den *Liedern eines fahrenden Gesellen* von Gustav Mahler reicht (beide Zyklen hat Gerhaher übrigens schon früher auf CD aufgenommen). Geradezu zwingend und "stürmisch" im besten Sinne gestaltet er die "Lust der Sturmnacht". Im zweiten Lied "Stirb, Lieb und Freud!" zelebriert er die Ruhe nach dem Sturm in Form von Sehnsuchtsgefühlen seines imaginären jungen Mannes nach der unerreichten Geliebten (auch Beethovens "An die ferne Geliebte" liegt mit Gerhaher als CD-Einspielung vor). Besonders beeindruckend: "Auf das Trinkglas eines verstorbenen Freundes", wo der Bariton alle Register seiner angenehm warm timbrierten, schlanken Stimme ziehen kann.

Zum Abschluss dieser neuen CD erklingen schließlich Schumanns *Vier Gesänge* op. 142, die Christian Gerhaher nicht explizit als Zyklus auffasst und in seinen Ausführungen im Booklet auch nur kurz streift. Der Komponist hat sie in seiner späten, deutlich knapperen und konzentrierteren Musiksprache verfasst. Hier steht die Textausdeutung noch stärker im Vordergrund als beispielsweise bei den Kerner-Liedern. Gerhaher nutzt dieses Opus, um die ganze, große Bandbreite seiner stimmlichen Fähigkeiten eindrucksvoll auszubreiten – freilich selbst stets hinter Text und Musik zurücktretend. Vor allem in "Mein Wagen rollet" ist nicht nur sein sanftes, mittleres, sondern auch sein klangvolles oberes Register gefordert. Das letzte Wort auf dieser gelungenen CD hat allerdings Pianist Gerold Huber, der in seinem Nachspiel zum eben genannten Lied ganz wunderbar die Abschiedsstimmung des Textes in rein instrumentalen Farben aufgreift und weiter "dichtet".

Christian Gerhaher und Gerold Huber erweisen sich bereits bei dieser ersten Folge der Gesamtaufnahme der Lieder Schumanns als äußerst feinfühlig Anwälte dieser Musik. Sie stellen sich selbst und ihre Deutung ganz in den Dienst von Text und Musik und versuchen dabei den poetischen Ideen hinter den Liedern nachspüren oder denen, die sie selbst dahinter vermuten. Das Ergebnis ist ein sehr fein konturierter, "sprechender", durchaus individuell gedeuteter Schumann. Schon Folge eins der neuen Gesamteinspielung macht definitiv Lust auf mehr Schumann vom Dreamteam Gerhaher/Huber!

(Jan Ritterstaedt)

"[I am firmly convinced that Robert Schumann thought of and conceived even his smaller compilations of songs into opuses as cycles]". The booklet text of the new CD by Christian Gerhaher and Gerold Huber begins with this clear and interesting statement. Both of them regard all

songs of Opp. 107, 49, 83, 35 and 142, recorded on this CD, as one cycle with its own dramaturgy. This is partly due to the emotional content of the songs (Op. 107), but can also lead to the purely fictitious story of a young man (Op. 35) which Gerhaher lays underneath the song cycle. In any case, the baritone immerses himself in the poetically inspired world of Schumann's music, together with his piano partner. For instance, he performs the *Six Songs*, Op. 107, which are characterised by a sense of loneliness, with a pleasantly warm timbre. In the well-known song "The two grenadiers", Op. 49, he emphasises less the heroic and patriotic tone of the music but, instead, the grotesque and comic element of the depicted situation. The highlight of this first series of a scheduled complete recording of Robert Schumann's songs are the *Twelve Songs*, Op. 35, the so-called Kerner songs, referred to as a "cycle" by the composer himself. There, the baritone can draw on all the registers of his warm, slender voice and thus generate an alternation of intense emotions. Volume one of the new complete recordings definitely creates an appetite for more Schumann from the Gerhaher/Huber dream team! (Summary by Jan Ritterstaedt, translated by Th. Henninger)

II. Eine exklusive Partnerschaft zwischen Sänger und Klavierbegleiter gibt es nicht, aber das Zusammenwirken von Christian Gerhaher und Gerold Huber (gleiches Geburtsjahr 1969) ist ein besonders freundschaftliches und intensives. Es mündet nun in eine Gesamtaufnahme der Lieder Robert Schumanns. Ein solches Unternehmen hat es bislang nur selten gegeben. Ende der siebziger Jahre war es Dietrich Fischer-Dieskau, wer auch sonst? U.a. bei ihm wie auch bei Elisabeth Schwarzkopf hat Christian Gerhaher studiert. Beide waren Koryphäen nicht zuletzt des Liedgesangs, wo quasi jede Note, jede Wortsilbe auf die Goldwaage gelegt wurde.

Gerhaher ist nun selber ein Meister der akribischen Nuancierung. Man erschauert förmlich, mit welcher Subtilität der Sänger dem Gefühlsradius der Protagonistin in die „Nonne“ aus Opus 49 nachspürt. Sie erlebt die Fröhlichkeit eines fernen Hochzeitsfestes und ist selber als „Freudenlose“ in ein liebeloses Dasein eingekerkert. Das „Tanzen und Singen“ vokalisiert Gerhaher emphatisch, um dann die Betroffenheit der Beobachterin mit einem klammen Pianissimo hinauszuhauen. Auch die „Warnung“ an ein singfreudiges Vöglein verliert sich nahezu in Tonlosigkeit, welche Gerold Huber in seinen finalen Akkorden feinfühlig fortführt.

Das Faszinierende bei Christian Gerhaher ist eine breit gefächerte Dynamik des Singens und eine kaum anders als miraculös zu nennende Textprägnanz. Diese wird als eine allzu bereitwillige Übernahme von Fischer-Dieskaus Rhetorik mitunter etwas kritisiert. Aber bei emotionaler Tiefenlotung ist Wortnuancierung nun einmal unabdingbar. Bei den aktuellen Schumann-Einspielungen Gerhahers ist von einer Übertreibung in punkto Diktion ohnehin nirgends zu sprechen. Der Sänger zieht den Hörer in seinen beklemmend feingliedrigen Vortrag einfach hinein. Der Gesangsexperte Jens Malte Fischer sprach in Bezug auf Gerhaher einmal vom „Fingerabdruck der Seele auf den Stimmbändern“. Und vom Dirigenten Daniel Harding weiß man, daß, er von Gerhahers Singen „süchtig“ und „verrückt“ wird, wie „die Wagnerianer nach dem kompletten Bayreuth.“

Christian Gerhaher ist auch als Opernsänger aktiv, mit freilich ausgewählten Partien. Zu diesen zählt überraschend auch Mozarts Papageno und der Eisenstein in der Strauß-Operette *Die Fledermaus* neben Wagners *Tannhäuser*-Wolfram oder Debussys Golaud im *Pelléas*. Privat spiegelt sich solche Vielseitigkeit nur bedingt. Da wirkt der Künstler doch einigermaßen introvertiert, wenn nicht gar verschlossen, wobei man als Konzert- oder Theaterbesucher natürlich immer nur eine Seite des Sängers kennenlernt.

Man gewinnt aber doch den Eindruck, daß dem Sänger schmerzbetonte Texte und deren Vertonungen besonders am Herzen liegen. Das „Wanderlied“ aus dem Justinus-Kerner-Zyklus opus 35, fraglos mit großer Verve und baritonalem Aufschwung vorgetragen, liegt für das Wesen des Sängers wohl doch etwas abseits. Gerhahers Vortragskunst sucht lieber Verschattetes, in sich Versenktes auf, wo er sich – wie beispielhaft in „Wer machte dich so krank?“ oder „Alte Laute“ – mit Hilfe einer reduzierten Dynamik seelenforschend ausdrücken kann. Eine besondere Stärke des Sängers liegt darin, innerhalb eines Liedes den vollen vokalen Ausdrucksbereich auszunutzen wie in „Auf das Trinkglas eines verstorbenen Freundes“.

Der CD „Frage“ (für diesen Titel wurde wiederum ein Kerner-Text in Anspruch genommen) ist der Auftakt zur vollständigen Einspielung aller Schumann-Lieder, „das wahrscheinlich wichtigste Projekt in meinem Leben“, so Christian Gerhaher. Bis Ende 2020 soll die Edition komplett (und in einer Kassette gebündelt) vorliegen. Dann hat der Sänger das fünfte Lebensjahrzehnt überschritten. Für den eminenten Künstler, welcher seine Aufgaben klug und stimmschonend abwägt, ist dies sicher noch kein kritischer Karrierezeitpunkt. Aber ein Großprojekt wie das

mit Schumann will doch rechtzeitig unter Dach und Fach gebracht sein. Christian Gerhaher wird in seiner Schumann-Edition, deren Erst-CD kluge Äußerungen aus eigener Feder enthält, auch mehrstimmige Gesänge berücksichtigen, diese allerdings mit gezielt ausgewählten Beispielen. Dabei werden ihn Camilla Trilling, Julia Kleiter, Sibylla Rubens, Wiebke Lehmkuhl und Martin Mitterrutzner unterstützen.

(Christoph Zimmermann)

Although the partnership between Christian Gerhaher and Gerold Huber is not exclusive, it is, however, particularly intensive. Now, the duo has produced a complete recording of Schumann's songs. Gerhaher is a master of meticulous nuances who weighs each note and each syllable with extreme care. One literally shivers at the subtlety with which the singer traces the protagonist's range of emotions in "The nun" from Op. 49. She experiences the joyfulness at a distant wedding feast, while she herself is "joyless" and imprisoned in a loveless existence. Gerhaher emphatically expresses the "sounds of dancing and of singing" before finally exhaling the observer's consternation with a numb pianissimo. The "warning" to a little bird enjoying its singing also nearly loses itself in soundlessness which Gerold Huber delicately carries on in his final chords. Gerhaher's highly diversified dynamics of singing is absolutely amazing and his conciseness of text can hardly be named anything but miraculous.

The complete recording of Schumann's songs, "[probably the most important project of my life]", is meant to be available at the end of 2020 (and packaged in a box). By then, the singer will be over fifty years of age. For the eminent artist, who always weighs his jobs wisely and avoids straining his voice, this is certainly not a critical moment of his career yet. But a major project such as the Schumann one still needs to be wrapped up in good time. The edition will also include a number of Schumann's part song compositions. (Summary by Christoph Zimmermann, translated by Th. Henninger)



Chimère

Lieder von Loewe, Schumann (Mignon, Dein Angesicht, Die Lotosblume), Debussy, Wolf, Gurney, Baksa, Poulenc, Barber & Previn

Sandrine Piau (Sopran), Susan Manoff
Alpha, 2017

Erscheinungsdatum/released: 6.4.2018

Eine Stimme zum Verlieben, ein Gesang zum Abheben. Kalenda-

risch ist die Sopranistin Sandrine Piau (*1965) zwar eine Frau in reifem Alter, aber ihrer Stimme hört man das in keinster Weise an. Im Gegenteil: diese imaginiert ein ganz und gar junges Mädchen, welchem heftiges Liebesverlangen freilich nicht fremd ist. „Wie rühret der Schmerz mir im Gebein“ singt Goethes Gretchen („Ach neige, du Schmerzreiche“). Sandrine Piau hat sich die Vertonung von Carl Loewe ausgesucht, relativ unbekannt und sicher nicht ganz so suggestiv wie die Versionen von Schubert, Schumann, Wolf oder Liszt. Gleichwohl trifft der Komponist die Stimmung des Gedichts.

Die Wahl des Loewe-Liedes ist typisch für die Programmgestaltung der französischen Sängerin bei ihren Recitals. „Chimère“ lautet der Titel des aktuellen Teils eines Triptychons, wo Sandrine Piau wiederum die exzellente Pianistin Susan Manoff an ihrer Seite hat. Der Dreiteiler beabsichtigt eine umfängliche Erkundung von Gefühlsregungen zwischen übervollem Glück und betäubendem Schmerz und beides oft ineinander verstrickt. In Heinrich Heines „Dein Angesicht“, von Robert Schumann im Rahmen seiner *Fünf Lieder und Gesänge* op. 127 vertont, macht dies besonders deutlich. „Mild und engelsgleich, und doch so bleich, so schmerzenreich.“

Ob sich mit dieser Formulierung CD-Titel vollumfänglich legitimiert, darf etwas angezweifelt werden. Eine Schimäre ist ja ein feuerspeiendes Ungeheuer der griechischen Mythologie, welches sich aus unterschiedlichen Tierleibern zusammensetzt. Der Kopf gehört einem Löwen, das Hinterteil einem Drachen, während die Körpermitte einer Ziege ähnelt. Die einschlägigen Abbildungen im Booklet warten noch mit Varianten auf, bei welchen auch das Einhorn vorkommt. Mehr als Assoziation soll das alles wohl nicht sein und fraglos vorrangig auf die Mehrdeutigkeit von Sichtbarem, Fühlbarem hinweisen. In der Figur von Goethes Mignon aus dem *Wilhelm Meister* ist sie besonders greifbar: ein androgynes

Wesen, welches sich erst langsam seiner Weiblichkeit bewußt wird. Auch diese Schumann-Vertonung hat in Sandrine Piaus Liedanthologie Eingang gefunden. Die „Lotosblume“ mit ihrem emotionalem Changieren zwischen Tageshelle und Nachtdunkel ergänzt die kleine Schumann-Kollektion.

Hugo Wolfs „Verschwiegene Liebe“ schildert ein noch unerfülltes Herzensgefühl („Errät es nur einer“), während das „Verlassene Mägdelein“ das Schicksal einer Enttäuschung aufblättert. „Nixe Binsefuß“ setzt einen heiteren Zwischenakzent. Hinreißend, wie Sandrine Piau ihrer Stimme nach all den leicht tränenden Schwärmereien auch wirbelwindige Koketterie abgewinnt. Die Formulierung „In den Glanz hinein“ (Wolfs „Verschwiegene Liebe“) ist auf den vokalen Bereich der Interpretation ebenso anzuwenden wie auf das eminent subtile Klavierspiel von Susan Manoff. Mit den genannten Titeln findet der Bereich deutschsprachiger Lieder seinen Abschluß. Unter den weiteren (französischer und englischer Komponisten) finden sich auch welche von Ivor Gurney (1890-1937) und Robert Baksa (*1938), tonsprachlich moderat modern. Ähnlich unorthodoxe Werkzusammenstellungen zeichnen auch die vorausgegangenen Editionen des Triptychons aus: „Evocation“ (2007) und „Après un rêve“ (2010).

Der Musik des 19. Jahrhunderts steht Sandrine Piau nota bene skeptisch gegenüber, da ihr speziell das Belcanto-Prinzip als „suspekt“ erscheint. Eine Mitwirkung bei Jacques Offenbachs *Grande-Duchesse de Gérolstein* (DVD) und den Schumann-Wolf-Anteil bei „Chimère“ betrachtet Sandrine Piau jedoch offenkundig als Ausnahme. Auch das viele Jahre zuvor favorisierte Repertoire von Barockwerken wurde längst ergänzt, u.a zugunsten von Wolfgang Amadeus Mozart. Die gerne auf der Bühne agierende Sängerin hat sogar mal an Alban Bergs *Lulu* gedacht, ist vor dieser Partie aber doch immer wieder zurückgeschreckt. Mittlerweile hat sich diese Idee ohnehin erledigt. Im Liedbereich dürfte allerdings noch Einiges zu erwarten sein.

(Christoph Zimmermann)

It will hopefully not be seen as discourteous to mention Sandrine Piau's age: 53. This should even be perceived as a compliment, as the timbre of the French soprano still has a perfectly girlish, delicate and at times fragile sound. The title of her CD recital is, of course, somewhat idiosyncratic. „Chimère“, English „Chimaera“, is the name of a mythical creature in Greek mythology, composed of the parts of more than one animal. All this is probably meant to be no more than just an association,

primarily pointing to the ambiguity of the visible and palpable. It is particularly tangible in the figure of Goethe's Mignon in *Wilhelm Meister's Apprenticeship*: an androgynous being who only gradually becomes aware of her femininity. Schumann's setting is included in Sandrine Piau's song anthology as well. The „Lotus flower“ with its emotional shimmer between daylight and nighttime completes the small Schumann collection. The way Sandrine Piau modulates her voice to express whirlwind coquetry after tearful rapture is absolutely adorable. The wording „Into the splendour“ (Wolf's „Silent love“) applies both to the vocal aspect of the interpretation and the eminently subtle piano playing of Susan Manoff. Besides more familiar songs, unknown ones from the pen of Ivor Gurney and Robert Baksa are also presented. (Summary by Christoph Zimmermann, translated by Th. Henninger)



O wüßt ich doch den Weg zurück

Lieder von Kinder- und Märchenländern von Mussorgsky, Clara & Robert Schumann, Gieseking, Strauss, Wolf, Poulenc, Barber, Mendelssohn, Schubert & Brahms

Kateryna Kasper (Sopran),

Hilko Dumno (Klavier)

Tyxart (2017)

Erscheinungsdatum/released: 5.10.2018

Von den Opernpartien, welche die in der Ostukraine geborene Kateryna Kasper bislang (namentlich an ihrem Stammhaus Frankfurt/M.) verkörpert hat, ist zwar auf ihren Stimmtypus zu schließen, nicht aber auf persönliche musikalische Vorlieben. In ihrem Repertoire kontrastiert Mozarts Pamina zur Stasi in Kálmáns *Csárdasfürstin*, Händels *Radamisto*, zum *Goldenen Drachen* von Peter Eötvös. Da Kateryna Kaspers lyrischer Sopran auch starke Koloraturqualitäten besitzt, wurde sie u.a. als Waldvogel in Wagners *Siegfried* besetzt, was man auf dem „Ring“-Mitschnitt aus der Frankfurter Oper nachprüfen kann. Dennoch ist die hier vorgestellte Lied-CD ihr eigentlicher Einstand auf Tonträgern. Daß Kateryna Kasper für dieses Entrée nicht mit einem Allerweltsprogramm aufwartet, ist nur allzu verständlich. Aber Kinder-Lieder waren ihr offenbar ein besonderes persönliches Anliegen. Vielleicht spielt ihr eigener kleiner

Sohn unterschwellig mit. Nach dem Silvesterabend von 2014, dem Jahr, in dem sie beim renommierten Mirjam-Helin-Wettbewerb in Helsinki den ersten Preis gewann (wie vor ihr eine Elena Garanca oder Julia Lezhneva), hat sie aus politischen Erwägungen ihrem Heimatland ganz den Rücken gekehrt. Ihre Eltern besuchen sie allerdings immer wieder in Deutschland und verfolgen die künstlerische Karriere der Tochter.

Kateryna Kasper bietet auf ihrer CD einen „romantischen Liederabend“, was aber nicht eng epochenstilistisch zu verstehen ist. Immerhin tauchen in der Anthologie Komponistennamen wie Samuel Barber, Francis Poulenc oder Walter Gieseking auf. Sie alle sind sicher keine Vertreter einer progressiven Tonsprache, gehen aber über die Klangwelt des 19. Jahrhunderts hinaus. Im übrigen beginnt die Künstlerin mit zwei Ausschnitten aus dem Zyklus *Kinderstube* von Modest Mussorgsky, und der war seiner Zeit nun wirklich um Meilenschritte voraus. Aber auch er versetzt sich sensibel in die Welt von Kindern hinein. Diese ist in unserer heutigen technisierten Zeit zu einem sicher noch größeren Kontrast geworden als früher. Kinder besitzen noch ein Empfinden für das, was sich (möglicherweise) hinter der Realität verbirgt, wenn vielleicht nur erträumt. Daß dort auch Ängste ihren Platz haben, beweist Mussorgskys Introduktionslied „Mit der Njanja“, doch das „Abendgebet“ (Nr. 5) ist dann doch ein gottesgläubiger Anruf des Himmels.

Der Nacht- und Traumwelt von Kindern ist er erste Teil des Liedprogrammes gewidmet, der zweite wechselt in das Leben von Erwachsenen, welches sich aber seinerseits oft Mythen schafft. Diese sind u.a. personifiziert durch Märchenfiguren wie die Wassergeister, mal Meeresnymphe, mal Nöck, mal Lorelei geheißten.

Die letztgenannte Figur hat Heinrich Heine dichterisch verewigt, und dieses Gedicht wurde u.a. von Clara Schumann aufgegriffen. Direkt nach ihrer ins Düstere führenden Vertonung ist das Lied ihres Gatten über eine Meerfee zu hören (Text: Aurelio Buddeus), welches eine gänzlich andere, nämlich freundliche Geisterwelt vorführt. Die enttäuschte Liebe einer Undine oder Rusalka scheint im Liedbereich hingegen peripher berücksichtigt worden zu sein. Eine Ausnahme hat Kateryna Kasper allerdings aufgestöbert: „Nimfa“ von Nikolai Rimsky-Korsakow. Da ist von einer traurigen Nymphe die Rede, die mit „verweinten Augen“ und einem „Herzen von unerwiderter Liebe“ einen melancholischen Gesang hören läßt. Ein vorbei rudernder Schiffer vernimmt ihn, gleitet nach kurzem Innehalten jedoch weiter. Die Worte „Ach könnt' ich dahin kommen“ aus Robert Schumanns „Aus alten Märchen winkt es“ scheinen seinem Sinn fremd oder nicht dringlich genug.

Auch die Elfen sind Vertreterinnen der Geisterwelt. Ihr Reich ist aber das der Luft, und so schweben sie leichtgewichtig an den Menschen vorüber, lächeln ihnen vielleicht einmal zu, wie ihre Königin in „Neue Liebe“ (Mendelssohn/Heine). Ein wirkliches Miteinander kommt aber nie zustande. In Robert Schumanns „Mein schöner Stern“ wird diese Diskrepanz menschlicherseits aber auch erwünscht: „Nicht senk‘ herab zur Erde dich, heb‘ vielmehr zum Himmel mich, mein schöner Stern, wo du schon bist.“

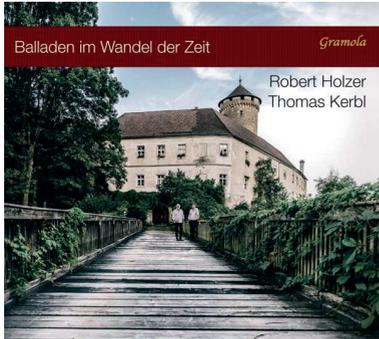
Der lichte Sopran von Kateryna Kasper macht, unterstützt von Hilko Dumno am Flügel, all diese Empfindungen nachvollziehbar. Der Pianist unterrichtet Liedgestaltung in Frankfurt, wo er u.a. die Konzertreihe „Lied und Lyrik“ im Goethe-Haus betreut und bei den Liederabenden im Foyer der Frankfurter Oper maßgeblich mitwirkt.

Eine Besonderheit bei der hier vorgestellten CD ist, daß Hilko Dumno auf einem Steinway-Flügel von 1876 spielt, an welchem einst Franz Liszt, Hans von Bülow und Richard Wagner saßen. Das Instrument befindet sich in der Bayreuther Villa Wahnfried und wird offenbar nur für besondere Zwecke zur Verfügung gestellt. Dumno wußte sich bei einem Livekonzert 2015 so zu profilieren, daß man ihm die Benutzung des Flügels für seine Aufnahmen mit Kateryna Kasper gestattete. An den etwas verschatteten Klang des Instruments gilt es sich vielleicht zu gewöhnen, aber er „entführt“ – so der Pianist – „wirklich in das 19. Jahrhundert. Diesen Flügel zu spielen ist vom Gefühl her so, wie mit einem Oldtimer durch die Toscana zu fahren. Man bekommt mehr von der Landschaft mit.“

(Christoph Zimmermann)

The young soprano Kateryna Kasper seems to be jumping careers. In the field of opera, Frankfurt had become her parent house but now she is also releasing her first song CD. Her romantic programme describes the world of children. There, the belief in fairy tales and ghosts, which is widely lost to adults, is still alive. Among the true „romantic“ composers are Clara and Robert Schumann, but a Samuel Barber or Francis Poulenc, whose moderately modern musical language does not align them with the avant-garde, are included as well. Kateryna Kasper’s bright soprano makes moods and feelings easy to follow, guided by a beautiful voice. She is accompanied on the piano by Hilko Dumno who also works as an art song teacher. He uses a Steinway grand piano of 1876 where, at the time, Franz Liszt, Hans von Bülow and Richard Wagner had sat as well. Perhaps one needs to get used to the slightly veiled sound of the

instrument but, according to the pianist, it „[really carries you off to the 19th century. Playing this grand piano is like driving through Tuscany in a vintage car. It lets you take in more of the landscape].“ (Summary by Chr. Zimmermann, translated by Th. Henninger)



Balladen im Wandel der Zeit

Kompositionen von Schubert, Marschner, Loewe, Schumann („Die zwei Grenadiere“), Brahms, Wolf, Weissmann & „Traditionals“

Robert Holzer (Baß), Thomas Kerbl (Klavier); Gramola, 2016

Erscheinungsdatum/released: 16.2.2018



Auf Flügeln des Gesanges

Mit Werken von Schubert, Liszt, Godowsky, Mendelssohn Bartholdy, Clara & Robert Schumann, Wagner, Strauss, Kirchner, Stradal, Hinze-Reinhold, Gieseking, Schütt & Moore

Christoph Prégardien (Tenor), Cyprien Katsaris (Klavier); Challenge (2018)

Erscheinungsdatum/released: 15.10.2018

Für die beiden im Folgenden vorgestellten CDs gilt ein leichtes Zögern, enthalten sie doch jeweils nur eine einzige Liedkomposition von Robert Schumann. Andererseits mag man es als reizvoll empfinden, die „Beiden Grenadiere“ und „Frühlingsnacht“ in einem besonderen literarischen bzw. musikalischen Kontext zu hören. Zunächst der österreichische Bassist Robert Holzer.

Er bietet ein interessantes Balladen-Programm, gemischt aus bekannten Titeln und Raritäten. Der „König“ in diesem Genre, Carl Loewe, ist mit drei seiner bekanntesten Balladen vertreten: „Prinz Eugen“, „Odins Meeresritt“ und „Die Uhr“. Nicht zuletzt an ihnen erweisen sich die Möglichkeiten, freilich auch die Grenzen des Sängers. Der heute an der Linzer Brucknerakademie lehrende Holzer verfügt über ein voluminöses, kraftvolles Organ, welches in den von ihm häufig interpretierten

Wagner-Opern gut aufgehoben sein dürfte. Bei der kontemplativ in sich gekehrten „Uhr“ wirkt die Stimme reichlich schwer und erdig, zu wenig subtil (ein Josef Greindl bekam das vor Jahrzehnten besser hin). Für die anderen etwas „raueren“ Balladen paßt Holzers Stimme entschieden besser, wie auch für das Klima von Franz Schuberts „Prometheus“, wo auch Thomas Kerbl als Klavierbegleiter kraftvolle Umrisse bietet. Schuberts etwas massiv angegangener „König in Thule“ ähnelt übrigens auf erstaunliche Weise der Version Heinrich Marschners. Vielleicht sollte der schon zu seinen Lebzeiten etwas in den Hintergrund gedrängte Komponist heute etwas mehr Berücksichtigung finden, so daß es nicht bei den auch nur wenig gespielten Opern „Hans Heiling“ und „Vampyr“ bleibt. Was Schumanns „Grenadiere“ betrifft, so macht Holzers kraftvolles Organ durchaus starke Wirkung, zumal auch differenzierterer Ausdruck zu seinem Recht kommt. So endet die Ballade in einem passend schmerzlichen Piano. Die CD enthält noch „Verrat“ von Johannes Brahms und „Der Feuerreiter“ von Hugo Wolf, weiterhin ein Balladen-Beispiel aus dem 20. Jahrhundert. Wilhelm Weismann (1900-1980) ist nicht gerade ein geläufiger Komponistname, aber seine erfolgreiche pädagogische Tätigkeit wurde stets gewürdigt. Er lehrte von 1946 bis 1955 und von 1961 bis 1976 an der Leipziger Musikhochschule und wurde 1948 zum Professor ernannt. Von 1956 bis 1963 betreute er die erste Gesamtausgabe der Madrigale Gesualdos, dessen Werk ihn zusammen mit der italienischen Vokalmusik in Aufsätzen und in der musikalischen Auseinandersetzung lebenslang beschäftigte. Seine „Ballade vom Bettelvogt“ läßt trotz einiger modernistischen Wendungen vor allem im mitunter leicht skurrilen Klavierpart erkennen, daß er musiksprachlich noch auf dem Boden des 19. Jahrhunderts wurzelt. Ob das auch für sein sonstiges Oeuvre gilt, wäre zu erkunden. Chorwerke und das Konzert „Sulamith“ für Sopran, Chor und Orchester sind als Aufnahmen immerhin aktuell greifbar.

Eine interessante Idee von Robert Holzer war es, das romantische Programm seiner Balladen-Anthologie mit zwei Beispielen aus dem 14. und 15. Jahrhundert zu rahmen („Das Schloß in Österreich“, „Todtenamt“/„Burengesang“). Der balladentypische Erzählton wirkt bereits hier deutlich ausgeprägt. Mehr noch als der melodisch etwas gleichförmige Gesang fasziniert das von Eberhard Kummer gespielte Begleitinstrument, die Drehleier. Ihr ist ein leicht scharfer Sound eigen, und der Klang erinnert immer wieder an ein Akkordeon.

Nach wie vor ist der Tenor Christoph Prégardien, mittlerweile 62, als Sänger aktiv, bei Konzentration auf den Konzertbereich, mit dem Lied als dominantem Genre. Inzwischen greift er auch schon mal zum Taktstock,

vorerst bei Werken, in welchen er Evangelisten-Partien verkörpert(e). Im kommenden Frühjahr wird er erstmals vor einem „normalen“ Sinfonieorchester stehen, wenn er in Duisburg Mozarts „Requiem“ aufführt. Wie weit ihn diese neue Tätigkeit führen wird und in welchem Umfang er sich diesbezügliches Repertoire aneignet, wird sich zeigen. Daß Prégardien an ein Auslaufen seiner Sängerkarriere zumindest schon mal denkt, dürfte alleine die Tatsache bewirken, daß Sohn Julian seit einigen Jahren in seine Fußstapfen getreten ist. Und er ist kein lediglich väterlicherseits beschützter Newcomer, sondern ein eigenständiger Künstler von exorbitanter interpretatorischer Qualität. Die beiden haben bereits viele gemeinsame Auftritte absolviert, auch eine CD „Father and Son“ liegt vor, u.a. mit drei Schumann-Kompositionen.

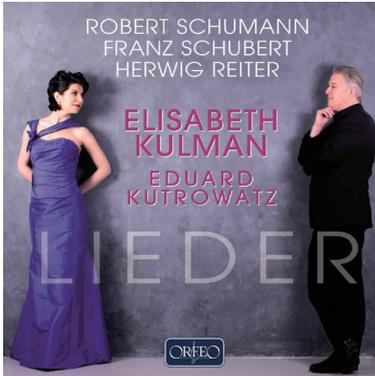
Von Vater Christoph liegt nun ein neues Solo-Recital vor, mit dem populären Mendelssohn-Lied „Auf Flügeln des Gesanges“ übertitelt, ein romantisches Programm. Die Komponisten sind Schubert, Liszt, Wagner, Wolf, Strauss, Brahms und der relativ unbekannte Theodor Kirchner. Es wird aber keine bloße Reihung von Liedern geboten, vielmehr folgt jeder Vokalnummer eine Klaviertranskription aus fremder Hand (nur Liszt und Kirchner variieren sich selber). Dies gilt auch für Robert Schumanns „Frühlingslied“ (mit 1 Minute 16 Sekunden der kürzeste CD-Beitrag), doch bleibt die Nachschöpfung sozusagen en famille. Clara ändert an der Vorlage ihres Gatten kaum etwas, wenn der Hör-eindruck nicht trügt. Ihr eigenes Lied „Geheimes Flüstern hier und dort“ (mit sehr attraktiver Musik) wird von Franz Liszt seinerseits pianistisch dezent nachempfunden. Auch bei Mendelssohn greift er nicht besonders ein. Die Melodie wird lediglich in die tiefe linke Hand verlegt, wandert aber später in den Diskant. Forscher nähert sich Liszt der Schubertschen „Forelle“, die er mit allerlei Tastenzierrat anreichert und einem kurzen Vorspiel versieht. Am weitesten geht Eduard Schütt beim „Vergeblichen Ständchen“ von Brahms. Hier gibt es, wie die Genrebezeichnung „Paraphrase“ freimütig einräumt, eine weitschweifende Fantasie zu hören, welche mit Motiven des Originals spielt. Der prominente Liedbegleiter Gerald Moore läßt seinerseits das „Wiegenlied“ ein wenig glitzern, während Tastenkollege Walter Giesecking bei „Freundliche Vision“ von Strauss so gut wie notengetreu bleibt. Zwischen all diesen Polen bewegen sich auch die anderen Bearbeitungen.

Christoph Prégardien besitzt nach wie vor eine geschmeidige Tenorstimme, welche dynamisch sehr reaktionsfähig ist. Eine leichte Tiefenfärbung ist dem Timbre zugewachsen, wobei aber die Höhen intakt geblieben ist, ungeachtet minimaler Anstrengungen hier und da. Vorbildlich die Text-

deutlichkeit Kein Geringerer als Cyprien Katsaris hat sich dem Sänger als Begleiter an die Seite gesellt und macht auch mit seinen Interpretationen der Transkriptionen das Anhören der CD genußvoll.

(Christoph Zimmermann)

Neither the ballad CD by Robert Holzer nor the recital by Christoph Prégardien „On wings of song“ can be seen as particularly typical of Schumann. Only one song is included in both programmes. The main effect of the two CDs is due to the musical environment. Holzer interprets „The two grenadiers“ as a prominent example of the ballad type with its strongly narrative character inherent to it. The traditional song rather stays put in emotional reflections. These elements can, however, overlap and mix in different ways. Holzer presents distinctive interpretations, whereas his robust bass is not really suited for vocal subtleties. In this sense, Christoph Prégardien is clearly superior to him, both vocally and stylistically. His song performances are complemented by his piano partner Cyprien Katsaris with arrangements of the performed songs. These are often mere transcriptions, such as Clara Schumann’s „Spring song“ after her husband’s original. On the other hand, Franz Liszt definitely takes things further with his pianistic demeanour that is mostly aimed at virtuosity. Eduard Schütt proceeds in a particularly autonomous manner in his piano version of Johannes Brahms’s „Futile serenade“. Prégardien’s voice is still full of persuasive melodiousness; a certain ageing process of the voice can, however, not be entirely concealed. (Summary by Christoph Zimmermann, translated by Th. Henninger)



**Robert Schumann . Franz Schubert .
Herwig Reiter – LIEDER**

Elisabeth Kulman (Mezzosopran)

Eduard Kutrowatz (Klavier)

Orfeo

Erscheinungsdatum/released: 9.11.2018

I. Elisabeth Kulmann war eine deutsch-russische Dichterin des frühen 19. Jahrhunderts. Sie muss ein echtes Genie gewesen sein: schon mit 15 Jahren beherrschte sie fließend sechs Fremdsprachen,

dazu Latein und Griechisch. Mit elf hatte sie bereits ihren ersten Band mit Gedichten herausgebracht. Rund 100.000 Verse sollten es danach werden bis zu ihrem frühen Tod; die junge Dame starb völlig entkräftet im Alter von 17 Jahren. Auch Robert Schumann dürfte an diesem tragischen Tod Anteil genommen haben: in gleich zwei seiner späten Lieder-sammlungen hat er Gedichte von Elisabeth Kulmann vertont: *Mädchenlieder* op. 103 und *Sieben Lieder* op. 104. Eigentlich nur konsequent, dass die österreichische Mezzosopranistin Elisabeth Kulman (mit einem „n“ im Nachnamen) für ihre neue CD beim Label Orfeo einige Lieder ihrer dichtenden Namensvetterin aufgenommen hat. Um diese ranken sich im ersten Teil der Scheibe weitere thematisch passende Lieder Schumanns, ergänzt um einige kürzere Klavierstücke des Komponisten. Die zweite Hälfte des Programms auf dieser CD pendelt dagegen zwischen Liedern Franz Schuberts und des österreichischen, zeitgenössischen Komponisten Herwig Reiter. Die Produktion ist ein Live-Mitschnitt eines Konzerts von der Schubertiade im österreichischen Schwarzenberg vom 26. August 2017.

Das Duo Elisabeth Kulman/Eduard Kutrowatz ist bekannt für seine kreativen Programme. Da wird gerne mal der Stil vom klassischen Kunstlied zum Chanson oder zum Jazz gewechselt. Wichtig ist den beiden vor allem ein thematisch schlüssiger

Zusammenhang der vertonten Texte. So auch bei dieser CD: es geht um Liebe, Leben, Tod und Vergänglichkeit. Am Beginn dieses Programm-konzepts fungiert ausgerechnet das Eröffnungsstück aus Schumanns berühmten *Kinderszenen* op. 15: „Von fremden Ländern und Menschen“. Pianist Eduard Kutrowatz macht sofort klar, wohin der Hase läuft: zum Wort. Sehr frei erzählt er am Klavier eine imaginäre Geschichte, lässt sich Zeit beim Ansetzen zu einer neuen Phrase, lässt jeden einzelnen

Ton „sprechen“. Erst beim nachfolgenden ersten Kulmann-Lied „Mond, meiner Seele Liebling“ op. 104,1 wird klar, dass „Von fremden Ländern und Menschen“ im Grunde als Vorspiel zum Lied gedient hat. Und das Erzählen geht weiter: sehr klar und mit exzellenter Textverständlichkeit deklamiert Mezzosopranistin Elisabeth Kulman den Text ihrer Namensvetterin. Sofort ist man als Hörer drin im Geschehen. Man spürt sofort, dass die Sängerin und der Pianist möchten dem Publikum etwas von den Gefühlen der Dichterin mitteilen wollen. Beide Interpreten stellen sie sich ganz in den Dienst der Vermittlung des Textes durch die Musik. Nach dem anmutigen „Mond, meiner Seele Liebling“ ändert sich augenblicklich die Stimmung und damit auch das Timbre von Elisabeth Kulmans Stimme. Mit den Worten „Seit ich ihn gesehen“ beginnt der Text von Adelbert von Chamisso, den Schumann innerhalb seines op. 42 vertont hat. Sofort merkt man der Sängerin die Aufregung des verliebten lyrischen Ich an. Ihre Stimme bewegt sich an der Grenze zum Flüstern, eine gewisse Nervosität ist zu hören. Das alles sind Stilmittel, die die Mezzosopranistin bewusst zur Vermittlung des Textes durch die Musik einsetzt. Besonders deutlich wird dieses Spiel mit den Ausdrucksmitteln im Lied „Ich kann's nicht fassen, nicht glauben“ aus demselben op. 42. Mit fassungslosem Tonfall beginnt Elisabeth Kulman, während ihr Klavierpartner punktgenau und bewusst kühl seine Akkorde dazu anschlägt. Dann folgt das Zitat des Geliebten, an das sich das weibliche lyrische Ich erinnert: „Ich bin auf ewig dein“. Sofort schaltet die Mezzosopranistin um, dunkelt ihre Stimme deutlich ab und imitiert den Gesangsstil eines männlichen Tenors. Ein kleiner Kunstgriff mit großer Wirkung, denn so beginnen die Lieder zu leben und die darin verborgenen Gefühle werden geradezu plastisch erlebbar.

„Warum?“ ist kein Titel eines Liedes von Robert Schumann, sondern stammt aus dessen *Fantasiestücken* op. 12. Eduard Kutrowatz spielt das Stück in diesem Programm als Überleitung zum Themenkomplex Tod und Vergänglichkeit. Der Pianist fühlt sich in der Kunstmusik genauso zu Hause wie im Jazz. Und so klingt sein „Warum?“ auch eher ein bisschen wie „Warum nicht ein bisschen Blues?“. Gekonnt lässt er den einen oder anderen Akkord auf der ersten Zählzeit leicht später kommen und das Stück beginnt sanft zu swingen. Danach wird es richtig ernst: das Kulmann-Lied „Die letzten Blumen starben!“ Opus 104,6 deklamiert Mezzosopranistin Elisabeth Kulman sehr gefasst und mehr „gesänglich“ als „sprechend“. Ein echter Höhepunkt der Gestaltungskunst der Sängerin und des Pianisten ist aber das folgende „Nun hast du mir den ersten Schmerz getan“ op. 42,8. Dem einleitenden, düsteren Mollakkord folgt die Sängerin gleich im zartesten Pianissimo. Ihre Stimme beginnt förm-

lich zu zittern. Allein bei den Wort „leer“ in der Zeile „Die Welt ist leer“ singt sie ohne Vibrato und unterstreicht damit das Gefühl der Leere. In der letzten Strophe des Gedichts von Adelbert von Chamisso deklamiert Kulman dann an der Grenze zwischen Pianissimo und Flüstern. Ein sehr ergreifender Moment!

Den zweiten Teil dieser CD eröffnen drei Schubertlieder: die erste Strophe aus „Dithyrambe“ D 801, „Die Sterne“ D 684 und die Romanze aus der Musik zu „Rosamunde“ D 797. Diese Werke betrachtet Elisabeth Kulman stärker von ihrer gesanglichen als von der „sprechenden“ Seite: weit spannt sie die Melodiebögen, anmutig tupft Pianist Eduard Kutrowatz seine Begleitakkorde dazu und auch das tiefe Register von Kulkmans Stimme kommt stärker zum Zuge. Sehr schön gelingt den beiden der Übergang von der Bühnenlied-Romanze Schuberts zur „Sachlichen Romanze“ Herwig Reiters. Deren Beginn erinnert ein wenig an den elaborierten Sprechgesang à la Arnold Schönberg. Allerdings wird schnell klar: im Gegensatz zu seinem älteren Kollegen verlässt Reiter nie den festen Boden der Tonalität. Während die Mezzosopranistin sich wieder im besten „Erzählmodus“ befindet, hat das Klavier u.a. die Aufgabe, den Text mit einer den Worten entsprechenden Prise Humor zu untermalen. So erklingt etwa nach den Zeilen „Nebenan übte ein Mensch Klavier“ eine etüdenhafte Passage, was beim Publikum dieses Live-Mitschnitts für einige Lacher sorgt.

Es wird aber auch noch einmal ernst im zweiten Teil dieses Programms: mit trostlosen Quint- und Quartklängen untermalt Herwig Reiter das Kästner-Gedicht „Alte Frau auf dem Friedhof“. Darüber singt Mezzosopranistin Elisabeth Kulman mit betont schlichtem und kühlem Timbre ihre choralartigen Zeilen. Thematisch passend schließt Franz Schuberts „Am Tage Aller Seelen“ D 343 an. Es ändert sich aber nicht nur der Stil, sondern auch die Perspektive vom nüchtern-betrachtenden zum eher empfindsamen Subjekt. Sanft, ausdrucksvoll und mit warmem Ton singt Elisabeth Kulman, während ihr Klavierpartner Eduard Kutrowatz sehr aufmerksam und präzise den Gefühlsregungen seiner Partnerin zu folgen vermag. Ein Schuss Volkstümlichkeit darf auf dieser CD auch nicht fehlen. Dafür steht das Schweizerlied D 559 von Franz Schubert mit einem Text von Goethe in Mundart – sicher auch eine Hommage an das zu großen Teilen auch aus der naheliegenden Schweiz stammende Publikum von Schwarzenberg. Die alpenländisch-liebliche Stimmung tragen Kulman und Kutrowatz gleich weiter in die Vertonung „Für die Katz“ von Herwig Reiter. Witzigerweise knüpft dessen Beginn motivisch genau dort an, wo Schubert endet – allerdings mit stärker österreichischem Tonfall und den für Reiters Vertonungen so typischen Tonmalereien im Klavierpart.

Hymnisch endet das offizielle Programm mit der dritten Strophe aus Franz Schuberts „Dithyrambe“ D 801. Auch die Zugaben des Konzerts von Schwarzenberg wurden dankenswerterweise auf diese CD-Produktion übernommen: noch einmal Reiter und als zweites Stück Schumanns „Im wunderschönen Monat Mai“ op. 48,1. Ein wunderschön gestalteter Abschluss dieses sehr inspirierenden Programms. Die Zusammenstellung ist nicht nur thematisch, sondern auch inhaltlich ausgezeichnet gelungen. Nie hat man das Gefühl eines zu schroffen Bruchs oder eines provisorisch gezimmerten Übergangs. Dazu kommt die herausragende interpretatorische Leistung der Mezzosopranistin Elisabeth Kulman und des Pianisten Eduard Kutrowatz. Die Sängerin breitet hier eine große Palette an unterschiedlichen Stilmitteln und Facetten ihrer Stimme aus. Kein Lied klingt hier so wie das andere, jedes Stück hat seinen ganz individuellen Charakter. Dennoch fügt sich alles nahtlos in den Gesamtzusammenhang ein. Wer das Live-Konzert liebt und sich von kleineren Nebengeräuschen beim Hören nicht aus der Ruhe bringen lässt, dem sei diese Produktion auf jeden Fall wärmstens empfohlen!

(Jan Ritterstaedt)

The duo Elisabeth Kulman (mezzo-soprano) and Eduard Kutrowatz (piano) are well-known for their creative programmes. For the first part of their new album, they chose songs and piano pieces by Robert Schumann. This is followed by an alternation of songs by Franz Schubert and the contemporary Austrian composer Herwig Reiter. Focus of the first part are settings of texts by Elisabeth Kulmann (a namesake of the singer Elisabeth Kulman). Thematically, it is about love, life, death, and transience. Already in the first song, there is no doubt the singer and the pianist would like to convey something of the poet's feelings to the audience. The mezzo-soprano Elisabeth Kulman sings very clearly and with excellent comprehensibility of the text, while her partner Eduard Kutrowatz knows how to follow every emotion of the music. The second part of the CD is opened by three Schubert songs. Elisabeth Kulman presents these works more strongly from a singing than from a "speaking" perspective. She and her piano partner then move very smoothly from Schubert to Herwig Reiter's "Matter-of-fact romance". The composer set to music a number of seldom heard, mostly humorous poems by Erich Kästner, without ever leaving the firm ground of tonality. There, Elisabeth Kulman can unfold the whole range of different stylistic means and facets of her voice. At the piano, Eduard Kutrowatz often intersperses the text with onomatopoeic musical illustrations. Apart from the inspi-

ring and intelligently selected programme of this CD, it is, above all, the outstanding interpretive performance of the duo Kulman/Kutrowatz during this live recording of the Schubertiade held in the Austrian municipality of Schwarzenberg, which leaves a deep impression. Unless you really mind some minor background noises when listening, this release can only be highly recommended! (Summary by Jan Ritterstaedt, translated by Th. Henninger)

II. Die künstlerische Laufbahn von Elisabeth Kulman ist eine ziemlich eigenwillige. Das Studium der 1973 geborenen Österreicherin umfaßte die Fächer Russisch, Finno-Ugristik und Musikwissenschaft. Als Sängerin begann Elisabeth Kulman in diversen Chören, u.a. dem renommierten Arnold Schönberg Chor. Nach sechs Jahren des Solostudiums erfolgte mit der Pamina ein erstes Bühnengagement an die Wiener Volksoper. 2004 erfolgte der Wechsel ins Mezzofach und zwar mit Suppés Boccaccio, ebenfalls an der Volksoper. Nähere Gründe für diese Entscheidung sind nirgends nachlesbar. In der Folge widmete sich Elisabeth Kulman auch stark der Alten Musik und engagierte sich im Liedgesang, wobei stets ihre individuellen Programmgestaltungen auffielen. Über „La femme c’est moi“ äußerte sich die Sängerin: „Ich lasse meiner Kreativität freien Lauf und richte mir alles ein, wie es mir gefällt. Das ist sehr beglückend und beflügelnd.“ Als Befreiung betrachtete Elisabeth Kulman auch einen Schritt, welcher 2015 großes Erstaunen auslöste: sie verabschiedete sich von der Bühne, singt Oper nur noch konzertant. „Für mich wurde es zunehmend schwieriger, mich zu verkleiden, in Kostüme zu schlüpfen, die manchmal sogar den Ausdruck erschwerten, Texte oder Botschaften wiederzugeben, hinter denen ich nicht stehen wollte.“

Es kommt also nicht von ungefähr, daß Elisabeth Kulman Liedprogramme gänzlich ohne Fremdbeeinflussung gestaltet. Eine 2013 erschiene Kombination von Schumanns *Frauenliebe und Leben* und Wagners Wesendonck-Gesängen war noch relativ traditionell, trotz hinzugefügter Lieder aus Opus 104, welche auch auf ihrer aktuellen Live-CD erscheinen. Sehr individuell dann aber ein Liszt-Recital oder auch die häufige Zusammenarbeit mit dem Vokalensemble Amarcord.

Bei ihrem auf vorliegender CD festgehaltenen Auftritt bei der Schubertiade Schwarzenberg am 26. August 2017 präsentierte Elisabeth Kulman neben Schumann und Schubert auch Werke von Herwig Reiter (*1941), Musikpädagoge und Komponist. Seine Lieder auf leicht ironisierende Texte von Erich Kästner sind moderat modern. An der nicht gänzlich ausgeblendeteten Reaktion des Publikums merkt man, daß Elisabeth Kul-

man nicht nur eloquenten Gesang bot, sondern offenkundig auch mit Mimik und Gestik erheiterte. Bei den Schumann-Liedern durchläuft die Künstlerin alle Gefühlsstadien, vom elegisch Besinnlichen („Seit ich ihn gesehen“) bis hin zu emotionalen Eruptionen. Die Forte-Klage „Nun hast Du mir den ersten Schmerz getan“ wird ergänzt durch nachgerade ersterbende Pianissimi. Die Liedtexte von Opus 104 stammen übrigens (wie auch die nicht gesungenen von Opus 103) aus der Feder einer mit der Sängerin fast namensidentischen russischen Dichterin, die mit nur 17 Jahren starb (Elisabeth Kuhlmann, 1808-1825). Schumann bezeichnete sie als „wunderbar begabtes Wesen“.

Bei den drei Liedern von Franz Schubert („Dithyrambe“. „Die Sterne“, „Rosamunde“-Romanze) besticht erneut das vollmundige Timbre Elisabeth Kulmans. Man meint noch immer zu hören, daß sie Stimme einst ein Sopran war, auch wenn die Alttiefen von „Dithyrambe“ ohne Forcieren erreicht werden. Um inhaltliche Entsprechungen in den Liedern zu betonen, reiht sie Elisabeth Kulman mitunter attacca aneinander, selbst wenn das tonsprachlich schon mal ein wenig fremdelt. In Eduard Krutowatz hat die Sängerin einen beflügelnden Partner zur Seite.

(Christoph Zimmermann)

In 2015, the mezzo-soprano Elisabeth Kulman surprised the music world with her decision to no longer sing operas on stage but, if ever, only in concertante form. Her reasoning: “[It had become increasingly difficult for me to dress up and to slip into costumes which sometimes even hampered the manner in which I had to convey texts or messages I did not support anyway].” So it is hardly coincidental that Elisabeth Kulman also designs her song programmes in a way that excludes any external influences. During her appearance at the Schubertiade in Schwarzenberg on 26th August 2017, besides Schumann and Schubert, she also presented works by Herwig Reiter (*1941), a music teacher and composer. His songs to slightly ironic texts by Erich Kästner are moderately modern. Judging by the reactions of the audience that was not entirely blanked out, Elisabeth Kulman not only offered eloquent songs but obviously also exhilarated with her facial expressions and gestures. Hence, theatre without stage. In the Schumann songs, the artist goes through all stages of feelings, from elegiac and reflective up to emotional eruptions, an additional strong effect being produced by her mellow timbre. It seems one can still sense that this voice was once a soprano. Eduard Krutowatz is an inspiring partner on whom she can fully rely. (Summary by Chr. Zimmermann, translated by Th. Henninger)



Sie liebten sich beide

Lieder von Robert und Clara Schumann und Johannes Brahms

Cornelia Lanz (Mezzosopran), Stefan Laux (Klavier)

Thorofon, 2016

Erscheinungsdatum/released: 20.7.2018

Bereits mit ihrer CD „Frauenrollen und Frauengestalten bei Schubert, Rossini und Verdi stellte die junge Mezzosopranistin Cornelia Lanz unter Beweis, daß ihr Programm

me mit thematischer Ausrichtung besonders wichtig sind. Die aktuelle Schumann-Brahms-Anthologie „Sie liebten sich beide“ (dieser Titel stammt von Heinrich Heine) reflektiert eine romantische Dreiecksge-
 schichte, welche bis heute von spekulativen Mutmaßungen begleitet wird. Ein gewisses Maß an emotionalen Verstrickungen dürfte freilich unleugbar sein. Nicht von ungefähr bat Clara den wesentlich jüngeren Freund, ihre Korrespondenz der Jahre 1854–1858 zu vernichten. Zu dieser Zeit war Schumann bereits erkrankt, und sein nicht ganz leichter Charakter hatte schon vorher ungünstig auf die zunächst mit viel Emphase geführte Ehe abgefärbt. Auch Roberts wechselnde Einstellung zu Claras künstlerischen Aktivitäten nahm Einfluß auf die Beziehung. Die Zeile „Wie hätt‘ er doch unter allen mich Arme erhöht und beglückt“ in der dritten Strophe von *Frauenliebe und Leben* möchte man, in solcher Unterwürfigkeit bereits zu Lebzeiten des Dichters Adelberts von Chamisso leicht belächelt, auf die Beziehung der Schumanns allerdings nicht anwenden. Aber es gibt u.a. folgenden fordernden Brief Roberts: „Das erste Jahr unserer Ehe sollst Du die Künstlerin vergessen, sollst Dir und Deinem Haus und Deinem Mann leben. Und warte nur, wie ich Dir die Künstlerin vergessen machen will. Das Weib steht doch noch höher als die Künstlerin. Erreichte ich nur, daß Du gar nichts mehr mit der Öffentlichkeit zu tun hättest, so wäre mein innigster Wunsch erreicht.“ Clara, von ihrem Vater Friedrich Wieck ursprünglich zu einer Pianistinnen-Karriere angespornt (man denkt unwillkürlich an Leopold und Wolfgang Amadeus Mozart) besaß als Klavier-Virtuosin ein fraglos natürlich gewachsenes Selbstbewußtsein, aber als Komponistin sah sie sich mitnichten. 1839 schrieb sie [möglichweise aber doch nur aus einer momentanen Stimmung heraus] in ihr Tagebuch: „Ich glaubte einmal,

das Talent des Schaffens zu besitzen, doch von dieser Idee bin ich zurückgekommen. Ein Frauenzimmer muß nicht komponieren wollen – es konnte noch keine. Sollte ich dazu bestimmt sein? Das wäre Arroganz, zu der mich bloß der Vater einmal zu früheren Zeiten verleitete.“

In späteren Jahren ermunterte Robert Schumann seine Gattin allerdings doch, es mit dem Komponieren wieder zu versuchen: „Denkst Du denn etwa, weil ich so viel componiere, kannst Du müßig sein? Mach‘ doch ein Lied einmal! Hast Du angefangen, so kannst Du nicht wieder los. Es ist gar zu verführerisch.“ Clara jedoch verharrete in ihren Selbstzweifeln, um dann aber doch „in tiefster Bescheidenheit“ unter der Opus-Zahl 13 nochmals einige Vertonungen zu wagen, die sie ihrem Gatten widmete. In ihnen findet sich viel Schönes, und eine derart dramatisch gestaltete Ballade wie Heines „Loreley“ mit ihrem ungemein attraktiven Klaviersatz würde ihr so schnell niemand nachgemacht haben.

Die Bekanntschaft von Brahms mit den Schumanns wurde initiiert von dem mit Brahms befreundeten Geiger Joseph Joachim. Es ist bekannt, wie enthusiastisch beide reagierten, als Brahms einige seiner Werke am Klavier vorgeführt hatte. In der von ihm gegründeten *Neuen Zeitschrift für Musik* äußerte sich Robert Schumann unter der Überschrift „Neue Bahnen“ wie folgt: „Und er ist gekommen, ein junges Blut, an dessen Wiege Grazien und Helden Wache hielten. Möchte ihn der höchste Genius dazu stärken, wozu die Voraussicht da ist, da ihm auch ein anderer Genius, der der Bescheidenheit, innewohnt.“

Schumanns hymnische Äußerungen waren für den eher scheuen Brahms sicher eine gewisse Belastung, was ihm aber dadurch versüßt wurde, daß auch Clara Komplimente über seine Musik machte. Das dürfte die aufkeimende Zuneigung des jungen Komponisten sicher intensiviert haben. Die von Elisabeth Lanz vorgenommene Auswahl bei den Brahms-Liedern intensiviert freilich die Thematik von Liebesverlangen. In Max Kalbecks Gedicht „Nachtwandler“ klagt in „schmerzlichem Verlangen“ ein in „seinen Traum“ versunkener Jüngling und hofft, „Von ewiger Liebe“ umfangen zu werden, wie das nach wie vor ungemein rührende Lied auf einen Text von Josef Wenzig vertonte Lied übertitelt ist.

Ein schmerzlicher Unterton scheint in den üppigen Mezzo von Cornelia Lanz eingegraben. Mi ihrem dunkel aufglühenden Organ wagt sich die Sängerin zwar auch an das heiter grundierte „Vergebliche Ständchen“ (und interpretiert es sehr differenziert), doch kommen ihrer Stimme besonders atmosphärisch stark verschattete Lieder entgegen. Mitunter spürt man ihre Affinität zur Oper wie in der dramatisch bewegten „Mainacht“. Solche Qualitäten prägen auch die Widergabe von *Frauen-*

liebe und Leben. Der Gesang von Elisabeth Lanz, unterstützt durch die sehr aussagekräftige, mitunter fast eigensprachliche Klavierbegleitung von Stefan Laux (von ihm stammt auch der exzellente Booklettext), erfreut mit seiner individuellen Trauerfarbe. Leichte Einschränkungen gibt es mitunter nur hinsichtlich der Intonation zu machen.

(Christoph Zimmermann)

There has been much speculation about the relationship between Clara Schumann and Johannes Brahms, without a convincing final outcome ever being achieved. Still, a certain emotional penetration between them might well have existed. It was not for nothing that Clara had asked her friend to destroy some correspondence which could easily be misinterpreted. On the other hand, Cornelia Lanz's recital "They once loved each other" (the title quoting a song by Clara Schumann) should not be understood as a statement, even though the programme hints at the dangers of feelings. This impression is further supported by the slightly painfully tinged timbre of the mezzo-soprano. But this is up to each listener to interpret. Stefan Laux is a good accompanist at the piano. (Summary by Christoph Zimmermann, translated by Th. Henninger)



Von sanftem Traum umflossen

Lieder nach Friedrich Rückert von Berg, Kienzl, Schumann, Liszt, Rothschild, Schubert, Strauss, Loewe, Musorgsky, Meyerbeer, Radecke, Mahler
Malte Müller (Tenor)
Götz Payer (Klavier)
Spektral, 2017
Erscheinungsdatum/released: 5.10.2018

Ein schöner CD-Titel, welcher romantische Stimmung aufkommen läßt. Von dem Sänger dieses reizvollen Programms, Malte Müller, ist das Geburtsdatum nicht herauszufinden. Fotos lassen aber auf einen jungen Mann Mitte Dreißig schließen. Trotz eines Studiums der Rechtswissenschaft war sein Leben seit jeher auf Musik ausgerichtet. Viele Jahre sang der im oberfränkischen Lichtenfels geborene Malte Müller bei den Regensburger Domspatzen, später bei Chorvereinigungen, welche von Frieder Bernius geleitet wur-

den. Frühkindliches Singen hat durchaus zu bemerkenswerten Karrieren geführt. Malte Müller schlug ebenfalls die professionelle Sängerbahn ein. Eine exakte Chronologie seiner Stationen war nicht zu erkunden. Erwähnt werden die Mitwirkung bei einer Opernuraufführung, Auftritte am Theater Heidelberg und das Mime-Debüt beim Festival „Kulturwall“ 2016. Es gibt auch Einiges bei Youtube. Nun also eine CD.

Ihr weitgehendes Raritätenprogramm ist reizvoll und ausgesprochen mutig. Zu hören sind ausschließlich Lieder auf Texte von Friedrich Rückert, einem Dichter, der heute etwas aus dem Blickfeld geraten ist. Zeit seines Lebens interessierte er sich für die Poesie des Orients, übersetzte zahllose Texte aus diesem Kulturbereich. Rückerts Verhältnis zur Musik und zu Komponisten war gespalten, wie aus seinem allerletzten Gedicht ersichtlich wird: „Verse wollen uns nicht behagen, am liebsten mögen wir sie ertragen, wenn die Musik darüber geht, daß man davon kein Wort versteht.“ Wagner war Rückert beispielsweise in jeder Hinsicht unangenehm. An Clara und Robert Schumann richtete er hingegen mehrfach Dankesgedichte, korrespondierte mit Carl Loewe.

Der heutigen Zeit ist Friedrich Rückert vor allem durch Lieder Gustav Mahlers noch einigermaßen vertraut. Diese Kompositionen erfordern einen „linden Duft“ des Singens, will sagen, sensible melodische Gestaltung und akribische dynamische Kontrolle. Malte Müller bietet leider nur schwerlastigen Gesang, erobert sich seine Höhenregionen ausschließlich im Forte, artikuliert an den feingesponnenen Gesangslinien kraftmeierisch vorbei. Nach diesem Höreindruck nähert man sich den anderen Interpretationen nurmehr zögerlich und findet den ungünstigen Eindruck leider durchwegs bestätigt, auch bei den Schumann-Liedern „Widmung“ und „Mein schöner Stern, ich bitte dich“. Mitunter versöhnt ein Schlußdiminuendo.

Dieses Fazit wird mit umso größerem Bedauern ausgesprochen, als die Programmgestaltung mit enormem Engagement erfolgte und sogar eine Reihe von Hürden zu überwinden hatte. So ist der Rückert-Zyklus *Liebesfrühling* von Wilhelm Kienzl (hiervon zwei Ausschnitte) gedruckt nicht greifbar, der Sänger mußte sich bei Breitkopf & Härtel Verlagskopien erbitten. Giacomo Meyerbeer und Robert Radecke sind weitere entlegene Komponisten, Hannah Mathilde von Rothschild vertritt dabei, einer Clara Schumann ähnelnd, das weibliche Geschlecht. Modest Mussorgskys „Wanderer“ zeigt, daß Rückert auch außerhalb Deutschlands hin und wieder auf Resonanz stieß.

Es schmerzt, für diese so ambitioniert angegangene Aufnahme kein positives Urteil abgeben zu können.

(Christoph Zimmermann)

The conclusion of this recital is, unfortunately, bitter. Choosing Friedrich Rückert as the central theme for this CD was undoubtedly a fancy idea of the tenor Malte Müller. But this poet has actually never been in the front rank, and today only those poems of his are known which were set to music by Gustav Mahler. These need to be conquered with delicate voice leading, fine piano shifts and a sensitive capturing of moods. Malte Müller's voice hardly yields any of these. The annoyed listener even has to block himself out of the Mahler cycle on several occasions. Two Schumann songs are moderately successful at best. The only gain is an encounter with song rarities by Wilhelm Kienzl, Giacomo Meyerbeer, Robert Radecke, Hannah Mathilde von Rothschild, and Modest Musorgsky, one of the few composers to respond to Rückert's poetry abroad. (Summary by Christoph Zimmermann, translated by Th. Henninger)



Deep in a dream

Lieder von Schumann (Liederkreis op. 24), Grieg, Sibelius und Berg

Raoul Steffani (Bariton)

Gerold Huber (Klavier)

Challenge, 2018

Erscheinungsdatum/released: 5.10.2018

Der niederländische Bariton Raoul Steffani wirkt mit seinem milchglatten, von blonden Locken umrahmten Gesicht wie ein argloser Knabe, welcher mit den gefährlichen Ge-

gebenheiten der Welt noch nie in Berührung gekommen ist. Ganz so romantisch ist die Sachlage bei dem 26jährigen Sänger aber wohl doch nicht, ist er doch zielstrebig dabei, sich die großen Konzertsäle zu erobern; so hatte er beispielsweise schon Auftritte im Concertgebouw.

Sein Studium absolvierte Raoul Steffani in Amsterdam, Tilburg und auch in Wien. Zu seinen Ausbildern gehören neben den holländischen Pädagogen Xenia Meijer und Maarten Konigsberger die prominenten Sänger Elly Ameling, Nelly Miriciou, Christa Ludwig und Thomas Hampson. Von dessen Meisterklasse bei einer Schubertiade ist auf Youtube ein Ausschnitt zu sehen, wie auch sonst eine Reihe von Filmaufnahmen mit Raoul Steffani existieren. Ob sie gezielt initiiert wurden oder mehr zufällig entstanden, ist nicht zu eruieren. Aber ohne eine Hilfestellung durch die Medien kommt heutzutage im Grunde kein Künstler mehr aus.

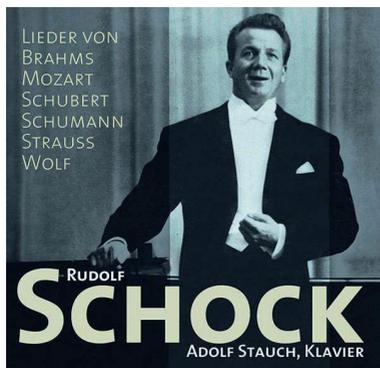
„Deep in a dream“ ist die erste CD-Einspielung von Raoul Steffani. Im Zusammenhang mit ihr wurde auch ein Interview gemacht, wo er u.a. berichtet, wie er seinen Klavierbegleiter Gerold Huber kennenlernte, welcher immerhin mit Koryphäen des Liedgesangs zusammenarbeitet, etwa mit Christian Gerhaher. Die Absage eines Sängers hatte vor Jahren zu einem Kontakt geführt. Schnell stellte sich heraus, daß man die gleiche Wellenlänge besitzt, und so besteht jetzt eine feste Kooperation. Die Programmauswahl für „Deep in a dream“ hat – wie bereits der Titel suggerieren dürfte – viel mit Gefühlen zu tun. Alle Komponisten (Schumann, Edvard Grieg, Jean Sibelius, Alban Berg) waren bei Niederschrift der gebotenen Lieder in etwa dem gleichen Alter wie Raoul Steffani. Eine besondere Sympathie für Sibelius rührt von des Sängers Faible für die schwedische Sprache her, mit welcher der Komponist im damals besetzten Finnland aufwuchs. Überhaupt scheint Steffani eine Sprachbegabung zu sein, denn das erwähnte Interview wie auch Schumanns *Liederkreis* auf der CD absolviert er in perfektem Deutsch.

Die Bandbreite des Ausdrucks mag sich bei dem Sänger im Laufe der Zeit noch erweitern, im Moment wirkt er noch bevorzugt lyrisch. Aber nicht zuletzt die Lieder opus 48 von Grieg werden mit einem emotional weitgespannten Radius geboten. Die Uhland-Vertonung „Lauf der Welt“ ist von Heiterkeit geprägt, „Die verschwiegene Nachtigall“ Walters von der Vogelweide gibt dem Charme des Sängers breiten Raum, bei „Zur Rosenzeit“ (Goethe) und „Ein Traum“ (Bodenstedt) züngelt immer wieder starke Leidenschaft. Im bekannten „Ich liebe dich“ verbinden sich jugendliche Maskulinität und schwärmerischer Tonfall überaus harmonisch. Bei Schumanns „Anfangs wollt' ich fast verzagen“ wird Verzweiflung nicht extrovertiert, sondern gedämpft geäußert, was aber mit der Absicht des Interpreten zu tun haben dürfte, mit Emotionen nicht auszufern. Aber diese Zurückhaltung wird von Hörern als stimmig empfunden. Ein Kommentar unter mehreren aufgefundenen: „Was für eine klangvolle, warme und erzählende Stimme.“ Hervorgehoben wird auch die „exzellente Aussprache“. Die Interpretation von Schumanns *Liederkreis* bietet eine Fülle von Ausdrucksfarben, denen erfreulicherweise jedweder Manierismus fehlt. Von der Klavierbegleitung Gerold Hubers wird Raoul Steffanis förmlich auf Händen getragen.

Der Schluß der CD bietet frühe Lieder von Alban Berg. Hier ist es interessant zu verfolgen, wie sich die noch romantische und tonal orientierte Musik von „Schließe mir die Augen beide“ (1900) innerhalb eines Jahrzehnts einigermaßen radikal verändert. Raoul Steffani geht auch diese Gesänge mit großer Empfindung an.

(Christoph Zimmermann)

Even if the art song is not exactly one of the most popular musical genres, the increase of good singers in this field is impressive. The Dutch baritone Raoul Steffani, who is only 26, was lucky enough to encounter at an early stage the renowned piano accompanist Gerold Huber who works together with the great Christian Gerhaher, amongst others. A common wavelength was soon established, and this is why Huber took care of the young singer's first CD recital. It includes songs which were written by the composers at about the same age Raoul Steffani is now. Schumann's "Song Cycle" is a rather popular cycle, and also the songs from Alban Berg's early period are relatively well embedded in the repertoire. All this frames a collection of Scandinavian songs by Edvard Grieg (incl. "I love you") and by Jean Sibelius. Raoul Steffani had turned towards the latter also because he has always had a soft spot for the Swedish language. And this is the language Sibelius first grew up with in Finland which was occupied by Sweden at the time. In spite of a wide emotional spectrum, Raoul Steffani is still strongly attached to the lyrical realm which, by the way, he should not abandon at all. However, it can be expected that he will go further as regards articulation in the long run. Still, what we hear on this CD already wins favour with him in a lasting manner.
(Summary by Christoph Zimmermann, translated by Th. Henninger)



Rudolf Schock: Ausgewählte Lieder

Lieder von Brahms, Mozart, Schubert, Wolf, Strauss und Schumann (Dichterliebe op. 48)

Rudolf Schock (Tenor), Adolf Stauch (Klavier), Grosses Opernorchester, Wilhelm Schüchter (Dirigent)

Relief (1957/1959)

Erscheinungsdatum/released: 5.10.2018

An dem Tenor Rudolf Schock scheiden sich die Geister. Man anerkennt zwar seine bis in die frühen sechziger Jahre währende, erfolgreiche und vielseitige Opernkariere, aber was danach (mitbedingt durch den Wechsel der Plattenlabels – von EMI zu Ariola) an popularisierenden und mitunter wirklich seichten Aktivitäten folgte, schmeckte nicht jedem, auch nicht dem „Sängerpapst“ Jürgen Kesting, welcher Schock als einen „mit schlichten, oft auch biederen Mittel singenden Tenor“ bezeichnete. Nun wird die gleichberechtigte Kombi-

nation von E- und U-Musik nicht zuletzt in Deutschland oft fast als Sakrileg empfunden. Anderswo ist man toleranter, und in einem Leonard Bernstein vereinigten sich beide Sparten ohne Reibung. Ähnlichen Vorwürfen wie Schock sah sich auch die Sopranistin Anneliese Rothenberger immer wieder ausgesetzt, wobei zuzugeben ist, daß sich ihre glamourösen TV-Auftritte tatsächlich oft am Rande des guten Geschmacks bewegten. Aber einem Fritz Wunderlich oder (heute) Jonas Kaufmann wurden/werden Ausflüge ins Populäre kaum angekreidet. Und ein Nicolai Gedda – um bei den Tenören zu bleiben – hat sich stets dezidiert für die Operette ausgesprochen. So viel zum Grundsätzlichen. Rudolf Schock, um den es ja an dieser Stelle geht, hat des Unguten manchmal sicher zu viel getan. Ein spätes Opernrecital, inhaltlich ambitioniert gestaltet, hat das nicht korrigieren können, war künstlerisch sogar ein regelrechtes Unglück. Grundsätzlich aber empfand Rudolf Schock „Wer in die Fremde will wandern“ (Hugo Wolfs Lied „Heimweh“) und „Der fröhliche Wanderer“ (Film 1955) als ein unproblematisches Nebeneinander.

In den Anfangsjahren seiner Karriere galt er als vorbildlicher Mozart-Interpret, wagte sich auf Platte und ermuntert durch den legendären Produzenten Walter Legge aber auch bis zum Bacchus in *Ariadne auf Naxos* von Richard Strauss vor, vor dessen vitalen Tenorhöhen einem Sänger der Angstschweiß ausbrechen kann. Mit dem Walter von Stolzing in Richard Wagners *Meistersingern* eroberte sich Schock sogar den Bayreuther Festspielhügel. In diesem Jahr 1959 entstanden auch zwei als „Liederabend 1 und 2“ betitelte Platten, welche den Sänger in einem Repertoirebereich vorstellten, mit dem man ihn nicht gerade identifizierte. Doch begleitete ihn im Studio bei Schuberts *Schöne Müllerin* kein Geringerer als Gerald Moore. Ansonsten war Adolf Stauch Schocks häufiger Klavierpartner, so auch bei den 59er Aufnahmen.

Von wenigen Einspielungen abgesehen, bieten die Anthologien bekannte und beliebte Kompositionen. Ob Rudolf Schock den engagierten Repertoireerkundungen heutiger Sänger hätte folgen können und wollen, muß offen bleiben. Aber zu seiner Zeit ging es ja nicht zum Wenigsten darum, dem Publikum eine begrenzt akzeptierte Kunstform näher zu bringen.

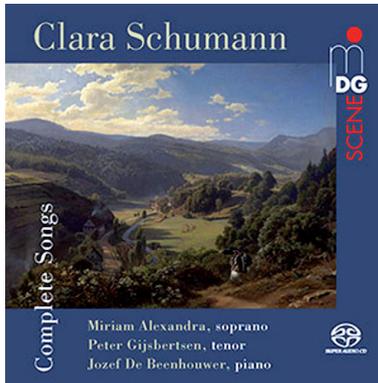
Schocks Tenor war am Ende der fünfziger Jahre noch immer ein voll intaktes lyrisches Organ, welches allen gestalterischen Erfordernissen nachzukommen imstande war. Die gelegentlich etwas kopfstimmige Höhe sollte später, als die Stimme nicht mehr optimal ansprach, vokale Defizite verstärkt kaschieren. (So gut wie) nichts davon bei den vorliegenden Aufnahmen. Man hört ein feingestimmtes Organ, dessen lyrische Substanz durch gezielte Pianowirkungen wie bei „Ich liebe

dich“ in „Wenn ich in deine Augen seh“ (aus Schumanns *Dichterliebe*) ebenso unterstrichen wird wie bei der extremen Dynamik-Reduzierung bei „Am leuchtenden Sommermorgen“ oder dem Schmerz-Akzent im finalen „Die alten bösen Lieder“. Die vorbildliche Textdeutlichkeit des Sängers kommt den Interpretationen ebenfalls zugute. Adolf Stauch ist vielleicht nicht der inspirierendste Pianist, versieht seinen Dienst aber angemessen.

Die zweite CD des Doppelalbums ist außer den bereits angesprochenen Komponisten Schubert und Wolf auch Wolfgang Amadeus Mozart gewidmet, bei aller Popularität des Namens keine gängige Entscheidung. Richard Strauss wird in diesem Aufnahmejahr 1957 mit originalen Klavierliedern wie auch mit Orchesterfassungen geboten. Bei dieser Gelegenheit steht der damalige EMI-Allrounder Wilhelm Schüchter am Pult eines „Großen Opernorchesters“, bei dem es sich um die seinerzeit vielbeschäftigten Berliner Symphoniker handeln dürfte, mit denen unter Schüchter auch viele Operaufnahmen entstanden. Das Jahr 1957 markiert den aufnahmetechnischen Übergang von Mono zu Stereo. Anders als die Strauss-Lieder wurde Schumanns *Dichterliebe* noch einkanalig aufgenommen. Den CDs ist ein Grundrauschen eigen; alle Titel wurden offenkundig von Platte überspielt.

(Christoph Zimmermann)

Rudolf Schock was an ideal singer. This fact has been rather forgotten about because Schock, at an advanced age, almost completely focused on operettas and also ingratiated himself with popular appearances in the media (for instance, the emerging television), which were often on the edge of the bearable. It is therefore all the more important to recall this lyric singer who had long been successful not least in Mozart interpretations. There were also several song recordings in the 1950s, even with Gerald Moore involved in one of them. The recordings, reissued after a long time (including some orchestral songs by Richard Strauss under the EMI conductor Wilhelm Schüchter), were taken care of by Adolf Stauch in a well-versed but not necessarily inspiring manner. In contrast, Schock with his attractive tenor played to the gallery really ambitiously, with the singer's clearness of text deserving special praise. The programme (featuring Schumann's *A Poet's Love* and others) moves along popular paths but this was in line with market strategy at the time. Whether Schock would still be able to keep up with today's song scene, however, must remain an open question. (Summary by Christoph Zimmermann, translated by Th. Henninger)



Clara Schumann: Complete Songs

Miriam Alexandra, soprano · Peter Gijsbertsen, tenor · Jozef De Beenhouwer, piano

Musikproduktion Dabringhaus und Grimm (MDG), 2018

Erscheinungsdatum/released: 5.3.2019

Das ist eine außergewöhnliche Aufnahme, die sich den in recht überschaubarer Anzahl vorhandenen der Complete Songs von Clara Schumann nicht einfach anreihet,

sondern sie in mehrfacher Hinsicht übertrifft und so in gewisser Weise ein Non plus ultra bzw. eine Referenzaufnahme darstellt. Wie kommen wir zu diesem Urteil? Nicht zum ersten Mal (das war in der Hyperion-Aufnahme von 2000 mit Susan Gritton und Stephan Loges der Fall), aber ganz besonders überzeugend wurden die zweieinhalb Dutzend Lieder, die Clara Schumann im Zeitraum von etwas über zwei Jahrzehnten komponiert hat, auf zwei Interpreten verteilt, was ein erstaunlich farbiges Hörbild ergibt. Die Aufnahme entstand im September 2018 im Konzerthaus der ehem. Abtei Marienmünster bei Höxter. Nachdem die Sopranistin Miriam Alexandra sich 2016 Ausschnitten aus dem Liedschaffen Pauline Viardots gewidmet hatte (siehe *Schumann-Journal* 7, 2018, S. 393ff.) nimmt sie sich nun, im Clara-Schumann-Jubiläumsjahr 2019, dem OEuvre von Viardots großer Freundin auf diesem Gebiet an, und zwar gemeinsam mit dem niederländischen Tenor Peter Gijsbertsen. Hinzu kommt ein so exzellenter und mit der Musiksprache beider Schumanns tief vertrauter Pianist wie Jozef De Beenhouwer, dem die erste Gesamtaufnahme von Claras Klavierwerken zu verdanken war.

Clara Schumanns Lieder füllen gerade mal eine CD mit 70 Minuten Spieldauer, denn nach ganz wenigen jugendlichen Versuchen nahm sie das Genre erst nach der Eheschließung mit Robert Schumann wieder auf, der sie ausdrücklich zur Liedkomposition ermutigte, ihr Empfehlungen für die Textwahl gab und sie auch bei der Verlegersuche unterstützte. Im Unterschied zu ihrem Mann hat Clara Schumann nur zweimal ein ganzes Opus Liedern gewidmet, und zwar mit ihrem der dänischen Königin Caroline Amalie dedizierten Liederheft op. 13 und dem sechsteiligen Zyklus von Gesängen aus dem Roman *Jucunde* des österreichischen Dichters Hermann Rollett, der laut dem Initiator der Aufnahme und wie immer kenntnisreichen Verfasser des Booklets Joachim

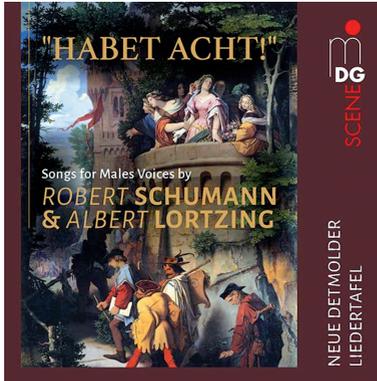
Draheim den Höhepunkt ihres Lied-OEuvre bildet. Hinzu kommen die drei Lieder op. 12, die sie zum gemeinsam mit Schumann geschaffenen Rückert'schen *Liebesfrühling* (übrigens von De Beenhouwer kürzlich mit Peter Gijsbertsen und Lisbeth Devos produziert, vgl. *Schumann-Journal* 7, 2018, S. 391ff.) beigesteuert hat. Sind diese Lieder bei Miriam Alexandra in besten Händen, die sie mit ihrer hohen Sopranstimme in vorbildlicher Textverständlichkeit darbietet, so ist sie auch dem teils recht beschwingten *Jucunde*-Zyklus op. 22 eine differenziert gestaltende Interpretin. Hingegen ist es eine kluge und überzeugende Entscheidung, die Lieder op. 13 der Männerstimme anzuvertrauen, und Peter Gijsbertsen gestaltet das Opus, das inhaltlich keinen Zyklus darstellt, mit seiner lyrischen, angenehm timbrierten Stimme, die auch zu metallischem Glanz fähig ist, in großem dynamischem Bogen, es so zum Ganzen formend. Hervorzuheben ist noch, wie gern man dem überaus flexiblen, technisch über jeden Zweifel erhabenen, stets die Tiefendimension der Lieder bloßlegenden Klavierspiel Jouef De Beenhouwers nicht nur in den Zwischen- und Nachspielen lauscht – er ist die Seele des Ganzen und trägt die Sänger in jedem interpretatorischen Moment.

Wir müssen hier nicht die Lieder im einzelnen besprechen, erwähnt seien aber doch drei Beispiele, die besonders ohrenfällig erscheinen: der auf einen Text des vielseitigen Poeten J. P. Lyser geschriebene elegante Walzer der jungen Clara Wieck sowie die beiden späten opuslosen Kompositionen, die im Gesangs- und Klavierpart überraschend dramatische Lorelei und das dagegen schlicht-anmutige „Veilchen“, Clara Schumanns letzte Liedkomposition überhaupt. Wer Sinn für die stets interessante, durchaus nicht epigonisch-eklektische Liedkomposition Clara Schumanns aufbringt, sollte sich diese CD keinesfalls entgehen lassen.

(Gerd Nauhaus)

The recording at hand presents all the lieder by Clara Schumann in chronological order, spanning from her few early compositions to her last lied „Das Veilchen“. It abstains from using transpositions and sensibly divides the compositions among a male and a female part. As a result, the tenor Peter Gijsbertsen is entrusted the *Liederheft* op. 13, while the soprano Miriam Alexandra performs the late *Jucunde*-Gesänge op. 23. With Jozef De Beenhouwer, the two singers have a confident accompanying pianist at their side, who is familiar with all of the composer's idiosyncrasies and acts as the soul of the performance. Responsible for both the concept of the CD and the well-informed booklet is Joachim Draheim.

(Summary by Irmgard-Knechtges-Obrecht, translated by F. Obrecht)



Englisch text enclosed • Texte en français inclus • Mit deutschem Text

MDG 622 2070-2

Albert Lortzing / Robert Schumann
Songs for Male Voices

MUSIKPRODUKTION
DABRINGHAUS UND GRIMM

CD 1
Albert Lortzing (1801-1851)
Ernste und heitere Festgesänge LoWV 67
Chöre für die Freimaurerloge
„Zum goldenen Fische“ Cinesisch LoWV 19
Drei scherzhafte Gesänge (1850) LoWV 104
[Drei besinnliche Gesänge] (1850)
Lebe wohl, mein flandrisch Mädchen LoWV 84
Wärde der Frauen LoWV A-2
Tonkunst LoWV 79
Jagdlied aus „Die Wildschütz“ LoWV 58.5
Abschied LoWV 73
Total Time: 69:27

CD 2
Robert Schumann (1810-1856)
Sechs Lieder op. 33 13:07
Jagdlieder op. 137 15:45
Fünf Gesänge aus Heinrich Laubes
„Jagdrevue“
Drei Lieder op. 62 10:17
Ritornelle op. 65 11:44
Total Time: 59:51

Neue Detmolder Liedertafel
Ludger Miss, conductor (CD 1)
Thorsten Rühl, conductor (CD 2)
Detmolder Hornisten



© © 2002 & 2004, Made in Germany

Musikproduzenten Dabringhaus und Grimm, Bachstr. 26, D-32766 Detmold, Tel. +49(0)5231-69892, Fax +49(0)5231-28199



„Habet Acht“

Werke für Männerchor von Robert Schumann & Albert Lortzing
Robert Schumann: 6 Lieder op. 33; Jagdlieder op. 137; 3 Lieder op. 62; Ritornelle op. 65

Albert Lortzing: Ernste & Heitere Festgesänge LoWV 67; Chöre für die Freimaurerloge LoWV 19; 3 Scherzhafte Gesänge LoWV 104; 3 Besinnliche Gesänge LoWV 105-107; Bedenke wohl LoWV 71; Ahnungsvoll LoWV 70; Trauerchor „Herr der Welt“ LoWV 87; Leb wohl, mein flandrisch Mädchen LoWV 84; Würde der Frauen LoWV A2; Tonkunst LoWV 79; Jagdlied aus „Wildschütz“ LoWV 58.5; Abschied LoWV 73

Detmolder Hornisten, Neue Detmolder Liedertafel

2 CDs, MDG, 2001/2004

Erscheinungstermin/released: 21.6.2018

I. Auf zwei CDs sind hier ältere Einspielungen der *Neuen Detmolder Liedertafel* von Liedern für

Männerstimmen von Albert Lortzing (CD 1) und Robert Schumann (CD 2) kombiniert, die in den Jahren 2001 und 2004 in der Klosterkirche Falkenhagen aufgenommen wurden. Zu Albert Lortzing hat die Liedertafel eine besondere Verbindung, da Lortzing selbst für einige Jahre am Hoftheater der Lippischen Residenz wirkte, für die er einige Männerchöre komponierte. Später konnte er gerade durch diese in schwierigen Zeiten den Unterhalt seiner Familie sicherstellen.

Der Männergesang zeigt sich hier von seiner besten und seiner romantischsten Seite. Die fünfzehn Sängern, teilweise unterstützt von den vier Detmolder Hornisten, lassen eine längst vergessene und auch leicht angestaubt wirkende Tradition wieder aufleben. Aber so frisch, stimmgewaltig und ausdrucksvoll lässt man sich die etwas in Verruf geratenen Männerchöre gerne gefallen. Tatsächlich wurde in der politisch aufgeheizten Zeit im Vormärz das Singen in der Männerrunde durchaus als Vorwand benutzt, um – nach außen harmlos wirkend – auch der par-

lamentarischen Debatte zu frönen. So schöpfte die hellwache Obrigkeit keinen Verdacht. Auch bei der von Schumann geleiteten Dresdner Liedertafel folgte auf eine Stunde Gesang eine Stunde Diskussion.

Die vorgestellten Chöre decken inhaltlich und emotional ein breites Spektrum ab. Von „ernst und heiter“ in Lortzings *Festgesängen* LoWV 67 über die Stimmung in den *Drei scherzhaften Gesängen* LoWV 104 bis hin zur dezidierten Besinnlichkeit in den *Gesängen* (1850) LoWV 105 wird jeder Ausdruck angesprochen. Dazu stellen sich Chöre für die Freimaurerloge „Zum goldenen Rade“ Osnabrück LoWV 19, die Lortzings Sympathie und Zugehörigkeit auch zu diesen Bestrebungen dokumentieren. Bei Schumann vermischt sich ebenfalls politisches Engagement (*Drei Lieder* op. 62) mit naturnahen Inhalten und veritablen Trinkliedern in den *Sechs Liedern* op. 33 sowie bei den raffiniert kanonisch angelegten *Ritornellen* op. 65. Hinzu tritt nicht zuletzt die im Männergesang tief verwurzelte Jagdthematik in Schumanns *Jagdliedern* op. 137 und bei Lortzings »Jagdlied« aus dem *Wildschütz*. Da dürfen natürlich die Jagdhörner nicht fehlen, die hier sauber und klangvoll von den Detmolder Hornisten intoniert den Männerchor unterstützen.

Rein kompositorisch kommt an keiner Stelle das musikalische Moment zu kurz, sowohl Lortzing als auch Schumann legen in ihren Gesängen höchsten Wert auf kunstvolle Ausgestaltung. Die Sänger der Detmolder Liedertafel vermögen dies aufs Beste wiederzugeben. Transparent im Zusammenklang, mit treffsicherer Intonation und ausdruckstarker Phrasierung gelingt es ihnen, jedes Lied ins richtige Licht zu rücken.

Der dreisprachige Booklet-Text liefert aufschlussreiche Informationen zu den Kompositionen. Verfasst wurden er von entsprechenden Fachleuten: Irmlind Capelle im Falle Lortzings und Thomas Synofzik bei Schumann. Wer sich für diese Art von Chormusik interessiert, wird bei hier auf seine Kosten kommen.

(Irmgard Knechtges-Obrecht)

These two CDs combine older recordings of lieder for male voices by Albert Lortzing (CD no. 1 from 2001) and Robert Schumann (CD no. 2 from 2004) by the choir *Neue Detmolder Liedertafel*.

With vim and vigour he fifteen singers, in parts accompanied by four hornists, revive a long lost tradition. Indeed, during the politically heated Vormärz era male choirs were often used as a pretext to indulge in parliamentary debates. The choirs presented cover a broad spectrum of both subjects and emotions. From „solemn and elated“ in Lortzing’s *Festgesänge* LoWV 67 to the mood in the *Drei scherzhafte Gesänge* LoWV

104 and the deliberate contemplativeness of the *Gesänge* (1850) LoWV 105, all types of expression can be found. These pieces are joined by the Chöre für die Freimaurerloge „Zum goldenen Rade“ Osnabrück LoWV 19. In the case of Schumann, political activism (*Drei Lieder* op. 62), nature-orientated themes and veritable drinking songs (*Sechs Lieder* op. 33) comingle with each other in a similar way. Last but not least, those themes are joined by the motif of hunting, which is so deeply rooted in male choral music, like in Schumann's *Jagdlieder* op. 137 and Lortzing's »Jagdlied« from *Wildschütz*. Hunting horns are a must there, of course. The singers of the Detmolder Liedertafel perform with transparent harmony, precise intonation and expressive phrasing. The booklet text delivers insightful explanations in three languages. (Summary by Irmgard Knechtges-Obrecht, translated by F. Obrecht)

II. Die Formulierung „(O) habet acht“ wird mittlerweile mit dem Auftrittslied der Saffi in der Strauß-Operette *Der Zigeunerbaron* identifiziert, aber sie gilt auch für das zweite von Robert Schumanns *Jagdliedern* op. 137. Insofern paßt sie durchaus zu der Doppel-CD, auf welcher die wirklich hervorragende *Neue Detmolder Liedertafel* Werke Schumanns und Albert Lortzings präsentiert. Beide Komponisten begaben sich mit ihren Kompositionen für Männerchor sicher auf Nebenpfade, doch bedeutete das Schreiben für diesen Repertoirebereich keine Nebenbeschäftigung. Lortzing war primär Opernkomponist, ist als solcher auch heute noch hochgeschätzt, obwohl einige seiner Sujets mittlerweile als leicht biedermeierlich angestaubt gelten. Wenn mit Bemerkungen über ihn begonnen wird, so deshalb, weil die Gründung der *Neuen Detmolder Liedertafel* im Jahre 2001 einen Reflex auf dessen 200. Geburtstag darstellt. Und in Detmold hat Lortzing immerhin von 1826 bis 1833 künstlerisch gewirkt. Aber auch ohne ihn gibt es für die „Liedertafel“ einen lokalhistorischen Bezug. Gefördert durch den kunstliebenden Herrscher am Fürstenhof gründete Adolf Dresel, eine hochgestellte Persönlichkeit vor Ort, die Lippischen Liederfeste und für diese eben die „Liedertafel“, welche etwa 20 Mitglieder aus ersten Kreisen zählte, Laiensänger freilich sie alle. Heute wirken echte Profis (aus ganz Deutschland) mit, was die Aufnahmen in punkto Klanghomogenität und Sprachdisziplin sofort eindeutig nachweisen.

Die Vielseitigkeit Lortzings, welcher ja nicht nur Komponist, sondern auch Sänger und Schauspieler war, spiegelt sich in seinen Werken, Manche entstanden freilich notbedingt, weil das Einkommen kaum jemals

ausreichte, um die Familie ernähren zu können. So bediente Lortzing das Publikum immer wieder mit Gelegenheits- bzw. Auftragskompositionen, vor allen in den letzten Jahren. Lortzing schildert diese Situation so: „Ich arbeite nun für die Verleger, werde von diesen Hunden getreten und – muß mich treten lassen.“ Diese erniedrigende Zeit währte freilich nicht übermäßig lange, denn mit nur fünfzig Jahren starb der Komponist.

Wie schon der Titel der früh entstandenen *Ernstern und heiteren Festgesänge* andeutet, bedienen Lortzings Chorkompositionen, welche sich weitgehend eines konventionell homophonen Stils bedienen, im Grunde alle denkbaren Stimmungen. Selbst die Chöre für eine Osnabrücker Freimaurerloge (Lortzing war seit frühester Zeit Freimaurer) bewegen sich zwischen Trauergesang und Trinklied, schon wegen der heiteren Klavierbegleitung eine besonders charmante Komposition. Lortzings kaum je erlahmende Erfindungsfrische nötigt ja immer hohen Respekt ab. Auch aus seinem vorletztem Lebensjahr 1850 gibt es sowohl „scherzhafte“ als auch „besinnliche“ Gesänge. Von den Einzelchören interessiert vor allem ein Jagdlied, welches mit dem chorischen Auftritt von Graf Eberbach und Baron Kronthal im *Wildschütz* musikalisch identisch ist (Begleitung durch die vier ausgezeichneten „Detmolder Hornisten“). „Lebe wohl, mein flandrisch Mädchen“ ist hingegen eine eigenständige Komposition und hat mit der Romanze des Marquis von Chateauf in *Zar und Zimmermann* nichts zu tun.

Es soll die Sympathie für Lortzings Chorwerke nicht verkleinern, wenn man konstatiert, daß sich bei Robert Schumanns eine andere Welt auf-tut. Selbst ein letztlich simpel-homophon angelegtes Lied wie „Frühlingsglocken“ (op. 33,6) gewinnt durch fantasievolle Artikulation und kluge Textausdeutung ganz außerordentlich an Wirkung. Das gelegentliche „Bimbam“ gibt der Musik liebenswürdiges Flair.

Die in Schumanns Liedjahr 1840 entstandenen *Sechs Gesänge* op. 33 kann man gewissermaßen als Vorstufe zu seinen Sololiedern betrachten. Gleichzeitig sind sie ein Tribut an die damalige Beliebtheit von Männerchören, für die sich Schumann in seiner *Neuen Zeitschrift für Musik* durchaus engagiert aussprach. Während Lortzing etwas gleichförmig und variationsarm schreibt, geht Schuman hellhörig auf die Texte (etwa eines Goethe oder Heine) ein und bietet suggestive vokale Stimmungsmalerei. Zur elegisch gefärbten „Lotosblume“ (nicht identisch mit dem Sololied) kontrastiert der heiter-ironische „Zecher als Doktrinär“ ziemlich rabiat. Die „Rastlose Liebe“, angemessen lebhaft in Töne gesetzt, leitet über zu den bereits erwähnten, finalen „Frühlingsglocken“.

Jagdlieder sind im Ausdruck weitgehend festgelegt. Auch Schumann bedient in Opus 137 den Hörer genretypisch, wozu wie schon bei Lortzing die Begleitung eines Hornquartetts beiträgt. Immerhin: „Frühe“ bietet einige kompositorische Individualität, das Schlußlied „Bei der Flasche“ erlaubt sich exzessive Fröhlichkeit.

Politisch ambitioniert geben sich die *Drei Lieder* op. 62. Der Inhalt von Friedrich Rückerts „Freiheitslied“ wirkt noch einigermaßen neutral, Joseph von Eichendorffs „Der Eidgenossen Nachtwache“ spielt jedoch gezielt auf die gefährliche Situation in der damaligen Schweiz an, welche auch Schumanns Gefühle in Wallung bringt. „Wem hätten nicht die Siege der freien Schweiz das Herz gerührt. In den Eichendorffschen Gedichten fand ich nun eines, wie es auf die augenblicklichen Zustände nicht schöner passen könnte.“ Drei Revolutionsgesänge beziehen sich auf das Jahr 1848 (bei Lortzing tat dies die hochinteressante Oper *Regina*). Obwohl das letzte Lied den Titel „Zu den Waffen“ trägt, wirken die emotionalen Impulse doch relativ gezähmt. Die Lieder erschienen übrigens erst posthum 1913/14. Zu Texten des von Schumann sehr verehrten Rückert entstand als letzter Chorzyklus *Ritornelle* mit der Opuszahl 65, geschrieben „in canonischen Weisen“, wie es im Untertitel heißt. Die *Neue Detmolder Liedertafel* beweist sich hier ein letztes Mal als ein Vokalensemble allererster Güte.

(Christoph Zimmermann)

Almost every composer has written works for particular occasions and for whatever reason, such as celebrations, commissions, etc. The anthology of the „New Detmold Men’s Choir“ is a compilation of choruses by Albert Lortzing and Robert Schumann. However popular *Tsar and Carpenter* or *The Armourer* were, the royalties were not sufficient for Lortzing to adequately support his family in the long run. Therefore, especially in his later years, put under pressure by his publishers, Lortzing wrote a wide variety of works for male voices, which were certainly a matter of personal importance for a Masonic Lodge in Osnabrück. Schumann expressed himself very positively about the flourishing male choirs at the time. His compositions for that purpose were thus not the result of something perceived as unpleasant commissions. Furthermore, his Part Songs, Opus 62, with their political texts, referred to political circumstances mainly in Switzerland, which Schumann followed very closely. His tone is not as bold as that of Lortzing. The truly excellent Detmold Choir presents all works with a great homogeneous sound and vocal emphasis. (Summary by Christoph Zimmermann, translated by Th. Henninger)

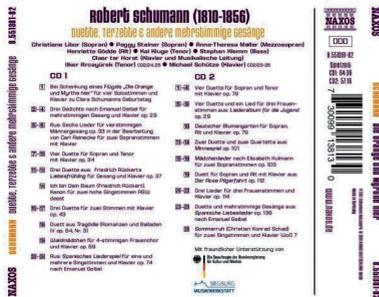


Robert Schumann: Die Orange und Myrthe hier

Alle Duette und Terzette & andere mehrstimmige Gesänge mit Christiane Libor (Sopran), Peggy Steiner (Sopran), Anne-Theresa Møller (Mezzosopran), Henriette Gödde (Alt), Kai Kluge (Tenor), Stephan Klemm (Bass), Claar ter Horst, Klavier, Ilker Arcayürek (Tenor), Michael Schütze, aufgenommen im Tonstudio der Engelbert-Humperdinck-Werkstatt, Siegburg, 2017

2 CDs, Naxos

Erscheinungsdatum/released: 13.7.2018



I. Für Dr. Ingrid Bodsch, die Projektleiterin des Schumann-Netzwerks, war es ein lange gehegter Wunsch gewesen (vgl. *Schumann Journal* 7/2018, S. 414ff.): die Werkgruppe der Duette, Terzette und anderen mehrstimmigen Gesänge einmal als Ganzes aufzunehmen

und als CD herauszubringen. Anfang 2017 konnte dieses Vorhaben tatsächlich in die Tat umgesetzt werden. Im August 2018 erschien dann beim Label Naxos die fertige 2-CD-Box mit dem Logo des Schumann-Netzwerkes darauf. Das Projekt ist eine kleine Großtat: schließlich sind Schumanns mehrstimmige Gesänge bisher selten in dieser kompakten Form und vor allem mit einer überschaubaren Zahl von Interpretinnen und Interpreten veröffentlicht worden. In der Regel findet man die Stücke eher lose eingestreut in ganz unterschiedlich akzentuierten Programmen wieder.

Schon ein erster Blick auf die Trackliste macht sofort klar: alle Werke folgen streng in der Reihenfolge ihrer Opuszahlen aufeinander. Was zunächst etwas ideenlos erscheinen mag, entpuppt sich aber bei genauerer Beschäftigung als äußerst sinnig: lässt sich so doch sehr anschaulich die Entwicklung des Komponisten Schumann und damit auch seiner Beziehung zu Clara sehr gut nachverfolgen. Dafür bietet sich in erster Linie die Form des Vokalduetts an. Nicht umsonst dominiert dieses Sinnbild für die Zweisamkeit das gesamte mehrstimmige Liederschaffen Schumanns. Anno 1840, nicht umsonst als sein „Liederjahr“ bezeichnet,

sehnte Schumann der Verbindung mit Clara Wieck entgegen. Und tatsächlich zieht sich dieses Gefühl der Sehnsucht auch wie ein roter Faden durch die erste CD dieser Produktion. Bevor es aber „so richtig“ losgeht, erscheint erst einmal als Prämabel gewissermaßen ein Vokalquartett mit Klavier, das sich in Schumanns Werkverzeichnis ganz unscheinbar im Anhang versteckt: „Die Orange und Myrthe hier“ – geschrieben „Bei Schenkung eines Flügels“. Am 13. September 1853, am 34. Geburtstag seiner Ehefrau, überreichte Robert ihr das Werk zusammen mit einem neuen Klems-Konzertflügel. Den Text dazu hatte Schumann selbst verfasst. Das Stück ist sowohl eine klingende Widmung, wie auch eine in-nige Liebeserklärung. Dem entsprechend liebevoll und zärtlich singen es die vier Solisten dieser Aufnahme: Christiane Libor (Sopran), Henriette Götde (Alt), Kai Kluge (Tenor) und Stephan Klemm (Bass). Ihre durchaus individuellen Stimmen bilden hier dennoch eine sehr homogene klangliche Einheit. Am Flügel begleitet ebenso einfühlsam die Pianisten Claar ter Horst.

Das vollständige Vokalquartett ist bei den aufgenommenen Stücken eher die Ausnahme. Weitaus häufiger kombiniert Schumann eine Sopran- und Tenor- oder auch Sopran- und Altstimme. In manchen Opera wechselt die Besetzung aber auch immer wieder. Allein aus solchen rein aufführungspraktischen Gründen erklingen die einzelnen Lieder in Konzerten oft nicht in ihrem Zusammenhang. Dabei entfalten sie gerade in ihrer intendierten Reihenfolge eine ganz besondere Wirkung: schließlich dachte Schumann gerne zyklisch. So auch im Fall der *Drei Gedichte nach Emanuel Geibel* op. 29. Erst ein heiteres, „Ländliches Lied“, dann ein nachdenkliches Lied und als drittes das berühmte „Zigeunerleben“ – ausnahmsweise einmal für sechs Vokalistinnen. Da im Text von Gitarren und Zimbelen die Rede ist, haben sich die Interpreten dazu entschlossen, ein wenig Schlagwerk mit einzusetzen. Sehr lebhaft und mit folkloristischem Schwung gestalten Christiane Libor (Sopran), Peggy Steiner (Sopran), Anna-Theresa Møller (Mezzosopran), Henriette Götde (Alt), Kai Kluge (Tenor) und Stephan Klemm (Bass) den Vokalpart.

Diese CD-Box enthält aber auch zwei echte Raritäten: „Die Lotusblume“ und „Frühlingsglocken“ (im Original für vierstimmigen Männergesang) in einer Bearbeitung für zwei Sopranstimmen mit Klavier von Carl Reinecke, einem Schumann freundschaftlich verbundenen Pianisten, Komponisten und Dirigenten. Christiane Libor und Anna-Theresa Møller glänzen hier mit ihrem gleichermaßen hellen wie sinnlichen Timbre. Sehr schön harmonisieren die beiden vor allem beim Lied „Frühlingsglocken“ mit ihren feinen Stimmungswechseln. In den *Vier Duetten* op. 34 kommt dagegen die Kombination Sopran-Tenor zum Zuge. Beide

Stimmlagen verkörpern hier ein Liebespaar, das zunächst im „Liebesgarten“ wandelt, einem „Ständchen des Liebhabers“ lauscht, sich „Unter’m Fenster“ begegnet und schließlich von dem Glück träumt, gemeinsam alt zu werden („Familien-Gemälde“). Sehr überzeugend verstehen es Peggy Steiner und Kai Kluge ihre Figuren in immer neuen Gefühlszuständen darzustellen: vom innigen Schwelgen bis zum geschwinden Parlando. Das Singspiel lässt grüßen.

Für Schumann-Kenner ist vor allem die Erstaufnahme des von Thomas Synofzik rekonstruierten Kanons „Ich bin Dein Baum“ für zwei Sopranstimmen und Klavier interessant. Später hat Schumann diesen Text noch einmal für Sopran und Tenor in anderer Form vertont und in sein Op.us 101 aufgenommen. Wunderschön ausdrucksstarke Musik, die leider viel zu schnell zu Ende geht. Über die *Drei Duette* für zwei Stimmen und Klavier op. 43, in denen sich auch die Schattenseiten der Liebe Gehör verschaffen, schließt die erste CD der neuen Produktion mit den mehrstimmigen Gesängen aus Schumanns Zyklus *Spanisches Liederspiel* op. 74. Dem streng chronologischen Ansatz des Projektes entsprechend fehlen hier natürlich die unter derselben Opuszahl veröffentlichten Sologesänge. Im „Intermezzo“ erlebt man erstmals zwei Männerstimmen: den Tenor Kai Kluge und Bass Stephan Klemm. Das Highlight ist aber „In der Nacht“, ein meditatives Nocturne über Liebesträume. Mit großer Hingabe an den wunderschönen Melodiebogen beginnt Christiane Libor, ehe dann mit sanftem Stimmklang und nicht minder expressiv der Tenor Kai Kluge dazu tritt. „Ich bin geliebt“ – mit dieser sehr bewegt vorgetragenen Erkenntnis endet der Auszug aus dem *Spanischen Liederspiel* im kompakten vierstimmigen Satz mit einzelnen spitz artikulierte Soli.

Texte mit Bezügen zu Familie und Kindern eröffnen die zweite CD der Produktion „Die Orange und Myrthe hier“. Kein Wunder: verspürten doch auch die Schumanns im Revolutionsjahr 1849 das Bedürfnis nach einem geordneten Familienleben, in das man sich angesichts der angespannten politischen Lage zurückziehen konnte. Entsprechend viel familiäre Hausmusik entstand auch in dieser Zeit. So etwa die *Vier Duette* für Sopran und Tenor op. 78. Heiter und ausgelassen starten Christiane Libor und Kai Kluge mit dem „Tanzlied“, in das sich allerdings auch immer wieder nachdenkliche Töne mischen. Im anschließenden „Er und Sie“ spürt man beim chronologischen Durchhören dann ganz deutlich, wie die Stimmführungen Schumanns vor allem im Vergleich zu den früheren Werken immer raffinierter werden und der Klaviersatz sich stärker am melodischen Geschehen beteiligt. Pianistin Claar ter Horst wird hier zunehmend zur aktiven Mitgestalterin und erweist sich als sehr aufmerksame Musizierpartnerin für die unterschiedlichen vokalen Konstellationen.

Auch das umfangreiche *Liederalbum für die Jugend* op. 79 enthält einige mehrstimmige Gesänge, die bei dieser ambitionierten Produktion natürlich nicht fehlen dürfen. Besonders beglückend: „Das Glück“, ein von Christiane Libor und Peggy Steiner besonders liebevoll formulierter Kinderwunsch. Beide Sopranistinnen harmonieren ganz ausgezeichnet miteinander, necken und fordern sich in ihrer Deklamation immer wieder gegenseitig heraus. Sehr präzise, auch im Zusammenspiel mit Claar ter Horst, gelingt den beiden das abschließende „Spinnelied“ mit seinen monotonen Begleitfiguren, aber umso humorvolleren, kurz und knapp artikulierten vokalen Ausbrüchen. Ein bisschen verwundert es da, dass Peggy Steiner (Sopran) und Anne-Theresa Møller (Mezzosopran) mit dem „Deutschen Blumengarten“ op. 79 Anhang Nr. 4 nicht so recht warm werden. Schon der erste Einsatz gelingt nicht ganz genau auf den Punkt und auch bei der Abstimmung untereinander hakt es etwas. Das Stück ist allerdings auch alles andere als leicht und wurde vielleicht auch deshalb von Schumann nicht in die Druckfassung seines *Liederalbums* übernommen.

Bei den zwei Duetten und zwei Quartetten aus *Minnespiel* op. 101 begegnet der aufmerksame Hörer dann zwei schon einmal vertonten Texten wieder. Schumann hat sie sich im Jahr 1849 noch einmal vorgenommen und diesmal nicht als Duette, sondern Quartette konzipiert. Auch das schon erwähnte abgebrochene Kanon-Projekt „Ich bin Dein Baum“ hat er wieder aufgegriffen, diesmal allerdings in neuer Form zu Ende geführt. Hier bekommt Altistin Henriette Gödde die Chance, auch mal fast eine Minute lang ganz allein die wunderbare Melodie Schumanns zu gestalten. Sie tut das mit angenehm zarter Stimmfarbe, könnte aber manchmal noch etwas geschmeidiger artikulieren. In „So schön ist das Fest des Lenzes“ darf dann Bass Stephan Klemm nach einleitenden Akkorden des Vokalquartetts einmal in tiefer Lage alleine singen – einer der wenigen Momente dieser Art. Schumann hat offensichtlich bei seinen mehrstimmigen Liedern die hohen Stimmen bevorzugt. So etwa zwei Soprane. Die sind nämlich die Protagonistinnen der *Mädchenbilder* op. 103 nach Gedichten der früh gestorbenen Dichterin Elisabeth Kulmann. Zu hören ist hier wiederum das Duo Peggy Steiner/Anne-Theresa Møller. Sie bezaubern mit ihrer intensiven Ausdeutung des Textes, vor allem im hymnisch anmutenden letzten Stück „An den Abendstern“.

Spätestens ab Opus 114 beginnt dann definitiv Schumanns Spätwerk. Schlicht „Drei Lieder für drei Frauenstimmen“ schreibt der Komponist darüber. Der musikalische Satz ist nun harmonisch raffinierter, aber in der Anlage auch deutlich knapper gehalten. Mit traurigem, aber nicht düsteren Ausdruck singen Christine Libor, Anne-Therese Møller und

Henriette Gödde „Nänie“ nach einem Text von Ludwig Bechstein. In seinem Opus 138 *Spanische Liebeslieder* knüpft Schumann dann 1853 noch einmal an sein *Spanisches Liebesspiel* op. 74 an und veröffentlicht einige ältere Vertonungen. Drei dieser Geibel-Lieder sind mehrstimmig gesetzt und führen stilistisch eher wieder zurück in die Zeit des intensives häuslichen Musizierens der Schumanns. „Bedeckt mich mit Blumen“ klingt mit seiner schmerzenden Chromatik, dem flotten Tempo und dem vierhändigen Klaviersatz orchestral und wie aus einer Oper entnommen. Das Duo aus Christiane Libor und Henriette Gödde macht hier noch einmal sehr schön deutlich, wie gut gerade diese beiden Sängerinnen miteinander harmonieren und auch im schnellen Dialog nie Lücken im musikalischen Fluss entstehen lassen. „Dunkler Lichterglanz“ ist schließlich wieder für das ganze Quartett gesetzt, wobei Schumann auch hier eher orchestral und chorisches denkt und einzelne „Stimmgruppen“ immer wieder miteinander in einen Dialog eintreten lässt. Mit dem Duett „Sommerruh“ WoO 7 endet schließlich diese Produktion friedlich und mit höchsten Soprantönen und volkstümlich-schlichter Anmutung.

„Die Orange und Myrthe hier“ ist einmal natürlich ein Muss für alle Enzyklopädisten, die hier einen ausgezeichneten, klingenden Überblick über eine bei Schumann bisher eher vernachlässigte Werkgruppe erhalten. Aber auch für alle Freunde des Schumann'schen Liedschaffens allgemein bietet diese 2-CD-Box eine ganze Fülle an sehr leidenschaftlich musizierten Stücken und damit eine ideale Ergänzung der eigenen Tonträger-Sammlung. Gleichzeitig erzählt die Musik in ihrer weitgehend chronologischen Reihenfolge aber auch eine Geschichte von der Beziehung zwischen Robert und Clara Schumann, vom Glück, von der Familie, aber auch von den Schattenseiten einer Beziehung. Unbedingt zu empfehlen!

(Jan Ritterstaedt)

It is rare to see Robert Schumann's part songs collected on a single CD. Usually, one finds these pieces rather loosely interspersed within quite differently accentuated programmes. Label Naxos has now released a two CD box with Schumann duets, trios and other part songs in collaboration with the Schumann Network. The title "The orange and myrtle here" refers to the opening piece "The gift of a grand piano" which Robert Schumann gave to his Clara on her 34th birthday, together with a new Klems grand piano. The relationship between the two is a recurring theme throughout this production, as all songs are recorded in strict order of their opus numbers. A careful selection of seven renowned singers

and two pianists under the direction of Claar ter Horst is presented. All interpreters harmonise perfectly. Schumann preferred a combination of two sopranos or soprano and tenor, in particular, the latter being a symbol of lovers per se. Apart from well-known songs, such as "Gypsy life" from Op. 29, this double CD also includes two real rarities: "Lotus flower" and "Spring bells" (for four-part male choir in the original) in an arrangement for two soprano voices with piano by Carl Reinecke, plus the premiere of the canon "I am your tree", reconstructed by Thomas Synofzik in the original version for two sopranos and piano. So, there is a lot to discover on this intimately performed double CD, above all, for connoisseurs and lovers. But this production also offers a wealth of very passionately performed pieces to all friends of Schumann's song compositions in general and thus an ideal complement to one's own collection of recordings. (Summary by Jan Ritterstaedt, translated by Th. Henninger)

II. Fast jeder Komponist von Sololiedern hat auch solche für mehrere Stimmen geschrieben. Bei Zyklen bleibt diese Besetzung innerhalb einer Opus-Zahl aber nicht durchgängig bestehen, wie es etwa bei den „Liebeslieder-Walzern“ von Johannes Brahms der Fall ist. Im Bereich von Robert Schumanns Vokalkompositionen dominiert fraglos das Sololied, dennoch suchte auch er immer wieder nach einer Erweiterung des Ausdrucks, wofür ihm nicht zuletzt die unterschiedliche Kombination von Singstimmen geeignet erschien. Nicht viele Sänger haben sich für dieses Repertoire eingesetzt. Eine lobenswerte Ausnahme ist gegenwärtig der Bariton Thomas E. Bauer. In der Schumann-Gesamteinspielung des Liedbegleiter-Enzyklopädisten Graham Johnson hingegen gibt es kleine Lücken. Jetzt aber hat das Bonner Schumann-Netzwerk eine Einspielung sämtlicher mehrstimmiger Gesänge initiiert.

Eine leichte Irritation muß bei dieser verdienstvollen Unternehmung freilich erwähnt sein. Zwar geht die Vollständigkeit der einschlägigen Kompositionen so weit, daß sogar der fragmentarisch gebliebene, zum „Liebesfrühling“ gehörende Kanon „Ich bin dein Baum“ (Text: Friedrich Rückert) berücksichtigt wird, welcher erst vor kurzem von Thomas Synofzik, dem Direktor des Schumann-Hauses in Zwickau, vervollständigt wurde. Doch einige Opus-Gruppen wurden nicht komplett aufgenommen, weil sie auch Solobesetzungen enthalten wie etwa das „Spanische Liederspiel“. Von den neun Titeln des Zyklus‘ fehlen somit die Nummern sechs und sieben.

Diese Auslassung geschah fraglos mit Blick auf die Besetzung – eine für sich genommen durchaus logische Entscheidung. Doch wird dadurch die textliche und vokaldramaturgische Ausgewogenheit des Zyklus‘ in Frage gestellt. Denkbar wäre es durchaus gewesen, eine Hinzunahme der ausgelassenen Titel bei den abgedruckten Texten durch Erläuterungen zu legitimieren. Wünschenswert wäre auch, daß bei den Liedtexten die Tracknummern der beiden CDs vermerkt worden wären, umso mehr, als sich die Mitwirkung der sieben Sänger bei den einzelnen Liedern nicht leicht vergegenwärtigen läßt. Die Trackübersicht zu Beginn des Booklets ist nämlich etwas unübersichtlich. Doch sind dies Anmerkungen wirklich nur am Rande, bietet der doch alleine der Einführungstext von Georg Albrecht Eckle reiche Informationen.

Ein an anderer Stelle aufgefundener Hinweis fehlt seinen Erläuterungen freilich. Das *Spanische Liederspiel* war entgegen Schumanns eigener Einschätzung (Brief an Carl Reinecke: „Ich glaube, es werden diese meine Lieder sein, die sich vielleicht am weitesten verbreiten“) zunächst nicht sonderlich erfolgreich. Das mag damit zusammenhängen, daß die Gedichte Emanuel Geibels „unter Schumanns Händen einen Bedeutungsgehalt annehmen, der ihrer Heiterkeit in bedenklichen Ernst verkehrt“, so ein Urteil über den Liederzyklus.

Auch mit dem *Liebesfrühling* hat es eine besondere Bewandtnis. Auf einige der 1841 vertonten Rückert-Texte (opus 37) kam Schumann Jahre später noch einmal zurück. Die wiederholte Vertonung von „Ich bin dein Gärtner, du der Baum der Treue“ (opus 101) kann natürlich nicht anders als eine euphorische Verlautbarung über privates Glück gedeutet werden. Am ersten Zyklus (opus 37) war auch Clara Schumann mit drei Liedern beteiligt, was bei den jetzigen Aufnahmen durchaus einen Niederschlag hätte finden dürfen. Denn sicherlich nicht von ungefähr steht das Lied „Die Orange und Myrthe hier“ am Anfang der CD-Edition und gab ihr auch ihren Titel. Schumann widmete das Lied seiner Frau zum 34. Geburtstag. Da war die Ehe durch ihren Vater Friedrich Wieck schon seit langem akzeptiert.

Der „gute Geist“ der ganzen Aufnahmen ist die niederländische Liedbegleiterin Claar ter Horst, welche u.a. auf inspirierende Kontakte mit Elisabeth Schwarzkopf und Dietrich Fischer-Dieskau zurückblicken kann. Mittlerweile ist sie regelmäßig beim Internationalen Robert-Schumann-Wettbewerb in Zwickau aktiv. Ihre pianistische Souveränität, ihr Stilgefühl prägt alle Einspielungen. Nur bei drei der Spanischen Liebeslieder nimmt Michael Schütze ihren Platz am Klavier ein.

Das Sängerensemble besteht weitgehend aus jungen Kräften. Bei den Damen sind dies überzeugend Peggy Steiner, Anne-Theresa Møller und

Henriette Gödde. Der Tenor Kai Kluge, derzeit an der Oper Stuttgart engagiert, erfreut mit beflügeltem, schönstimmigem Gesang, besonders deutlich bei solistischem Hervortreten. Sein türkischer Fachkollege Ilker Arcayürek bleibt bei seinen beiden Ensemblenummern akustisch etwas anonym. Warum überhaupt dieser Wechsel im Tenorbereich? Gut der Baß von Stephan Klemm. Bei Christiane Libor, welche sich auf der Bühne inzwischen Wagners Heroinen erobert hat, erstaunt die schlanke Tongebung.

Alle in der Edition berücksichtigten Titel können an dieser Stelle natürlich nicht aufgeführt werden. Auch in diesem Falle gilt also eine Lektüre-Empfehlung des anspruchsvoll gestalteten Booklets.

(Christoph Zimmermann)

In Robert Schumann's vocal compositions, solo songs undoubtedly predominate, but he frequently also sought to extend the expression by means of polyphony. Not many singers, however, promote this repertoire. There, the baritone Thomas E. Bauer is a commendable exception at the present time. Still, there are some small gaps in the complete recording of Schumann's songs by the song accompanist and encyclopaedist Graham Johnson. Now, the Bonn Schumann Network has initiated a recording of all part songs.

The „good spirit“ of the recordings is the Dutch song accompanist Claar ter Horst who, among other things, can look back at inspiring contact with Elisabeth Schwarzkopf and Dietrich Fischer-Dieskau. Meanwhile, she actively contributes to the International Robert Schumann Competition in Zwickau on a regular basis. All her recordings are characterised by pianistic sovereignty and a deep sense of style. Michael Schütze takes her place at the piano in three of the *Spanish Love Songs* only. The ensemble of singers mainly consists of young artists. Among the ladies, these are Peggy Steiner, Anne-Theresa Møller and Henriette Gödde, who are all impressive. The tenor Kai Kluge has an inspired and delightful voice, which particularly excels in solo passages. His Turkish colleague Ilker Arcayürek remains acoustically somewhat anonymous in his two ensemble pieces. So why was it necessary to change the tenor after all? Stephan Klemm's bass is good. Christiane Libor, who in the meantime has conquered Wagner's heroines on stage, amazes with her slender intonation. (Summary by Chr. Zimmermann, translated by Th. Henninger)

NEUE SCHUMANNIANA / NEW SCHUMANNIANA

NOTENAUSGABEN, FAKSIMILES UND LITERATUR
MUSIC BOOKS, FACSIMILE EDITIONS, LITERATURE*

Ausgewählt von Irmgard Knechtges-Obrecht und Ingrid Bodsch
Selected by Irmgard Knechtges-Obrecht and Ingrid Bodsch

Notenausgaben / Music Books & Faksimiles / Facsimile Editions

Schumann · Liszt: Frühlingsnacht aus dem Liederkreis op. 39

Bearbeitung für Klavier

Herausgegeben von Annette Oppermann

Vorwort von Mária Eckhardt

Urtext HN 1204, G. Henle-Verlag, 2018

ISMN 979-0-2018-1204-5

Im Rahmen der renommierten Urtext-Ausgaben des Henle-Verlags ediert Verlagslektorin Annette Oppermann nach Franz Liszts berühmter Bearbeitung der Schumann'schen »Widmung« (siehe *Schumann-Journal* 7, 2018, S. 429f.) nun die mindestens ebenso bekannte von dem seinerzeit populärsten Lied aus Schumanns *Liederkreis* op. 39: »Frühlingsnacht«. Schumann hatte in seinem sog. „Liederjahr“ 1840 diesen Zyklus nach Gedichten von Joseph Freiherr von Eichendorff komponiert. Liszt schätzte zwar Schumanns Klavierlieder, wie dessen Klaviermusik generell, bearbeitete davon aber nicht annähernd so viele wie von anderen Komponisten. Wann genau Liszt das Lied »Frühlingsnacht« kennenlernte, muss ungewiss bleiben. Ebenso, wann seine Klavierbearbeitung entstanden ist, da ihr Autograph undatiert blieb. Die Erstausgabe von Liszts Bearbeitung erschien im August 1872 bei Gustav Heinze in Leipzig, dem schon kurze Zeit später der renommierte Leipziger Verlag C.F. Peters die Rechte abkaufte. Fortan erschienen aufgrund der hohen Popularität des Stückes zahlreiche im Notentext unveränderte Auflagen, bevor erst am Ende des Jahrhunderts ein Neustich erfolgte, dieses Mal mit Abdruck des Liedtextes. Die

* English translations by Florian Obrecht.

Zusammenhänge der Entstehungs- und Druckgeschichte von Liszts Arrangement legt die Liszt-Forscherin Mária Eckhardt im dreisprachig übersetzten Vorwort der Ausgabe umfassend und gut recherchiert dar. Die in sauberem, gut lesbaren Schriftbild und in gewohnt solider Weise erstellte Ausgabe verwendet als Hauptquelle den Erstdruck des Leipziger Verlegers Heinze, der vermutlich auf einer heute verschollenen Stichvorlage basierte. Liszts Autograph weist dem gegenüber einige wesentliche Unterschiede auf, die Annette Oppermann im Kommentar der Ausgabe auflistet. Darüber hinaus nimmt die Herausgeberin nur behutsame Normierungen, Ergänzungen oder Tilgungen vor, die im Kommentar ausführlich erklärt sind. Der Text des zugrundeliegenden Lieds von Schumann wird oberhalb der Notensysteme wiedergegeben. Ein wenig störend bzw. benutzerunfreundlich wirken höchstens einige stellenweise angebrachte Ossia-Versionen sowie Sternchen-Hinweise unterhalb des Notentextes. Insgesamt ist es aber eine sehr schöne, auch dem Klavier spielenden Laien zu empfehlende Edition.

(Irmgard Knechtges-Obrecht)

As part of the renowned Urtext editions by the publisher Henle, Annette Oppermann has now edited Franz Liszt's famous arrangement of the then most popular piece from Robert Schumann's *Liederkreis* op. 39: »Frühlingsnacht«. Schumann had composed this cycle during his so-called „Liederjahr“ („year of song“) of 1840 after poems by Joseph Freiherr von Eichendorff.

The first edition of Liszt's arrangement was published in 1872 by Gustav Heinze in Leipzig. The historical context of its creation and printing are explained by the Liszt scholar Mária Eckhardt in the trilingual preface to the edition in a comprehensive and well-researched manner.

The edition is solidly made with the usual, clear and legible type face. It relies on the first printing as its main source, which was presumably based on a now lost engraver's copy. The editor Annette Oppermann has conducted only cautious normalisations, amendments or deletions, all of which are elaborated on in the comments. The lyrics of the underlying lied by Schumann are printed above the staves.

It is however an overall very beautiful edition, recommendable even for piano-paying laymen. (Summary by Irmgard Knechtges-Obrecht, translated by F. Obrecht)

Robert Schumann. Myrthen Opus 25 / Liederkreis

Hrsg. von Kazuko Ozawa

München: G. Henle Verlag, 2019

HN 551 – ISBN 979-0-2018-0551-1

Nachdem der renommierte Henle Verlag München bereits vor Jahrzehnten eine Ausgabe sämtlicher Klavierwerke Robert Schumanns herausgebracht und in jüngster Zeit durch Ernst Hertrich in revidierter Fassung (sowie zusätzlich in einer 6-bändigen Studienausgabe) vorgelegt hat, nimmt er sich in den letzten Jahren auch Schumanns Liedkompositionen an, beginnend mit den großen Zyklen und Liederkreisen – *Kerner-Liederreihe* op. 35, *Eichendorff-Liederkreis* op. 39 (in beiden Ausgaben), *Frauenliebe und Leben* op. 42 und *Dichterliebe* op. 48 (inbegriffen die vier vom Komponisten ausgeschiedenen Lieder), alle herausgegeben von Kazuko Ozawa. Hierzu kommt nun der umfangreichste *Liederkreis* nach verschiedenen Dichtern (Burns, Byron, Fanshawe, Goethe, Heine, Moore, Mosen und Rückert), die *Myrthen* op. 25, vorgelegt von derselben Herausgeberin.

Während der Zugang zur Hauptquelle der Edition, dem im Robert-Schumann-Haus Zwickau bewahrten Erstdruck in Form eines in roten Samt gebundenen Prachtexemplars für Clara Wieck zu ihrem 21. Geburtstag (zugleich dem Vorabend der Hochzeit), ohne weiteres gegeben ist, bedurfte es für die Herausgeberin erheblicher Recherchearbeit zum Aufsuchen der jeweils zu Vergleichszwecken herangezogenen, teils weit verstreuten Nebenquellen – Textabdrucke, Autographen, Abschriften und Stichvorlagen –, deren Auflistung denn auch in einem dem Notentext nachgestellten Teil *Bemerkungen* (engl. *Comments*) allein mehr als zwei volle Druckseiten beansprucht! Freilich konnte sie sich auf das Werkverzeichnis von Margit McCorkle stützen.

Die Ausgabe wird eingeleitet durch ein ausführliches Vorwort (in Deutsch, Englisch und Französisch), indem die Entstehungs-Chronologie und Drucklegungshistorie des 26-teiligen *Liederkreises* akribisch dargestellt ist. Möglicherweise erstaunt es den Einen oder anderen Leser noch immer, aus dem Vorwort zu erfahren, dass einige der Lieder zu den allerersten von Schumann im sog. „Liederjahr“ 1840 komponierten gehören. Das betrifft beispielsweise den »Nussbaum« nach Julius Mosen op. 25/3 oder das Heine-Lied »Du bist wie eine Blume« op. 25/24. Ja, zu letzterem existieren sogar zwei Vorfassungen, die der Komponist der flämischen, in Leipziger Gewandhauskonzerten aufgetretenen Sopranistin Elisa Meerti und seiner Braut Clara zugedacht hatte. Diese sind denn auch

dankenswerterweise in einem Anhang zur Ausgabe abgedruckt, ergänzt durch den abweichenden Frühdruck von März 1840 des Liedes »Weit, weit!« in den Beilagen zu Schumanns *Neuer Zeitschrift für Musik*. Im eigentlichen Notentext des Bandes, auf 54 separat paginierten Seiten chamoisfarbenen Papiers (zuzüglich 6 Seiten Anhang) abgedruckt, mag man vielleicht die im Vorwort und den quellenkritischen Bemerkungen mehrfach erwähnte Einteilung des Erstdrucks in vier Hefte zu je 6 (Heft I-III) bzw. 8 (Heft IV) Liedern vermissen, an die sich Überlegungen zum Liedinhalt und zur Tonartendramaturgie eher anknüpfen lassen als bezogen auf den gesamten Liederkreis, dem anders als in den Opera 24, 42 und 48 keine thematisch-zyklische Qualität zuzusprechen ist, der vielmehr verschiedene Themenbereiche – alle natürlich auf Liebe und Ehe im weitesten Sinn bezogen – miteinander mischt, was sich allein schon aus der (auch nationalen) Eigenart der zugrundeliegenden Dichtungen ergibt. Eine Sonderstellung nimmt dabei das Lied Nr. 16 »Räthsel« (sic) ein, zum einen, da es lange irrtümlich Byron zugeschrieben wurde, zum andern da die Herausgeberin hier entschieden hat, die historische Orthographie beizubehalten, kommt es doch in erster Linie auf den Erhalt des „th“ an, das allerdings nur in zwei Wörtern, „Fluth“ und „Thier“ vorkommt. Interessant ist aber Ozawas Erläuterung für die stufenweise Verwendung des Hauchlauts im Griechischen, Lateinischen und Deutschen. Und beinahe noch interessanter die Mitteilung, dass Schumann im Arbeitsmanuskript eine chorische Auflösung des Rätsels erwogen hatte, die einem Gelächter gleichkommt. Schließlich muss erwähnt werden, dass die Auflösung „h“, die der Komponist nur musikalisch im Klavier gibt, bei Transposition des Liedes verlorengeht. – Dem Notensatz haftet zum Teil eine gewisse Enge besonders in den vielfigurigen Liedern Nr. 1, 5 und 6, 10, 13 und 22 an, die die Lesbarkeit beim Einstudieren des Klavierparts anfangs beeinträchtigen mag, während der Pianist später bestrebt sein wird, seinen Part auswendig zu beherrschen.

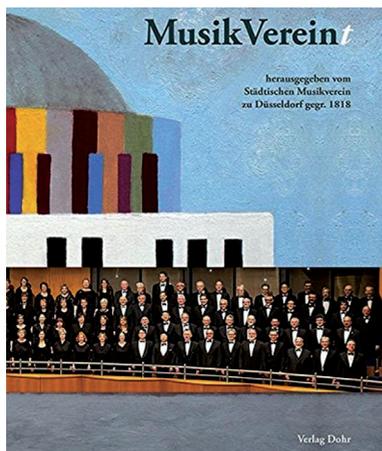
Mit Kazuko Ozawas Neuausgabe der *Myrthen* ist den Sängern und Pianisten eine gute Handhabe zu vertiefter Interpretation des Liederkreises geboten, die zudem zu einer – bis heute noch eher selten gewagten – Gesamt-Darbietung des Opus ermutigen mag. Hingewiesen sei darauf, dass die zugrundeliegende Originalausgabe für hohe Stimme, also Sopran und Tenor, konzipiert ist; bei einer Transposition sollten wenigstens die Tonarten-Relationen erhalten bleiben!

(Gerd Nauhaus)

With the release of the Liederkreis *Myrthen* op. 25, like the preceding volumes edited by Kazuko Ozawa, publisher Henle from Munich has now concluded the series of great lied cycles by Robert Schumann (Heine-Liederkreis op. 24, Kerner-Lieder op. 35, Frauenliebe und Leben op. 42 and Dichterliebe op. 48) from the composer's „Liederjahr“. This cycle, which is particularly varied and colorful thanks to works from several poets, chiefly Robert Burns and Friedrich Rückert, is rarely performed in its entirety today (with both soprano and tenor).

This new edition should be seen as encouragement to do so. Outside of the 26 lieder of the actual opus 25 it also contains a small appendix with two early versions of the Heine lied »Du bist wie eine Blume« together with an advance printing of the lied »Weit! Weit!« from the music supplements to Schumann's *Neue Zeitschrift für Musik*. The edition is rounded off by an extensive preface from the editor in three languages, as well as explanations on the sources and specific of the individual lieder. While the main source, the ornate exemplar that Schumann gave to his Clara as a bridal gift, is easily accessible at the Robert-Schumann-Haus Zwickau, the very scattered additional sources on text and music have been painstakingly catalogued and commented on. A truly exemplary edition! (Summary by Irmgard Knechtges-Obrecht, translated by F. Obrecht)

Literatur / Literature



Musik Vereint

Herausgegeben vom Städtischen Musikverein zu Düsseldorf
224 S., zahlreiche Abbildungen,
Hardcover
Köln: Verlag Christoph Dohr, 2018
ISBN 978-3-86846-149-7

Im Jahr 2018 feierte der Städtische Musikverein zu Düsseldorf, der Konzertchor der Landeshauptstadt, mit zahlreichen Veranstaltungen seinen 200. Geburtstag. 1818 auf die Initiative von musikbegeisterten Düsseldorfer Bürgern

gegründet, pflegt und bewahrt der Verein bis heute die Tradition bewusst weiter. Felix Mendelssohn Bartholdy, Ferdinand Hiller und Robert

Schumann waren die wohl bedeutendsten Musikdirektoren im 19. Jahrhundert, viele weitere prominente Dirigenten schlossen sich bis in unsere Tage an. Über die Geschichte des Chores, sein Wirken und Auftreten, seine Geschicke, die mit ihm verbundenen Persönlichkeiten und vieles mehr gibt die vorliegende Festschrift, abgerundet durch chronistische Aufstellungen und eröffnet mit Grußworten, umfänglich Auskunft.

Mit aufschlussreichen Darstellungen unter den Aspekten „im Rheinland verwurzelt“, „in Düsseldorf beheimatet“ und „in der Tonhalle zu Hause“ gelangt das Buch über bereichernde Beiträge, die „von der Kunst, gemeinsam zu singen“ berichten zu den Themen „von Zueignung und Betrachtung“, „aus Chroniken – Zukünftiges“ sowie abschließend zu „von Konzerten und Menschen“. Damit wird eine erstaunliche Bandbreite abgedeckt, die kaum noch Wünsche hinsichtlich der Information, Erzählung oder Erklärung offen lässt. Man erfährt sehr viel und erhält ein lebendiges Bild der vergangenen zwei Jahrhunderte des Vereins.

Zwei besonders beeindruckende archivarische Leistungen des Chores, um die sich Manfred Hill, der verdiente langjährige und ungeheuer rührige Vorsitzende des Musikvereins, und sein Mitstreiter Rainer Großimlinghaus in vieler Jahre Arbeit gewidmet haben, verlangen unbedingt Erwähnung. Es ist zum einen die Chronik als digital vernetzter Lebenslauf, die auf mehr als 1.000 Seiten wirklich jeden Fakt akribisch auflistet und dabei so reich bebildert ist, dass einem die Geschichte geradezu lebendig vor Augen abläuft. Und zum anderen das beeindruckend umfangreiche Schallarchiv als klingende Chronik.

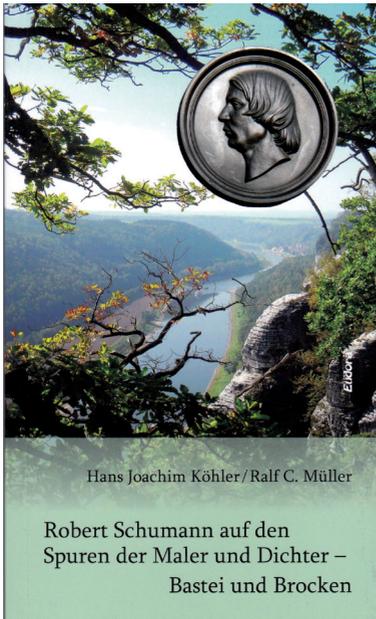
Insgesamt bietet dieses vom Verlag Dohr opulent und in gewohnt sorgfältiger Weise ausgestaltete Buch ein wahres Kaleidoskop von 200 Jahren Musik-Geschichte und -Erleben, die nicht nur auf Düsseldorf beschränkt bleiben. Eine überaus verdienstvolle Leistung der Redaktion, bestehend aus Georg Lauer, Udo Kasprowicz, Prof. Dr. Wolfgang Koch und Dr. Karl-Hans Möller. Der Musikverein beweist einmal mehr, dass Musik vereint!

(Irmgard Knechtges-Obrecht)

In 2018 the Städtische Musikverein zu Düsseldorf, the concert choir of the state capital, celebrated its 200th anniversary. Founded in 1818 at the initiative of music loving citizens of Düsseldorf, it has continued to preserve and cultivate that tradition until today. Mendelssohn Bartholdy, Hiller and Schumann were the most noteworthy musical directors during the 19th century, and were followed by many other prominent conductors up until the current day.

This Festschrift gives extensive insights into the history of the choir, its impact and performances, its fortunes, the characters associated with it and much more. It is rounded off by chironical lists as well as greetings from figures from politics and the cultural scene.

As per usual with the publisher Dohr, the production quality of the book is of the highest level. It offers a veritable kaleidoscope of 200 years of music history and experience, which is not just limited to Düsseldorf alone. (Summary by Irmgard Knechtges-Obrecht, translated by F. Obrecht)



Hans Joachim Köhler/ Ralf C. Müller
Robert Schumann auf den Spuren
der Maler und Dichter – Bastei und
Brocken

Leipzig: Eudora-Verlag, 2018

Hans Joachim Köhlers dritte Veröffentlichung in Bild und Text zur Lebensgeschichte Robert und Clara Schumanns kann als willkommenes Zwischenglied zu den beiden „Städte-Bildern“ mit Blickkontakten im heutigen Leipzig und Dresden gelten. Was dort jeweils zur Handhabbarkeit der Bände gesagt wurde, gilt auch hier und braucht daher nicht wiederholt zu werden. Diesmal hat sich Köhler sozusagen die Interimszeit zwischen dem Beginn des Zusammenlebens von Clara und Robert Schumann 1840

und der Übersiedlung nach Dresden 1844 vorgenommen und richtet den Blick auf zwei gemeinsame Reisen. Diese umfassen jeweils nur eine reichliche Woche, gewinnen aber in Köhlers Betrachtung paradigmatisches Gewicht, wenn die erste Reise als glückliches Atemholen nach einem ereignisreichen Ehejahr gewertet wird, es aber zur Harzreise bereits im Klappentext heißt, dass „die produktive Ehe“ (welch prägnante Charakteristik!) „einen Höhepunkt erreicht, aber zugleich in eine Krise gerät“. Quod erat demonstrandum! Das mag wohl auch der Grund sein, weshalb der Autor eine dritte gemeinsame Reise ausspart, die von Robert Schumann sogar ausdrücklich als besonders harmonisch und glücklich

bezeichnet wird: die im August 1842 nach Böhmen und zur Audienz bei Fürst Metternich in seiner Sommerresident Schloss Königswart!

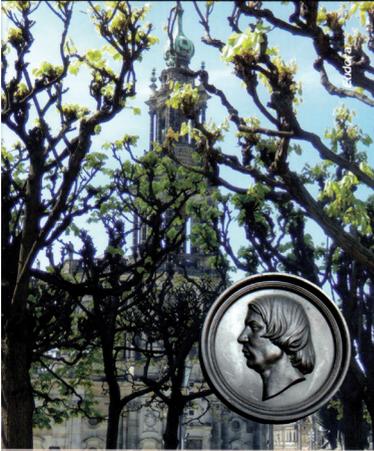
Den fast vierjährigen zeitlichen Zwischenraum zwischen den Reisen beleuchtet der Autor in einem eigenen Kapitel („Die ersten Ehejahre bis 1844“), das der bedeutenden Schaffenszeit Schumanns wie auch den zahlreichen wichtigen Begegnungen im Hause Inselstraße 5 (18) gerecht wird. Die Reisen selbst werden detailliert anhand der Quellen geschildert, wobei die in die Sächsische Schweiz („Bastei“) mehr den Spuren der bildenden Künstler, die in den Harz („Brocken“) denen der Dichter – namentlich Goethes und Heines – folgt. Im Unterschied zu den Städtebildern, die sich im Lauf der Jahrhunderte meist gravierend und nicht wiederzuerkennend verändert haben, sind die Landschaften als solche natürlich noch erkennbar, wenn auch von den Örtlichkeiten höchstens die Schlösser und Kirchen noch existieren, die Wirtshäuser, Pensionen und Hotels nur in Ausnahmefällen. Köhlers Findigkeit und außerordentliches Gespür als Fotograf bewähren sich auch hier in schönen Landschaftsaufnahmen, die die Wiedererkennbarkeit der Orte unterstützen. Eine Zeittafel zu Schumanns Leben, ein Literaturverzeichnis, Hinweise zum touristischen Service und ein Abbildungsnachweis runden das Bändchen informatorisch ab.

(Gerd Nauhaus)

After having presented Clara and Robert Schumann in the context of their hometowns, Leipzig and Dresden, in his series »Städtebilder«, Hans Joachim Köhler now leads us into the great outdoors, so to speak: he describes two paradigmatic journeys of the young couple, one to Saxon Switzerland in 1841 (most notably the Bastei) and the other to the Harz mountains (most notably the Brocken) in 1844.

On the first journey, Robert Schumann appears to mainly look towards visual artists, especially painters, whereas the journey to the Harz follows in the footsteps of writers and poets, namely Goethe and Heine.

While the landscapes depicted in Köhler's excellent photos are usually still recognisable despite the amount of time passed, the search for clues is met with significant difficulties when it comes to buildings. Some of the castles still exist of course, but the situation is different in the case of inns and taverns. Köhler's aim is not to encourage present-day travelers to follow the Schumann's itinerary, he rather attempts to make them come alive in the mind's eye. In that regard this little volume makes for an inspiring read. (Summary by Irmgard Knechtges-Obrecht, translated by Florian Obrecht)



Hans Joachim Köhler / Ralf C. Müller

**Blickkontakte mit
Robert Schumann –
Begegnungen im heutigen Dresden**

**Hans Joachim Köhler / Ralf C. Müller
Blickkontakte mit Robert Schumann –
Begegnungen im heutigen Dresden**

Leipzig: Eudora-Verlag, 2018

Analog zu den 2014 erschienenen *Blickkontakten mit Robert Schumann – Begegnungen im heutigen Leipzig* von Hans Joachim Köhler und Ralf C. Müller hat Köhler nun 2018 einen Dresden betreffenden Band vorgelegt. Der Titel zeigt neben dem auf den Ernst Rietschel zurückgehenden Porträt-Medaillon Schumanns einen Durchblick von der Brühlschen Terrasse zur (Katholischen) Hofkirche, der sich auf Seite (67) im Bändchen wiederfindet. Was in der Rezension in *Correspondenz* Nr. 38, S. 169 zur Handhabbarkeit des Leipzig-Bändchens

gesagt wurde, gilt in gleicher Weise auch hier: Äußerlich ein schmales Hoch- oder Taschenformat, muss der aufgeschlagene Band um 90 Grad gedreht und sodann beidhändig aufgeschlagen und geblättert werden, ein Verfahren, das offensichtlich den unendlich zahlreichen, in der Regel sehr qualitätvollen Farbfotografien des Autors bzw. den meist in Schwarz-Weiß dargebotenen Reproduktionen historischer Ansichten oder auch farbigen Gemäldewiedergaben geschuldet ist. Die Grundvoraussetzung, das überaus anregende und inhaltsreiche Bändchen genießen zu können, ist mit seiner etwas sperrigen Handhabung gegeben.

Um es gleich vorweg zu sagen: Da die sächsische Residenzstadt Dresden im 19. Jahrhundert wesentlich größer und bevölkerungsreicher als das bürgerliche Leipzig war, ist die hier ausgebreitete Stofffülle um eben soviel umfangreicher, ja wirkt auf den unvoreingenommenen Benutzer nicht selten erdrückend. Jedoch ist die dargebotene Zahl an originalen Textzitate ein echtes Geschenk an den Leser. Nur knapp sechs Jahre haben die Schumanns mit ihrer wachsenden Familie in Dresden und Umgebung verbracht und während dieser Zeit etliche Reisen wie nach Wien und Berlin unternommen, und doch ist die Menge der Örtlichkeiten und der begegnenden Personen überreich – wobei erstere nach den Umbauten

des 19. Jahrhunderts und vor allem den verheerenden Kriegszerstörungen des Jahres 1945 vielfach imaginär und nur noch in der Phantasie zu vergegenwärtigen sind. Ein detailliertes Inhaltsverzeichnis, beginnend mit einem Rundgang, erleichtert die Orientierung. Allerdings erscheint Köhlers Eröffnungssatz: „Die Entscheidung [zum Ortswechsel] hat Clara gefällt.“ vielleicht allzu apodiktisch, denn man traut Clara Schumann doch wohl genügend weibliche Diplomatie zu, um ihrem Robert den Gedanken der Übersiedlung nach Dresden als sein Eigentum erscheinen zu lassen! Jedenfalls vollzieht sich der Umzug in Etappen und ist im Dezember 1844 perfekt: die erste Wohnung befindet sich in der Waisenhausstraße, die nur etwa 500 Meter davon entfernte zweite bis zur Übersiedlung nach Düsseldorf in der Reitbahngasse – beide Wohnhäuser und z.T. selbst die Straßenverläufe heute nicht mehr vorhanden bzw. erkennbar. Das trifft auch auf die meisten anderen Wohnungen der Dresdner Bekannten (ausgenommen Richard Wagners Domizil im Marcolini-Palais, wo die Schumanns seine 1849 verlassene Frau Minna besuchten) zu, deren Lage Köhler jedoch anschaulich zu beschreiben weiß. Von der Dresdner Friedrichstadt führt der Weg in das Stadtzentrum. Die Fülle an begegnenden Persönlichkeiten wird gegliedert, indem einige besonders wichtige in der Art von Exkursen her vorgehoben werden: etwa Wagner, Ferdinand Hiller, Wilhelmine Schroeder-Devrient und später die bildenden Künstler Eduard Bendemann und Julius Hübner. Für diese eingehenderen Darstellungen ist man dankbar, obwohl Köhler es dem Leser anheimstellt, sie zu überblättern – was man nicht tun sollte.

An öffentlichen Gebäuden und Örtlichkeiten, die heute noch existieren oder wieder aufgebaut wurden, ist kein Mangel, nennen wir nur das Hôtel de Saxe und das Coselpalais am Neumarkt, das Palais im Großen Garten als Ort des bedeutendsten musikalischen Triumphes Schumanns in Dresden: der Aufführung von Fausts Verklärung, der Schlusszene aus Faust II in seiner Vertonung anlässlich von Goethes 100. Geburtstagfeier. Dabei spielen merkwürdigerweise die großen Kirchen eine weniger hervorgehobene Rolle: die Frauen-, Hof-, Sophien- und Kreuzkirche sind mehr am Rande erwähnt, wobei allerdings Schumanns Erwägung, in der Frauenkirche eine Totenfeier für Chopin zu veranstalten, im Buch keine Erwähnung findet. In einem Schlussabschnitt sind die Stadtrand- und Ausflugsgegenden, die die Schumanns eifrig frequentierten, der Betrachtung unterzogen, wobei vielleicht am wichtigsten Schloss Pillnitz erscheint, wo von Schumanns Verein für Chorgesang dem sächsischen Königspaar ein Ständchen gebracht wurde und die Choristinnen anschließend (da das letzte Dampfschiff elbabwärts entglitten war) auf einem Bauernwagen, die Chorsänger per pedes zur Stadt zurückgelangen mussten.

Vermutlich der Kritik begegnend, dass im Leipzig-Band allzu viele Fotografien und sonstige Abbildungen unbezeichnet blieben und den Leser rätselratend zurückließen, findet sich in diesem Band ein detailliertes Abbildungsverzeichnis, aber – Hand aufs Herz – wer würde sich wohl der Mühe unterziehen, die mühsame Blätterei noch einmal anhand dieser kleingedruckten Liste zu unternehmen? Da wird es wohl eher bei Stichproben bleiben... Den Schluss des Bandes bilden eine Zeittafel zu Schumanns Leben und einige touristische Hinweise; in den beiden Umschlagklappen sind historische Stadtpläne angebracht. Insgesamt ist auch dieser Band Hans Joachim Köhlers eine dankenswerte Handreichung zur Erkundung von Robert und Clara Schumanns zweitem gemeinsamen Wohnort, wenn auch die Feststellung, es handle sich um den wichtigsten Schaffensort des Komponisten, vermutlich in Leipzig und Düsseldorf nicht unbestritten bleiben wird.

(Gerd Nauhaus)

Analogous to his »Blickpunkte« volume about Leipzig, Hans Joachim Köhler has now followed it up with a detailed account of Clara and Robert Schumann's time in Dresden (1844-1850), which is accompanied by excellent photographs. It is astonishing to see what kinds of vistas he has managed to unearth, considering that most of the historical buildings, including the couple's residences and those of their contemporaries, and even entire streets of houses have fallen victim to the construction boom of the Gründerzeit and the allied air raids on 13 February 1945. The book even includes the city's outskirts and recreational areas, making it a veritable compendium for friends of Schumann and Dresden alike. (Summary by Irmgard Knechtges-Obrecht, translated by F. Obrecht).

Wolfgang Seibold: Clara Schumann in Württemberg (Stuttgart/Wildbad)

Dargestellt anhand von Tagbüchern, Briefen, Konzertprogrammen und Zeitungskritiken. Schumann-Studien Sonderband 7. Im Auftrag der Robert-Schumann-Gesellschaft Zwickau hrsg. von Gerd Nauhaus.

157 S. mit 11 Farbabbildungen und 8 s-w Abb., Gebunden

Sinzig: STUDIO · VERLAG, 2018, ISBN: 978-3-89564-188-6

In Hinblick auf das Jahr 2019, in dem wir Clara Schumanns 200. Geburtstag feiern, widmet sich zum ersten Mal ein Sonderband der Zwickauer Schumann-Studien ausschließlich dieser großen Künstlerin. Der nicht nur in Sachen Clara Schumann sehr rührige, sondern auch insgesamt als Schumannforscher bereits mehrfach mit interessanten Publikationen hervorgetretene Wolfgang Seibold beschäftigt sich in seiner

Studie anhand von überwiegend im Schumannhaus Zwickau aufbewahrten Dokumenten mit Claras Leben und Wirken in Baden-Württemberg, damals zum größten Teil als Königreich Württemberg mit der Haupt- und Residenzstadt Stuttgart von Bedeutung. In Stuttgart konzertierte Clara Schumann häufig als Pianistin, während ihr Wildbad eher für Kur- und Erholungsaufenthalte diente. Seit 2009 erinnert Seibold im heutigen Kurort Bad Wildbad jeweils an einem August-Wochenende mit Konzert- und Vortragsveranstaltungen an die Aufenthalte der Pianistin in diesem Ort. Auch bei diesen Festivals bezog er meist die heute noch existierende Klavierfabrik Schiedmayer in Stuttgart ein, zu der Clara für ihre Auftritte regen Kontakt unterhielt. Schon dadurch zeigt sich der Übergang von den rein örtlichen Bezügen zu den menschlichen. Namhafte Personen, die damals ihren Wirkungskreis in Württemberg hatten, standen in enger Verbindung zu Clara Schumann, was bisher nirgends ausreichend dokumentiert wurde. Nun schafft Seibolds Buch dankenswerterweise Abhilfe. Außer den Angehörigen der bereits erwähnten Familie Schiedmayer waren für Clara Schumann die Pianistin Henriette Reichmann, der Musikschriftsteller Gustav Schilling, der Bankier und Politiker Eduard Pfeiffer und seine Frau Lilly, die Komponistin Josephine Lang, die Familie des Verlagsbuchhändlers Friedrich Kraus sowie der Schriftsteller und Politiker Moritz Hartmann von Bedeutung. Seibold trägt eine wahre Flut von Berichten, Briefen und Tagebuch-Außerungen, Konzertprogrammen und diesbezüglichen Kritiken sowie biografischen Notizen zusammen, die einen lebendigen Eindruck von Clara Schumanns Auftritten in Stuttgart ab 1839 liefern. Auf die in dem Zusammenhang wichtigen Persönlichkeiten geht der Autor dabei in sog. „Exkursen“ ein, die ausführlich die Beziehungen zu Clara und auch zu Robert Schumann beleuchten und viele Informationen bringen.

Dem Untertitel des Buches entsprechend, erwarten den Leser viele und zum Teil umfangreiche, über mehrere Seiten gehende Zitate. Sicherlich wäre da an der einen oder anderen Stelle eine Paraphrasierung geschickter gewesen, um den Blick des interessierten Laien auf das Wesentliche zu lenken. Auch wäre damit jener (doch relativ große) Leserkreis bedient worden, der eben gerade nicht die kompletten Editionen der Tagebücher, Briefe etc. durchackern, sondern ein sinnvolles Exzerpt geliefert haben möchte. Detailliert und ebenfalls sehr ausführlich werden sämtliche angesprochenen Zusammenhänge, Ereignisse, Personen und Orte erklärt, was Seibolds gründliche Recherche widerspiegelt. Allerdings überwiegt auf manchen Seiten der Anteil dieser Fußnotentexte derart, dass der Lesefluss doch erheblich gestört scheint. Andererseits würde man auch nicht gern ständig ans Ende des Buches blättern müssen, um die gewünschten

Auskünfte zu erhalten, so dass unter Beibehaltung des Umfangs dieser Erläuterungen allenfalls typografisch eine größere Lesefreundlichkeit hätte hergestellt werden können.

Insgesamt bietet der Autor neben den umfangreichen Zitaten eine Vielzahl an Informationen und Materialien, die er in gewohnt sorgfältiger Weise sortiert und aufbereitet hat. Getrübt wird die Lektüre des Buches jedoch durch das höchst unruhige Schriftbild der meisten Seiten. Eine Menge unterschiedlicher Schriftarten und Auszeichnungen, Seitenumbrüche, die zusammenhängende Kontexte auseinander reißen sowie eine sich wegen der Zitate über viele Passagen erstreckende Kursivierung lassen das Lesen dieses Buches zu keinem reinen Vergnügen werden.

Der Erkenntnisgehalt für den Rezipienten wird dadurch geschmälert, was angesichts der hohen Informationsdichte bedauerlich ist. Da ließe sich besser direkt auf die Editionen der Quellen zurückgreifen. Doch mag es auch wirklich anstrengend sein, das Durchlesen lohnt sich für jeden, der an dieser speziellen Facette aus dem Leben von Clara Schumann interessiert ist.

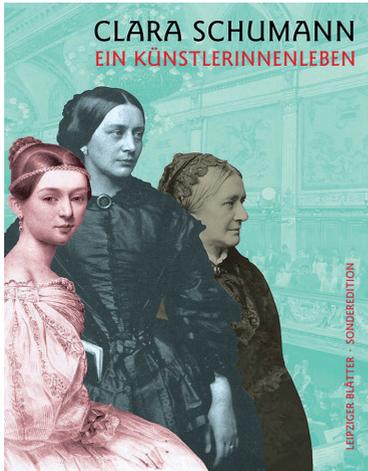
(Irmgard Knechtges-Obrecht)

In view of the year 2019, in which we celebrate Clara Schumann's 200th birthday, a special edition of the Zwickauer Schumann-Studien is dedicated exclusively to this great artist. Known as an assiduous Schumann scholar, Wolfgang Seibold looks into Clara's life and her work in Baden-Württemberg, predominantly based on documents from the Schumannhaus Zwickau. Seibold has collated a veritable flood of reports, letters and journal entries, concert programmes and the respective reviews as well as biographical notes, which give a vivid impression of Clara Schumann's performances in Stuttgart from 1839 onward.

The reader is confronted with many long quotations, spanning at times several pages. Paraphrasing them would surely have been the more apt choice in many of those cases. That way, the book would also have catered better to the (relatively large) readership that deliberately does not wish to sift through the complete editions of journals, correspondences etc. and would rather prefer getting sensible excerpts. It also results in the explanatory footnotes taking up too much space on certain pages. The reading experience is further impeded by a very agitated typeface, which results from the use of many different fonts and emphases, page breaks that disrupt context as well as italics stretching across many passages due the high number of quotations.

This detracts from the insights to be gained by the recipient, which is regrettable considering the high density of information here. One might

as well revert to the editions of the original sources. Although it is a truly arduous process, reading this book is still worthwhile for anyone interested in this very special aspect of Clara Schumann's life. (Summary by Irmgard Knechtges-Obrecht, translated by F. Obrecht)



Clara Schumann – Ein Künstlerinnenleben

Leipziger Blätter Sonderheft, 80 S.,
zahlreiche Abbildungen, Broschur
Leipzig: Passage-Verlag, 2019
ISBN 978-3-95415-084-7 .

Neben seinen regelmäßig erscheinenden Editionen widmet sich der Leipziger Passage Verlag in seinen Sonderheften seit Jahren einem speziellen, jeweils aktuellen Thema. Das vorliegende Heft gilt nun Clara Schumann, deren Geburtstag sich 2019 zum 200. Male jährt. In vierzehn Beiträgen verfolgt das sehr

opulent und hochwertig ausgestattete Heft der Leipziger Blätter die wichtigsten Stationen der außergewöhnlichen Karriere Clara Schumanns. Es beleuchtet ihr Leben als Ehefrau Robert Schumanns und Mutter von sieben Kindern, als berühmteste Konzertpianistin des 19. Jahrhunderts sowie als Komponistin und Musikpädagogin.

Clara Schumann pflegte ein weites Netz sozialer Kontakte. Sie verkehrte in Adelskreisen und wusste den Umgang mit gekrönten Häuptern und hohen Adligen häufig sehr geschickt für ihre Zwecke zu nutzen. Darüber hinaus kannte sie beinahe alle namhaften Musiker ihrer Ära persönlich. Ihre interessanten Kunstbegegnungen mit zahlreichen berühmten, zum größten Teil heute noch bekannten Musikern, Malern und Dichtern (die weibliche Form ist jeweils mit gemeint) sowie ihre tiefer gehenden Beziehungen zu einigen dieser Persönlichkeiten, zeigen den gesamten Facettenreichtum ihres aufregenden Lebens. Nicht zuletzt wird dadurch auch ein anschauliches Bild ihrer Zeit vermittelt.

Clara Schumann gibt bis heute ein Beispiel für ein selbstbestimmtes Künstlerinnenleben. Sie wurde mit Anforderungen konfrontiert, die keineswegs dem bürgerlichen Frauenbild ihrer Zeit entsprachen. Mit den zeitgenössischen Erwartungen an die Rolle der Frau war weder ihr Status als schon früh alleinerziehende Mutter noch ihre Karriere als erfolgrei-

che, öffentlich konzertierende Künstlerin vereinbar. Doch als hart und diszipliniert arbeitende, Geld verdienende und den Lebensunterhalt bestreitende Ehefrau und Mutter zahlreicher Kinder und nicht zuletzt als Großmutter, die auch für die Erziehung und Finanzierung ihrer Enkel umfangreiche Verantwortung übernahm, meisterte Clara Schumann mit eiserner Disziplin erfolgreich ihr Leben.

Die Beiträge des mit einem Geleitwort von Gregor Nowak versehenen Sonderheftes liefern spannende Einblicke in diese zahlreichen Facetten eines Künstlerinnenlebens. Während sich Frances Falling unter dem Titel „Geborene Wieck“ Clara Schumanns Aufwachsen widmet, betrachten Katrin Löffler (Geboren im Jahr 1819: Die Welt vor 200 Jahren) sowie Doris Mundus (»Fleiß, Sparsamkeit und Treue« – Frauenalltag im 19. Jahrhundert) das kulturell-gesellschaftliche Leben vor 200 Jahren im Allgemeinen sowie das Frauenbild dieser Ära im Besonderen. Clara Schumanns Beziehungen zum Leipziger Gewandhaus beleuchtet Ann-Kathrin Zimmermann in Clara Schumann und das Leipziger Gewandhaus. Musikalisches Zuhause – Gewandhaus-Stammgast über 64 Jahre, Annegret Rosenmüller den Kreis der Leipziger Freunde und Bekannten (»Komme nach Leipzig wo viele treue Freundesherzen Dich erwarten...« – Clara Schumanns Korrespondenz mit Leipziger Freunden und Bekannten). Unter dem Titel »An Bach muß man mit immer frischen Kräften gehen« beschäftigt sich Kerstin Wiese mit Clara Schumanns intensiver Bach-Rezeption, während Christiane Schmidt dem besonderen Verhältnis der Künstlerin zu den Geschwistern Mendelssohn nachspürt (»Du meine Seele, du mein Herz« – Clara Schumann und die Geschwister Mendelssohn). Clara Schumann und ihre Kinder ist das vielschichtige Thema von Thomas Synofzik. Michael Ernst beleuchtet den damit unmittelbar verbundenen Konflikt „Weib oder Künstlerin? Clara Schumann in der Doppelrolle als Komponistengattin und Virtuosin.“ Den für beide Schumanns bedeutungsvollen Jahren in Düsseldorf widmet sich Irmgard Knechtges-Obrecht (Rheinische Sinfonie – Die Schumanns und Düsseldorf). Während es für Robert Schumann die letzte Station sein wird, da er von Düsseldorf aus in die Bonner Heilanstalt geht, wo er schließlich stirbt, bleibt die Verbundenheit seiner Frau Clara zum Rheinland bis zu deren Lebensende erhalten. Ebenso auch jene zu Johannes Brahms, der sich in Düsseldorf zum ersten Mal im Hause Schumann vorstellte. »Jetzt habe ich nichts mehr zu verlieren« – Clara Schumann und Johannes Brahms – eine außergewöhnliche Beziehung überschreibt Claudia Forner ihr spannendes Thema. Zahlreiche enge Freundschaften unterhielt Clara Schumann zu teils berühmten Frauen ihres Alters, darüber berichtet Alexandra Alt in „Treueste Freundin – Über Gefährtinnen

und Schülerinnen von Clara Schumann“. Auf die aktuelle Beschäftigung mit Clara Schumann seit den 1980er Jahren in biografischen und belletristischen Schriften, Dokumentationen, Spielfilmen und auf Tonträgern geht Roland H. Dippel ein (Gelegenheitskomponistin? Rezeption von Clara Schumanns Leben und Werk seit 1980), während sich Claus Fischer abschließend dem Thema »Die berühmteste Witwe Deutschlands« widmet und dazu „Zwei Pianistinnen und ihre Beziehung zu Clara Schumann“ beleuchtet. Sowohl die diesjährige Zwickauer Schumannpreis-trägerin Ragna Schirmer als auch ihre Pianistinnen-Kollegin Susanne Grützmann sind fasziniert von Leben und Werk Clara Schumanns und liefern Bühnen-Adaptionen im ersten sowie eine Gesamteinspielung von Claras komplettem Klavierwerk im zweiten Fall. Ragna Schirmer hat sich für 2019 überdies mit Clara Schumanns umfangreicher Konzerttätigkeit beschäftigt. In dem Zusammenhang sei erwähnt, dass die von Ragna Schirmer hier wie auch an anderer Stelle verbreitete Angabe, sie habe erst nach monatelanger Sichtung und Auswertung Erkenntnisse über Clara Schumanns Konzert-Programme gewinnen können, nicht ganz stimmen dürfte. Die fragliche Programmsammlung liegt im Robert-Schumann-Haus Zwickau seit mindestens fünfzehn Jahren ausgewertet in einer einfach und für jeden zu handhabenden digitalen Datei vor. Das Verzeichnis wurde zudem inzwischen mit den dazugehörigen Abbildungen verknüpft, was bedeutet, dass man als Benutzer in Zwickau auch sämtliche Programme am Computer im Bild anschauen kann und insofern nicht mehrere Monate auf eine solche Recherche verwenden muss. Ein überaus lesenswertes Heft mit einem wahren Füllhorn der unterschiedlichsten Details zu Clara Schumann für Jedermann!

(Irmgard Knechtges-Obrecht)

Aside from the regular editions, the publisher Passage Verlag from Leipzig has dedicated each of its special editions in the past years to a particular, current topic. The issue at hand focuses on Clara Schumann, since 2019 marks her 200th birthday. The very opulent and high-grade book follows the most important milestones of Clara's extraordinary career in 14 articles. It highlights her life as Robert Schumann's wife and mother of seven, as the most famous concert pianist of the 19th century and as a composer and music teacher. Beyond that, Clara cultivated a widespread network of social contacts and was personally acquainted with nearly every noteworthy musician of the time. As a consequence, the articles in this issue give a vivid image of her era, as well as fascinating insights into the various aspects of an artist's life. An issue well worth reading with a veritable cornucopia of miscellaneous details about Clara Schumann!

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

| | |
|-----------------------------------|----------------------------------|
| Miriam Alexandra (* 1981) | Ottavia Maria Maceratini (*1986) |
| Marina Baranova (* 1981) | Nils Mönkemeyer (* 1987) |
| Idil Biret (* 1941) | Mauro Peter (* 1987) |
| Jonathan Biss (* 18.9.1980) | Julian Prégardien (* 12.7.1984) |
| Freiburger Barockorchester | Guido Schiefen (*1968) |
| Jozef De Beenhouwer (* 26.3.1948) | András Schiff (* 21.12.1953) |
| Sol Gabetta (* 18.4.1981) | Ragna Schirmer (* 1972) |
| Boris Giltburg (* 1984) | Andreas Staier (* 13.9.1955) |
| Florian Glemser (* 1990) | Claar ter Horst (* 11.2.1969) |
| Bernard Haitink (* 4.3.1929) | Jan Vogler (* 18.2.1964) |
| Luisa Imorde (* 1989) | Carolin Widmann (* 1976) |
| Markus Kreul (*1972) | Jörg Widmann (* 19.6.1973) |





© <http://miriam-alexandra.de/de/media/gallery/>

Miriam Alexandra
Mitglied seit/member since 2018

Vgl./cf. <http://miriam-alexandra.de>

SCHUMANN-NETZWERK – MITGLIEDER UND PARTNER SCHUMANN NETWORK – MEMBERS AND PARTNERS

Mitglieder / Members

Aktuell sind mehr als ein Dutzend 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 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 more than a dozen 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*

Crescendo – Das Magazin für klassische Musik & Lebensart

E-Mail: crescendo@portmedia.de, www.crescendo.de

das Orchester

E-Mail: musikforum@musikrat.de, <http://www.dasorchester.de>

Deutsches Musikinformationszentrum (MIZ)

E-Mail: info@miz.org, www.miz.org

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: fm_redaktion@aibm.info oder fm@aibm.info, www.aibm.info

G. Henle Verlag

E-Mail: info@henle.de, <http://www.henle.com>

Goethe-Institut e. V.

E-Mail: info@goethe.de, www.goethe.de

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>

Musikwerkstatt Engelbert Humperdinck Siegburg

<https://www.siegburg.de/Stadt/kultur/musikschule/musikwerkstatt/index.html>

PianoNews

<http://www.pianonews.de>

Verlag Dohr

E-Mail: info@dohr.de, <http://www.dohr.de>

* Vgl./cf. www.schumannportal.de/partner.html/www.schumannportal.de/partners.html