

Schumann-Journal

Begründet 2012 von Dr. Ingrid Bodsch

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

HERAUSGEGEBEN VON INGRID BODSCH (PROJEKTLEITUNG DES
SCHUMANN-NETZWERKS) UND IRMGARD KNECHTGES-OBRECHT

Nr. 9 / FRÜHJAHR 2020

MIT UNTERSTÜTZUNG DER BEAUFTRAGTEN
DER BUNDESREGIERUNG FÜR KULTUR UND MEDIEN



Die Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

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

Herausgegeben von Ingrid Bodsch (Projektleitung des Schumann-Netzwerks)
und Irmgard Knechtges-Obrecht

Redaktion

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

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

&

Dr. Ingrid Bodsch

Satz und Lektorat, Bildredaktion, Bearbeitung und druckfertiges Layout
Dr. Ingrid Bodsch
E-Mail: ingrid.bodsch@bonn.de

Umschlaggestaltung: phVision konzeptwerbung, Christa Polch
Druck: bonndruck24.de
© Verlag StadtMuseum Bonn 2020
ISBN 978-3-931878-57-3

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

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

Inhalt

Editorial	5
LIEBEN SIE SCHUMANN? Miriam Alexandra im Gespräch mit Ingrid Bodsch über ihre Liebe zu Clara und Robert Schumann im Rahmen des Schumann-Gesprächskonzerts mit Schumann-Preisträger und Schumann-Forum-Mitglied Jozef de Beenhouwer und dem Tenor Peter Gijsbertsen im Schumannhaus Bonn am 24. September 2019	13
DO YOU LIKE SCHUMANN? Miriam Alexandra in conversation with Ingrid Bodsch about her love for Clara and Robert Schumann. Schumann Forum Talk, held at the Schumann House in Bonn on 24th September 2019	37
Katrin Reyersbach/Thomas Synofzik CLARA SCHUMANN UND IHRE „BESTE SCHÜLERIN“: NATHALIE JANOTHA	61
CLARA SCHUMANN AND HER “GREATEST DISCIPLE”: NATHALIE JANOTHA	89
Kazuko Ozawa/Matthias Wendt THE PUPIL – THE MASTER (Ilona Eibenschütz and Clara Schumann)	111
Thomas Synofzik CLARA SCHUMANN UND ILONA EIBENSCHÜTZ. EIN NACHTRAG	161
CLARA SCHUMANN AND ILONA EIBENSCHÜTZ – ADDENDUM	170
Thomas Synofzik CLARA SCHUMANN IN BRITAIN	175
CLARA SCHUMANN IN BUDAPEST Wolfgang Seibold Clara Schumann, die Klaviervirtuosin in Pesth	226
Clara Schumann, the piano virtuoso, in Pesth	245
Mária Eckhardt CLARA SCHUMANN IN PEST. IM SPIEGEL DER UNGARISCHEN PRESSE	263
AS REFLECTED IN THE HUNGARIAN PRESS	276

Irmgard Knechtges-Obrecht	
Julie Schumanns Heirat/Julie Schumann's Marriage,	
22.9.1869, Baden-Baden	
DIE SCHWESTER ERINNERT SICH DOCH RICHTIG!	290
SO THE SISTER DID REMEMBER CORRECTLY AFTER ALL!	291
Neue Robert-Schumann-Gesamtausgabe	292
New Edition of the Complete Works	292
Schumann Briefedition	299
Edition of Schumann letters	299
Christoph Dohr	
Halbzeit für die Schumann-Briefedition	300
Half-time for the Schumann-Briefedition	302
Claras Brief / Clara's Letter	
Schülerwettbewerb der Robert-Schumann-	
Gesellschaft Zwickau e.V. zum Clara-Schumann-Jahr 2019	304
Competition for Pupils by the Robert Schumann Society	
in Zwickau for the Clara Schumann Year 2019	316
Kurzer Rückblick / Short Review and Preview	
Von / by Ingrid Bodsch	328
Mit Beiträgen von / with contributions by	
Thomas Synofzik (362-377), Franziska Franke-Kern &	
Gregor Nowak (377-386) & Anita Brückner (387-402)	
Neue Schumanniana / New Schumanniana – CDs, DVDs	
Ausgewählt von / selected by	
Ingrid Bodsch & Irmgard Knechtges-Obrecht	403
Rezensionen/reviews von/by Ulrich Bumann,	
Irmgard Knechtges-Obrecht, Gerd Nauhaus, Jan Ritterstaedt,	
Michael Struck & Christoph Vratz	
Neue Schumanniana / New Schumanniana – Notenausgaben	
Faksimiles und Literatur/Music Books, Facsimile editions	
and Literature, ausgewählt von / selected by Irmgard Knechtges-	
Obrecht & Ingrid Bodsch, Rezensionen / reviews von/by Tatjana	
Dravenau, Irmgard Knechtges-Obrecht, Michael Struck &	
Peter Sühning	501
Willkommen beim / Welcome to the Schumann-Forum	535
Mitglieder im Schumann-Forum / Board of Artists	536
Schumann-Netzwerk – Mitglieder und Partner	538
Schumann Network – Members and partners	

EDITORIAL

An Clara Schumann kam 2019 nichts vorbei! Die hoch gestimmten Erwartungen waren hoch, doch sie wurden noch übertroffen!

Clara Schumann wurde im Jahr der 200. Wiederkehr ihres Geburtstags nicht nur in allen Schumann-Städten gefeiert, ihre Geburtsstadt Leipzig natürlich vorneweg, sondern auf der ganzen Welt. Mit der Aufnahme von Clara Schumanns Klavierwerken als Debut-CD errang die junge englische Pianistin Isata Kanneh-Mason internationale Beachtung und wurde mit dem Opus Klassik gewürdigt. Magdalena Zieba-Schwind und Andreas Morell drehten für den MDR und ARTE die Filmdokumentation *Die drei Leben der Clara Schumann*, neue Biographien kamen heraus – besonders hervorzuheben ist die im Mai 2019 bei der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft unter dem Titel *Clara Schumann. Ein Leben für die Musik* erschienene von Irmgard Knechtges-Obrecht.

In allen Schumann-Städten fanden unzählige Veranstaltungen und richtungsweisende Ausstellungen statt, in Leipzig wurde die am 12./13. September 2019 im Schumannhaus eröffnete neue Dauerausstellung als „Paar-Museum“ konzipiert.

Kazuko Ozawa und Matthias Wendt beleuchteten in der 2019 im Verlag des StadtMuseum Bonn erschienenen Publikation *Die Schülerin – Die Meisterin. Ilona Eibenschütz und Clara Schumann* nicht nur umfassend die Beziehung Clara Schumanns zu ihrer späten Lieblingsschülerin, sondern zeichneten auch das Leben von Ilona Eibenschütz nach, die nach ihrer Verheiratung dauerhaft in London lebte. Diese biographische Darstellung von Ilonas Leben und Werdegang habe ich aus dem Buch in englischer Übersetzung in das *Schumann-Journal* aufgenommen, ebenso wie den für das *Schumann Journal* ins Englische übersetzten Beitrag von Thomas Synofzik über Clara Schumanns Konzertreisen nach England aus dem von mir ebenfalls im Verlag StadtMuseum Bonn herausgegebenen Katalog zur Ausstellung *On Tour. Clara Schumann als Konzertvirtuosin auf den Bühnen Europas*. Einer weiteren Schülerin von Clara Schumann, Nathalie Janotha, widmen sich Katrin Reyersbach und Thomas Synofzik in ihrem Originalbeitrag für das *Schumann Journal*.

Der renommierte *Internationale Robert-Schumann-Preis der Stadt Zwickau* wurde zu gleichen Teilen an eine Pianistin (Ragna Schirmer) und eine Wissenschaftlerin (Janina Klassen) vergeben, die sich insbesondere mit ihrer Beschäftigung mit Clara Schumann einen Namen gemacht haben. In Baden-Baden feierte im Rahmen der Osterfestspiele des Festspielhauses Baden-Baden die Clara Schumann gewidmete Kammeroper *Clara* der amerikanischen Komponistin Victoria Bond, die sich für ihre Komposition auch durch ihren Studienaufenthalt im Brahms-Haus in Baden-Baden inspirieren ließ, ihre Uraufführung.

Clara Schumann wurde in Konzerten überall auf der Welt gefeiert, und weltweit fanden auch ihr gewidmete wissenschaftliche Tagungen und Symposien statt. Natürlich bildet auch unser *Schumann-Journal* den Jubelgeburtstag gebührend ab, natürlich aber nur in Auswahl und exemplarisch, weil die Fülle berichtenswerter Ereignisse den Rahmen bei weitem sprengen würde.

Selbstverständlich war auch das *Schumann-Forum*-Gesprächskonzert 2019 Clara Schumann gewidmet, deren Lieder unser neues *Schumann-Forum*-Mitglied Miriam Alexandra auf einer CD aufgenommen hatte, im Zusammenwirken mit dem niederländischen Tenor Peter Gijbertsen und mit Jozef de Beenhouwer, Schumannpreisträger und Gründungsmitglied des *Schumann-Forums*, am Klavier.

Aber natürlich wurde auch Robert Schumann nicht „vernachlässigt“, denn Clara Schumann ist ebenso wenig ohne Robert Schumann zu denken wie Robert Schumann ohne Clara Schumann!

Wie immer stellen wir Ihnen in Auswahl die Neuerscheinungen des vergangenen Jahres bis zum Jahresanfang 2020 vor, wie immer begeistert über die wunderbare Fülle an bemerkenswerten CD-Einspielungen. Selbstverständlich werden im *Journal* wie immer auch die im Berichtsjahr erschienen Notenausgaben und Bücher vorgestellt, darunter natürlich auch die Neuerscheinungen aus der Schumann-Gesamtausgabe und der Schumann-Briefedition. Wie immer gibt es einen Jahresrückblick. Eigene Rück- und Ausblicke für ihre Einrichtungen und Aktivitäten in Zwickau, Dresden und Leipzig haben wie schon in den vergangenen Jahren Thomas Synofzik, Anita Brückner und Gregor Nowak verfasst.

Wie immer werden auch die Künstlerinnen und Künstler präsentiert, die dem 2011 neu gegründeten Schumann-Forum angehören und de-

ren Zahl wir mit großer Freude Jahr für Jahr vermehren können. Nicht zuletzt sind natürlich ebenfalls wie immer die Mitglieder und Partner des Schumann-Netzwerks mit ihren Kontaktdaten aufgeführt.

Bei der Lektüre des Schumann-Journals 9 wünschen Ihnen viel Freude und Anregungen, Ihre

Ingrid Bodsch & Inngard Knechtges-Obrecht



Clara Schumann, Zeichnung von Rudolf Lehmann, datiert und bezeichnet: Berlin, 18. Jan. 1860, sowie mit eigenhändigem Namenszug von Clara Schumann (© The Trustees of the British Museum). Die Zeichnung kam 1906 als Geschenk von Liza Lehmann, der Tochter Rudolf Lehmanns in den Besitz des British Museum. Die Sängerin Liza Lehmann (1862-1918) trat bei mehreren Londoner Konzerten von Clara Schumann auf, auch beim letzten Konzert am 26. März 1888, mit dem Clara Schumann von ihrem englischen Publikum Abschied nahm.

EDITORIAL

2019 certainly did not miss out on Clara Schumann in any way! Expectations had been very high but then they were even exceeded!

On the 200th anniversary of her birth, Clara Schumann was celebrated not only in all Schumann towns and, of course, first of all in her home town of Leipzig, but indeed all over the world. With the recording of Clara Schumann's piano works as a debut CD, the young British pianist Isata Kanneh-Mason gained international attention and was presented the Opus Klassik music award.

Magdalena Zięba-Schwind and Andreas Morell had made a documentary film, "Die drei Leben der Clara Schumann [The Three Lives of Clara Schumann]", for the Central German broadcaster MDR and the French-German cultural TV channel ARTE; new biographies were released, with the biography by Irmgard Knechtges-Obrecht, „Clara Schumann. Ein Leben für die Musik [Clara Schumann. A Life for Music]“, published in May 2019 by the academic publishing house Wissenschaftliche Buchgesellschaft, being of particular interest; Countless events and landmark exhibitions took place in all Schumann towns; and Leipzig saw in the Schumann Museum Leipzig, Inselstraße 18, the opening of a new permanent exhibition on 12th/13th September 2019, designed as an „artist couple's museum“.

In this *Schumann Journal*, I have also included an English translation of Ilona Eibenschütz's biography by Kazuko Ozawa and Matthias Wendt from the book „Die Schülerin – Die Meisterin. Ilona Eibenschütz und Clara Schumann [The Pupil – The Master. Ilona Eibenschütz and Clara Schumann]“, published in 2019, where the authors had not only extensively examined Clara Schumann's relationship with her late favourite pupil but also traced the life of Ilona Eibenschütz, who was permanently based in London after her marriage, as well as an English translation of a contribution by Thomas Synofzik on Clara Schumann's concert tours in Britain, which had been published in the catalogue to the Bonn exhibition „[On Tour. Clara Schumann as a Concert Virtuoso on the Stages of Europe]“, edited by me. An original contribution to the *Schumann Journal* by Katrin Reyersbach and Thomas Synofzik is dedicated to Nathalie Janotha, another favourite pupil of Clara Schumann.

The prestigious International Robert Schumann Prize of the city of Zwickau was presented in equal parts to a pianist (Ragna Schirmer) and an academic (Janina Klassen), who had made a name for themselves through their focus on Clara Schumann, in particular.

In Baden-Baden, the chamber opera “Clara”, dedicated to Clara Schumann, by the American composer Victoria Bond, who had also been inspired for her composition by a study visit at the Brahms House in Baden-Baden, saw its premiere celebrated within the framework of the Easter Festival at the Baden-Baden Festival Theatre.

Clara Schumann was celebrated in concerts all over the world, and there were also worldwide academic conferences and symposia, especially dedicated to her.

Naturally, our *Schumann Journal* also contributes to the anniversary of her birth, albeit only by way of selection and of example, as the abundance of events worth reporting would otherwise go far beyond its actual scope. And, needless to say, the 2019 *Schumann Forum* Talk Concert was also dedicated to Clara Schumann, whose songs had been recorded by our new *Schumann Forum* member Miriam Alexandra in collaboration with the Dutch tenor Peter Gijsbertsen and the Schumann Prize winner and founding member of the *Schumann Forum* Jozef de Beenhouwer at the piano.

But, of course, Robert Schumann has not been “neglected” either, as one cannot think of Clara Schumann without Robert Schumann in the same way as there is no Robert Schumann without Clara Schumann!

As always, we present you a selection of last year’s new releases until the beginning of 2020, and as always we are thrilled by the abundance of remarkable new CD recordings. As always, the *Schumann Journal* also presents the sheet music editions and books published in the year under review, including any new releases of the *Complete Schumann Edition* and the *Schumann Letter Edition*.

As always, there is a review of the past year. As before, Thomas Synofzik, Anita Brückner and Gregor Nowak have penned the reviews of and outlooks for their own institutions and activities in Zwickau, Dresden and Leipzig.

As always, we also present the artists who are members of the *Schumann Forum*, launched in 2011, and whose numbers we have gladly been able to increase year after year. Last but not least, we have also listed, as usual, the members and partners of the Schumann Network, together with their contact details.

Wishing you much joy and inspiration when reading
Schumann Journal number 9,

Ingrid Bodsch & Inngard Knechtges-Obrecht



The hand of a virtuoso - plaster cast of
Clara Schumann's right hand, around 1875
(Brahms-Haus, Baden-Baden)

*Gerda Luise
Schmidt*



*Du meine Seele,
du mein Herz*

Du meine Seele, du mein Herz.
Scherenschnitt von Gerda Luise Schmidt-Matthei (1893-1934),
vermutlich vor 1918 (Privatbesitz)

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



Schumann?

Einladung

Dienstag, 24. Sept. 2019 | 19:30 Uhr

Schumannhaus Bonn, Sebastianstraße 182

PROGRAMM



WWW.SCHUMANN-PORTAL.DE

Begrüßung & Vorstellung Dr. Ingrid Bodsch
Projektleiterin des Schumann-Netzwerks

Einladung zum Gesprächskonzert
Lieben Sie Schumann?

Miriam Alexandra stellt sich der Frage unmittelbar nach der Konzertpause in einem Gespräch mit Ingrid Bodsch.

Mit Schumannpreisträger und Gründungsmitglied des Schumann-Forums Jozef de Beenhouwer (Klavier), Peter Gijsbertsen (Tenor) und Miriam Alexandra (Sopran), Schumann-Forum-Mitglied seit 2018, die sich nach der Pause vor Beginn des zweiten Konzerts der Frage von Ingrid Bodsch stellt: „Lieben Sie Schumann?“. Im Jahr der Wiederkehr ihres 200. Geburtstags ist in diese Frage natürlich Clara Schumann explizit eingeschlossen!

Der Eintritt ist frei.

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

Eine Veranstaltung des

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

Mit freundlicher Unterstützung durch:



Die Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien

KULTUR.
CULTURE.
CULTURE.
BONN.

LIEBEN SIE SCHUMANN?

Miriam Alexandra im Gespräch mit Ingrid Bodsch über Clara und Robert Schumann

Schumann-Forum-Veranstaltung am 24.9.2019
im Schumannhaus Bonn*

B: Liebe Miriam Alexandra, ich begrüße Sie ganz herzlich zum Schumann-Forum-Gespräch innerhalb des Schumann-Forums-Gesprächs-Konzerts.

Nach Erscheinen Ihrer 2017 aufgenommenen Debut-CD mit den deutschen Liedern von Pauline Viardot-Garcia (vgl. Besprechung im *Schumann Journal* 7/2018, S. 393 ff.)

– das muss man ausdrücklich sagen, weil sie eben auch viele Lieder aus anderen Sprachkreisen komponiert hat – war schon ihre CD mit sämtlichen Liedern von Clara Schumann in Vorbereitung.

Wir haben uns damals lange auch immer mal über E-Mail oder sonstige Kontakte unterhalten und da habe ich gesagt, ja, wenn diese Einspielung mit Clara Schumanns Liedern kommt, dann melden wir uns auf jeden Fall von Seiten des Schumann-Netzwerks, weil ich auch wusste, dass Sie die Aufnahme mit Jozef de Beenhouwer einspielen, der eine wirkliche Größe auch im Bereich der Clara-Schumann-Interpretationen ist ... Seit dem Erscheinen der CD sind Sie nun unser momentan jüngstes Schumann-Forum-Mitglied und ich finde es ganz wunderbar, weil es eben auch eine Einspielung mit



Screenshot vom Video mit der Aufnahme des Gesprächs am 24.9.2019

* Leicht gekürzte Mitschrift des Gesprächs, das als Video auf www.schumannportal.de und via <https://www.youtube.com/watch?v=SUjwNDbBrOY> verfügbar ist. 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.)

Kompositionen, Lied-Kompositionen von Clara Schumann ist, dass wir in diesem Jahr 2019, also im bekanntlich 200. Geburtsjahr von Clara jetzt ein Schumann-Forum-Mitglied haben, das speziell auf Grund einer Einspielung von Clara Schumann-Liedern Mitglied geworden ist. Das finde ich besonders schön!

A: Ja, vielen Dank, ich freue mich sehr darüber. Es ist eine große Ehre, weil es ja auch ein sehr illustrierter Kreis ist, der sich da zusammenfindet

B: Es ist, betrachtet man die Gründungsmitglieder, von denen einige Granden leider schon verstorben sind wie Fischer-Dieskau oder Nikolaus Harnoncourt tatsächlich ein sehr illustrierter Kreis, der sich zusammen setzt aus Künstlern, die schon weltberühmt waren zu diesem Zeitpunkt wie es aber auch immer unser Augenmerk war, das wir darauf achten, welche jungen herausragende Künstler kommen nach, für die Robert oder Clara Schumann ein wichtiger Teil ihres künstlerischen Schaffens oder auch ihres künstlerischen Interesses sind. Von daher bräuchte ich jetzt eigentlich Miriam Alexandra die berühmte Frage, die immer gestellt wird – „Lieben Sie Schumann“ – bezogen auf beide Schumanns, eigentlich nicht zu stellen, aber ich stelle sie jetzt trotzdem: Lieben Sie Schumann?

A: Ja, aber da muss ich gleich erwidern, welchen oder welche denn ...?

B: Also ich hoffe immer – Sie wissen ja, Sie haben selbst vor Beginn des Konzerts so schön gesagt, Sie hoffen, dass irgendwann das ganz paritätisch sein wird – , also ich hoffe, gerade bei Robert und Clara Schumann, dass man eigentlich auch immer beide lieben kann? Beide ganz unverwechselbar, aber ich denke daran, dass Robert Schumann sagt, für ihn gäbe es kein künstlerisches Schaffen, was vom eigentlich gelebten Leben abweicht, das wäre für ihn nicht authentisch als Künstler. Ich denke, das müsste man für Clara genauso gelten lassen, weil ja auch ihr Leben ein durchaus sicher ursprünglich vorbestimmtes, aber wie ich finde doch sehr selbstbestimmtes Leben gewesen ist. Arrangieren müssen wir uns alle, musste man sich immer. [...] Aber natürlich könnten Sie sagen, ja, ich liebe jetzt aber besonders Clara oder besonders Robert Schumann...



Miriam Alexandra im Gespräch mit Ingrid Bodsch, Screenshot vom Video des Gesprächsmitschnitts am 24.9.2019 im Bonner Schumannhaus

A: Also erstmal möchte ich feststellen, dass das ja tatsächlich eine Frage ist, denn man geht oder ist lange Zeit automatisch davon ausgegangen, dass es sich bei dieser Frage um Robert Schumann handelt. Also es ist ja abgeleitet von der berühmten Frage „Lieben Sie Brahms“...und da war das natürlich sehr eindeutig...

B: Ich gebe zu, ich habe das damals auch abgekupfert...

A: Klar, bietet sich ja an ... Deswegen möchte ich es gerade in diesem Zusammenhang auch nochmal explizit hinzufügen, dass ich also sowohl Robert als auch Clara liebe.

B: Sehr schön. Also mir geht es genauso. Ich sehe da auch keine Ausschließlichkeiten, weil letztlich kommt es ja einfach auch immer darauf an, was jemand hervorbringt, egal welchen Geschlechts, also das dürfte eigentlich nie eine Rolle spielen, heute natürlich weniger denn je.

Was ich aber auch gerne wissen möchte ist die Antwort auf die Frage, die man eigentlich jedem und gerade natürlich jungen Künstlern stellt: Wie kamen Sie denn eigentlich zur Musik, wie kamen Sie zu der Idee, Gesang zu studieren – und das muss man bei Miriam Alexandra dazu sagen – noch parallel ein musikwissenschaftliches Studium zu betreiben und dann auch mit der Promotion abzuschließen. Das sind ja auch bestimmte Lebensentscheidungen. Ist Ihnen das in die Wiege gelegt worden?

A: [lächelt] Das sind jetzt viele Fragen hintereinander. Strapazieren Sie mein Gedächtnis nicht zu sehr. Das erste war die Frage, wie bin ich zur Musik gekommen?

Hmmm... das hat eigentlich in der Kindheit schon angefangen. Ich erinnere mich an eine Szene sehr sehr deutlich, die ich auch ganz gerne erzähle. Das ist eine Situation als ich acht Jahre alt und im Kindergottesdienst war, da gab es das berühmte Krippenspiel zu Weihnachten und alle Mädchen wollten Maria sein und die Jungs wollten Josef oder der Ochs oder der Esel sein... [Alle lachen]

... Und es gab eine einzige Rolle, nämlich die eines Engels, der alleine mit einem goldenen Stern in die Kirche geht und ein Kirchenlied singt: Freu Dich Erd und Sternenzelt ... Halleluja ... Sternenzelt, halleluja, Gottes Sohn kam in die Welt halleluja.

So, dieses Lied, das ich damals nicht kannte, habe ich mir dann am Klavier beigebracht und ich wusste, genau diese Rolle möchte ich spielen. Nicht die Maria, nicht den Esel... [alle lachen], sondern nur diesen Engel, der singt. Ich glaube, wenn ich das reflektiere aus der Jetzt-Zeit, ist es, glaube ich, ein deutliches Zeichen von Selbstwirksamkeit. Also ich bin in einem musikliebenden Elternhaus aufgewachsen. Ich habe eine Schwester, die acht Jahre älter ist; sie hat immer intensivst Klavier geübt, deshalb habe ich immer Chopin-Balladen, Mazurkas, alles mögliche..., Walzer, Beethoven-, Mozart-Sonaten eigentlich täglich gehört, weil sie sehr fleißig geübt hat. Ich bin damit aufgewachsen. Und dieses Prinzip der Selbstwirksamkeit, zu sagen, ich gehe jetzt mit diesem Gesangbuch an mein Klavier – ich hatte nämlich Klavierstunden seit ich fünf war – und bringe mir dieses Lied am Klavier selber bei. Das war ein ganz ganz toller Moment in meinem Leben, zu sehen, ich kann das kombinieren. Ich kann das Klavier nutzen, das Klavierspielen nutzen, um mir eine Gesangstimme bei-

zubringen. Und wenn Sie mich nach einem emotionalen Moment fragen, wo die Musik mich gepackt hat, dann war das auf jeden Fall meine erste CD: die La Divina-CD von Maria Callas. Ich habe eine griechische Mutter und ja, da lag es wahrscheinlich irgendwie auch doch so ein bisschen in den Genen, das mich das interessiert hat, was eine griechische Opernsängerin auf der Bühne macht. Wahrscheinlich kennt jeder die Stimme, wahrscheinlich sogar auch diese Platte – ein buntes Potpourri von den berühmtesten und beliebtesten Arien, Tosca, Traviata, Carmen ..., es fängt, glaube ich, mit der Butterfly an, diese wunderbare [...] Karajan Interpretation und das hat mich gefesselt und entbrannt. Ohne irgendwas über den Sänger-Beruf zu wissen, ohne irgendwas über ihr Leben zu wissen, aber diese Musik, diese Stimme, dieses sich ganz emotional hinein zu begeben, das hat mich total gefesselt.

B: Wenn man eine griechische Mutter hat, würde man sagen, es ist eine natürliche Nähe, aber gerade was Maria Callas betrifft, erinnere ich mich auch, dass ich wirklich bei unzähligen „Stimmenliebhabern“ auch an den unmöglichsten Stellen in deren Wohnungen immer alte Fotografien von Maria Callas gefunden habe ..

A: Auch bei mir im Wohnzimmer...

B: Ja, also ich wollte nur sagen, man brauchte, glaube ich, nicht griechischer Herkunft zu sein, um bei Maria Callas völlig gepackt und vielleicht auch infiziert zu sein. Ich kenne auch jemanden im Staatsministerium, der sagte, für ihn wäre ein Konzert mit der Callas so prägend gewesen, das er alle Sängerinnen mit Maria Callas vergleichen würde. Also ein echter Initiationsritus [...] Also ich glaube, Maria Callas hatte eben diese Gabe und das finde ich sehr schön. Aber bei Ihnen kamen dann auch noch die Wurzeln Ihrer eigenen Herkunft hinzu. Und war das wirklich der Anstoss, dass Sie sagten, ich will, wenn ich in die Musik gehe, Sängerin werden?

A: Das war tatsächlich die Initialzündung für meinen Wunsch, Sängerin zu werden. Allerdings braucht es dafür ja auch Unterricht und da wir drei Kinder waren, ist es natürlich schwierig, das auch alles zu finanzieren. Wir haben alle Klavier-Unterricht gehabt und dann

habe ich drei Jahre gebettelt und mit sechzehn dann meinen ersten Gesangsunterricht bekommen und von da ab habe ich mich einfach immer weiter auf die Aufnahmeprüfung vorbereitet und diese dann mit achtzehn auch gemacht, sofort bestanden und angefangen zu studieren.

B: An welcher Hochschule?

A: Das war an der Musikhochschule Karlsruhe. Meine Eltern waren der Meinung, ich sollte zu Hause wohnen bleiben. Ich war ja mit achtzehn fertig und da war ich natürlich noch sehr jung. Wenn ich da zurück blicke heute, denke ich auch, das ist ja Wahnsinn, was da für wichtige Entwicklungsjahre in dieser Zeit kamen. Meine Eltern sagten, wir wohnen in der Nähe von Heidelberg, da gibt es fünfzig Kilometer nördlich Mannheim und fünfzig Kilometer südlich gibt es Karlsruhe. Und in Karlsruhe wurde mir eben jemand empfohlen und da bin ich dann eben auch gleich hingegangen.

B: Und haben Sie das Gesngsstudium von Anfang an parallel mit der Musikwissenschaft verbunden oder war das zeitlich etwas „nachgereicht“?

A: Das war ein langer Weg um ehrlich zu sein. Wir komprimieren das jetzt, weil wir auch nicht den ganzen Tag haben, aber ich habe tatsächlich angefangen mit der künstlerischen Ausbildung Gesang und dachte, ja, das wird genau das Richtige sein. Und dann saß ich in meinem ersten Semester und merkte, ich kann gar nicht den ganzen Tag üben, was mache ich denn eigentlich mit der restlichen Zeit. Du hast doch eigentlich ganz gut Klavier gespielt, auch mit der Schwester vierhändig, Wettbewerbe gespielt... ja, dann machst Du einfach Schulmusik noch dazu. Und dann habe ich die Aufnahmeprüfung für Schulmusik gemacht, nicht, weil ich unbedingt Lehrerin werden wollte – ich komme aus einem Lehrer-Haushalt –, sondern weil ich gedacht habe, das ist das breiteste Studium. Du bekommst Unterricht im Dirigieren, im Leiten von Chören, Du bekommst extremst qualifizierten Klavier-Unterricht [...] Bekam also eine riesengroße Aus-

bildung fast kostenlos und hab gedacht, das ist es. Ich hab das dann auch sehr schnell abgeschlossen und mich auch damals schon mit Schumann beschäftigt, indirekt...

B: Genau, das wollte ich fragen. Wann kam sozusagen der Schumann-Moment? [lacht]

A: Der Schumann-Moment ...? Schumann war immer da. [...] Schumann war mit dem „Album für die Jugend“ ewig präsent. Lieder habe ich auch schon damals gesungen, von Fanny Hensel, von Clara Schumann. Ich hatte eine Gesangslehrerin an der Musikschule, die da eine große Affinität dazu hatte, Rosa Marie Landmann in Heidelberg, und ja ..., das war einfach, eigentlich war Schumann immer präsent. Und in meinem allerersten Semester habe ich dann gleich ein Seminar zu Schumann besucht und das muss ich Ihnen vielleicht gleich vorab sagen, der Professor älteren Jahrgangs, mittlerweile leider verstorben, sagte auf die Feststellung, dass Clara doch auch komponiert habe: Ne, Clara war keine Komponistin.[Raunen im Publikum] Und das ist ein Moment gewesen, der mir jetzt gerade in letzter Zeit wieder ins Gedächtnis gekommen ist. Professor Michel sagte tatsächlich, Clara wäre keine Komponistin gewesen. Und da zeichnet sich ein ganz interessanter Paradigmenwechsel ab. Also, die ältere Generation war es gewohnt, Männer als Komponisten anzunehmen und die Frauen, auch wenn sie aktiv komponiert haben, zu ignorieren, nicht anzuerkennen oder eben auch im Kontext der Zeit einfach zu vernachlässigen.

B: Was aber auch eine schon interessante Geschichte ist, weil in ihrer eigenen Zeit hatte Clara Schumann ja offenbar überhaupt keine Schwierigkeiten, ihre eigenen Kompositionen zu veröffentlichen. Wir hatten gerade vor einiger Zeit einen Vortrag, wo es darum ging. Es wurde Clara Schumanns Korrespondenz mit Josefine Lang beleuchtet, die ja wirtschaftlich in deutlich desolateren Verhältnissen lebte – also bei Clara kann man ja nun nie von desolaten Verhältnissen sprechen –, der Clara Schumann anbot, ihre guten Kontakte zu Verlegern zu nutzen, da es ihr ein leichtes wäre, auch die von ihr offenbar sehr geschätzten Lied-Kompositionen von Josefine Lang unterzubringen.

Clara Schumann sah sich offenbar schon in einer sehr privilegierten Situation und ihre Kompositionen wurden ja offenbar, sonst hätten die Verlage das ja auch nicht gemacht in ihrer Zeit, auch gekauft. Also von daher ist es eher ein Rückschritt nach dem Zweiten Weltkrieg, [...] dass Clara plötzlich wirklich nur noch als Frau ihres Mannes [wahrgenommen wurde], was sie ja im 19. Jahrhundert eigentlich nie gewesen ist.

A: Also, bevor wir wieder zu ihren Fragen zurück kommen, ist es glaube ich, tatsächlich so ein Relikt aus der Nazi-Zeit, dass man sagen muss, dass Emanzipation nicht bei Adam und Eva anfängt und dann bis heute immer weiter gestiegen ist, sondern dass die weibliche Emanzipation tatsächlich ein Phänomen ist, das in Wellen passiert ist und das man nicht mit heutigen Maßstäben messen darf, was damals war... [...] Ich glaube tatsächlich, dass die Roaring Twenties etwas freizügiger waren, als dann die deutsche Hausfrau, die blonde blauäugige Kinder erzogen hat.

B: Ganz bestimmt, weil es ja ohnehin ein relativ kleines Zeitfenster gewesen ist und wir wissen ja auch, dass es immer berühmte Frauen gab. Ich gebe zu, es waren häufiger eher welche, die literarisch tätig waren, häufig Adelige, schon im 18. Jahrhundert, die sich ja auch nicht verstecken mussten und natürlich auch anerkannt wurden. Und auch im 19. Jahrhundert gab es zumindest einige herausragende Frauen-Figuren. Hier komme ich auf eine besondere Liebe von Miriam Alexandra, auf Pauline Viardot-Garcia, eine Jugendfreundin von Clara Schumann, die sie eben auch schon als Clara Wieck kennengelernt hatte. Pauline Viardot-Garcia war eben wirklich eine ganz berühmte Figur des 19. Jahrhunderts, gefeiert in Meyerbeers Opern in Paris und dann eben auch mit großen Erfolgen in Deutschland, in Russland und überall... Und auch bei Clara Schumann finde ich immer interessant, dass wirklich gleich nach der Jahrhundertwende, also bald nach ihrem Tod, schon die dreibändige Biografie von Litzmann über sie erschienen ist, die dann ja auch noch mehrfach aufgelegt worden ist. Also ich glaube, dieser merkwürdige Rückschritt, der kommt dann wirklich erst später und das ist sicherlich die Zeit, die sie gerade erwähnten, in der diese Reduzierung von Frauenpersönlichkeiten massiv stattfand.

A: Auf jeden Fall. Da bin ich total bei Ihnen. Jetzt versuche ich mal, die an mich gestellten Fragen, die jetzt noch offen sind, damit zu verknüpfen. Denn es gehört ja in gewisser Weise auch zu meinem Weg dazu. Ich bin nach meinem Studium – ich hatte mit 23 zwei Abschlüsse, mit 25 drei Abschlüsse – durch einen verrückten Zufall oder vielleicht sollte es kein Zufall sein, durch jemanden, der auch hier im Publikum sitzt, Joachim Draheim aus Karlsruhe, auf Pauline Viardot-Garcia gestoßen, Joachim Draheim organisierte das hundertste – bitte korrigiere mich Joachim, wenn ich was falsches sage – Jubiläum vom Musikhaus Schlaile in Karlsruhe 2005 und auf dem Programm stand was von P. Viardot und ich dachte, das ist ja komisch ... – P. Viardot! Also [zuerst ein] großes Fragezeichen und dann eben herauszufinden, diese Musik interessiert mich, ich finde die spannend, was kann ich darüber erfahren – also neugierig war ich schon immer –, was kann ich darüber erfahren ...

B: Das ist eine ganz wichtige Eigenschaft ..., die Neugier.

A: schadet nicht [beide lachen]. Habe dann versucht, mich zu informieren, habe dann festgestellt, es gibt eine amerikanische, eine britische Biografie, die aber sehr ausschweifend und eben nicht unbedingt wissenschaftlich war und hab dann eben angefangen, mich damit zu beschäftigen. Habe dann in der Zwischenzeit mein Diplom gemacht und bin dann nach Köln gegangen, um im Aufbaustudiengang Konzertexamen bei Professor Kelly zu studieren und ja, dann habe ich gedacht, dieses Thema lässt mich irgendwie nicht los. Und merkte dann, oh, jetzt muss ich aber tätig werden, wenn ich mehr erfahren möchte. Denn die Quellen sind verstreut in der ganzen Welt und wenn ich das Ganze bündeln möchte und mich darüber mehr informieren möchte, muss ich Reisen unternehmen. Und dann war ein Gedanke, eben eine Dissertation anzumelden, um ein Stipendium zu bekommen, um eine Finanzierung zu haben, um diese Reisen unternehmen zu können, um an den verschiedenen Teilnachlässen arbeiten zu können, um mehr zu erfahren. Und das habe ich dann glücklicherweise auch bekommen und konnte 2007 auch noch für einen Spring Term in die USA. Ich kam zu meiner Professorin und sagte, was soll ich machen, hier ist die Einladung, es hat geklappt, ich habe mein Konzertexamen noch nicht, was soll ich tun? Frau Kelly war selbst Amerikanerin und

sagte, na ja, als Amerikaner weißt Du, was Du tun musst, wenn Du eine Zusage aus Harvard hast, musst Du nach Harvard gehen. Und dann bin ich dorthin und habe das gemacht, bin dann zurückgekommen, konnte das Examen dann bei ihr nachholen im Semester darauf und ja, hab die Arbeit angemeldet in Karlsruhe

B: Sie sagten ja schon, es gab dann ab einem bestimmten Zeitpunkt auf ihrem ja dann auch schon wirklich sehr stringenten Lebensweg einen Zeitpunkt, ab dem sie sich jenseits ihrer Karriere als Sängerin auch mit dem Leben, Wirken und Schaffen von Pauline Viardot intensiv beschäftigt haben. Dass Sie dabei auch immer [...] Unterstützung und Begleitung gefunden haben, wie durch den gerade erwähnten Joachim Draheim, der – ich sage das jetzt einfach mal – eine ganz große Nummer in der Schumann-Forschung war und ist. [...]

A: Also, das ist unheimlich witzig. Ich finde dieses Wort des stringenten Lebensverlaufs unheimlich komisch. Weil das immer nur in der Retrospektive stringent wirkt.

B: Ja, natürlich! Aber so ist das ja immer. Wenn man Biografien schreibt, sieht man ja eigentlich als Biografin, sag ich jetzt mal, die ich jetzt nicht bin, natürlich ja immer nur, was war und man findet das dann entweder stringent oder nicht. Es gibt ja auch Leute, die so mäandern, nicht...? Also auch im Rückblick...

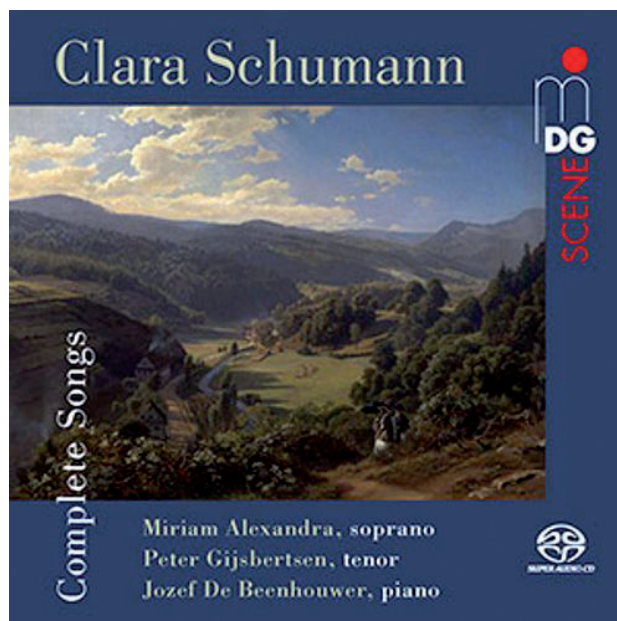
A: Die diese Brüche im Lauf haben...

B: Genau. Aber bei Ihnen würde man sagen ... obwohl ich glaube genau zu verstehen, was Sie meinen, dass auch nicht alles geplant war – [...] im Rückblick wirkt es stringent.

A: Ich glaube, das wichtigste an der ganzen Geschichte war, dass es ein Thema war, das mich gereizt hat und das mich unheimlich motiviert hat. Und das mich eben auch über einen langen Zeitraum bei der Stange gehalten hat. Also was zu finden, was Freude bereitet. Also, wann hat man das denn heute ... Es gibt ja viele Leute, die klagen über ihre Arbeit oder sagen, ach, würde ich doch was anderes machen. Ich hatte das große Privileg, mich mit diesen wunderbaren Manu-

skripten und Noten und Sachen auseinander setzen zu dürfen. [...] Also, da bin ich unheimlich dankbar. Das zweite Thema waren die Unterstützer, Mentoren. Da habe ich natürlich eine – glücklicherweise – ganze Reihe gehabt. Ganz, ganz wichtig natürlich, Herr Draheim in Karlsruhe, der mir eben auch viel selten gespieltes Repertoire näher gebracht hat. Das haben wir auch zusammen aufgeführt. Wir haben 2006 in Joachims Version die sog. Jugendlieder, ich glaube sogar erst-aufgeführt, in der kompletten Version als Zyklus, alle zwölf Lieder am Stück. Da hat Joachim die Fragmente eben vervollständigt. [...] Das war eine ganz, ganz spannende Sache. Und durch Joachim habe ich eben auch viele, viele Schumann-Forscher und viele Schumann-Liebhaber kennengelernt. Das war [...] ein besonderer Kreis eigentlich in Karlsruhe und Baden-Baden, der mir bis heute geblieben ist. Joachim hat ja auch ganz großzügig unsere Aufnahme finanziert, das ist ja ein ganz ganz großes Glück ...

B: Also jetzt die neue mit den sämtlichen Liedern von Clara Schumann?



A: Korrekt. Genau, diese. Und es ist ein Teil von einem ganz, ganz wunderbaren Netzwerk in Karlsruhe und Baden-Baden. Also Joachim hat mich auch Michael Schuncke vorgestellt, einem Nachfahren von Ludwig Schuncke, dem Robert Schumann seine *Toccata* op. 7 gewidmet hat ...

B: [ins Publikum] Wie Sie wissen, ein enger Jugendfreund von Schumann, der dann ganz jung an Tuberkulose gestorben ist...

A: Mit 23 Jahren schon. Und Michael Schuncke ist eben auch ein sehr großer Musikliebhaber und hätte das natürlich auch am liebsten selbst studiert. Er hatte eine wunderbare Konzertreihe in Baden-Baden, bei der wir dann viele anständige und unanständige Dinge aufführen durften.

Und der dritte im Bunde war Andreas Holtschneider, den Michael Schuncke mir vorgestellt hat, vor über 10 Jahren, ehemals Präsident der deutschen Grammophon und auch mal Professor für Musikwissenschaft an der Universität in Hamburg. Aber vor diesen drei Männern gab es natürlich auch immer Gesangslehrerinnen. Und ich weiß nicht, ob man sich das vorstellen kann – meine allererste Lehrerin an der Musikhochschule, Christiane Hampe, hat eine ganz besondere Rolle für mich gespielt, weil sie eben zum Teil auch eine Mutterfunktion übernommen hat. Sie hat mir viel, viel beigebracht und hat vor allen Dingen mich nie begrenzt. Sie hat mich immer bestärkt in dem, was ich wollte und [...] auch nie in der Energie gebremst. Also, wenn ich alte Kommilitonen treffe, dann sagen die auch immer, Mensch Miriam, Du hattest so eine Energie!

Also sie hat mich einfach machen lassen. Auch als ich die Entscheidung getroffen hatte, Schulmusik dazu studieren zu wollen, hat sie nicht gebremst und ...

B: Also nicht gesagt, nein, wie kannst Du Dich jetzt so abwenden und etwas so Allgemeines dazu machen ...

A: Genau.

B: Das wird ja auch oft – hört man jedenfalls – mit etwas Abwehr betrachtet.

A: Genau. Und sie hat das als vollwertige, wichtige Erfahrung bewertet und mich dann auch zur Studienstiftung des deutschen Volkes gebracht, vorgeschlagen. Ja, und da habe ich auch wichtige Erfahrungen machen können und Leute kennenlernen dürfen, die mein Leben bis heute sehr, sehr bereichern. Also ganz, ganz wichtige Personen.

B: Wie war denn wirklich diese Annäherung an Clara Schumann, wobei wir das nicht immer so vereinzeln wollen. [...] Sie [ans Publikum gerichtet] kennen vielleicht den bekannten Satz, ich zitiere jetzt natürlich nicht korrekt, aber es gibt in einem Brief, ich weiß jetzt nicht ob von Pauline oder von Clara, [den Satz] sie „wären die ältesten Freundinnen des Jahrhunderts.“

A: Ja, genau. [Das schreibt] Pauline.

B: Weil sie sich eben wirklich schon als ganz junge Frauen in Paris kennengelernt haben. Also, sie haben sich schon vorher in Leipzig kennengelernt, aber in Paris hat sich dann die Freundschaft eben befestigt, in einer für Clara unmittelbar vor der Eheschließung mit Robert Schumann sehr schwierigen Situation, vom Vater allein gelassen [bei ihrem zweiten Konzertaufenthalt in Paris]. Ich glaube, das schweißte dann schon enorm zusammen, weil die Viardot, die damals in Paris lebte und gerade ihre große Karriere begann, eine große Stütze war ... War das denn der Weg „Ihrer Annäherung“, dass bei den Recherchen, mit wem sich Pauline Viardot auseinander gesetzt, in welchen Kreisen sie verkehrt hat und wer zu ihren künstlerischen Zeitgenossen gehörte, plötzlich auch Clara Schumann im Fokus war?

A: Absolut. Tatsächlich ist Clara Schumann über Pauline Viardot für mich in den Fokus gerückt. [...] Im zweiten Kapitel meiner Dissertation behandle ich dieses Verhältnis, wie sie sich gegenseitig unterstützen, wie sie zusammen arbeiten. Es ist ein besonderes Verhältnis, es ist auch eine Freundschaft, aber es ist eine Freundschaft, die auch sehr klar auf die Zusammenarbeit ausgerichtet ist. Vielleicht in einem Nebensatz noch, dass Robert Schumann Pauline Viardot seinen *Liederkreis* op. 24, den Heine Liederkreis, gewidmet hat. Also Pauline Viardot hat für beide eine hohe Relevanz, war eine wichtige Frau. Und ich glaube, dass auch die Qualität der Beziehung die lange Dauer

unterstützt hat. Es gab auch eine relativ hohe Nähe zwischen den beiden Frauen. Also wenn wir überlegen, dass die beiden eine Zeitlang gemeinsam in Baden-Baden gelebt haben und Clara Schumann den Hauskauf in Lichtenthal, ihrer Hundehütte, wie die Kinder so nett sagten, Pauline Viardot überlassen hat, dann spricht das ja auch schon für ein sehr großes Vertrauen. Wem würden Sie heute einen Hauskauf überlassen und entsprechend Geld vorstrecken lassen?

B: Ich glaube [...], dass dies im 19. Jahrhundert – ich kenne einige Beispiele, die einen aus heutiger Sicht wirklich überraschen – [nicht so ungewöhnlich war]. Da war man offenbar, wenn man mit jemandem befreundet war, voller Vertrauen. Also etwas, was uns, glaube ich, heute in vielen Dingen abgeht ...

A: Ja. Ja, interessant. Also ich bin auf jeden Fall auf Clara Schumann durch Pauline Viardot intensiver aufmerksam geworden, auch durch den Briefwechsel, den die beiden geführt haben und da zeichnet sich natürlich ein anderes Bild ab, als mit Clara Schumanns Jugendfreundinnen, etwa mit den List-Schwestern ... Es ist ein anderer Ton, der darin schwingt und es war wohl ein sehr herzliches Verhältnis. Sie haben sich auch, als sie nicht mehr miteinander aufgetreten sind, weiterhin Briefe geschrieben und sich gegenseitig über ihr Leben auf dem Laufenden gehalten...

B: Aber sie waren sehr unterschiedlich, nicht wahr?!

A: Absolut.

B: [...] Und deshalb sind die Briefe ja auch sehr interessant, finde ich.

A: Das ist auch das Wunderbare. Also, wenn man gleiche Menschen hat, die sich Briefe schreiben, ist das, glaube ich, weniger spannend, als wenn man solche Extreme hat – also, eine französische Opernsängerin, die auch immer sehr humorvolle Briefe schreibt ...

B: Und nie sozusagen, das darf ich vielleicht auch noch sagen, von den Banden deutscher Bürgerlichkeit [gehemmt ist], weil sie eben aus einer spanisch-französischen ...

A: Sänger-Familie...

B: ... kam, in der alle immer schon künstlerisch tätig waren, und sich völlig frei fühlte. [...] Während bei Clara natürlich, als einer aus dem Bürgerlichen kommenden Frau, da immer auch noch eine andere Schwelle zu überschreiten war. Also ich weiß nicht, ob ich das jetzt falsch schildere, aber das habe ich immer bei der Situation beider Freundinnen so gesehen, dass sie doch letztlich aus sehr unterschiedlichen Welten entstammten, die eine sich immer sehr frei fühlte, in dem, was sie tat; [während] Clara Schumann dann eben doch sehr bewusst ihre Marken setzen musste, auch gegen Einschränkungen und natürlich das dann auch durchsetzte, wie sie lebte.

A. Also natürlich zwei völlig unterschiedliche Lebensentwürfe! Also das eine ist ja die Opern-Welt, sehr, sehr extrem, exaltiert, ein Spielen mit der Theatralik, mit Dramatik und auf der anderen Seite diese sehr deutsche Innerlichkeit, deutsche Kammermusik, der Ernst in der Musik und Claras Bestreben, ein Repertoire zu etablieren. Und ich meine, so früh den Mann zu verlieren, das prägt, glaube ich, auch fürs Leben. Also umso bewundernswerter, wie sie dann weiter sich die Kraft und Stärke bewahrt, die Musik weiter in die Welt zu tragen... das ist ja eine ganz große Power.

B: Ja, aber das war ja auch immer genau das, glaube ich, was so ihr Leben auch wirklich in der Balance hielt. Weil sie ja auch immer ausdrücklich sagte, ohne Musik wäre es für sie nicht möglich, zu leben. Und über die Musik kam sie auch über die schwersten Schicksalsschläge hinweg.

A: Absolut. Musik als Lebenselixier ...

B: Elixier, ja, ganz genau. Nach diesem Wort habe ich jetzt auch gesucht. [Beide lachen]

Ich habe natürlich über einige Jahre den künstlerischen Lebensweg von Miriam Alexandra verfolgt und fand schon sehr interessant, welchen Weg sie gegangen ist. Und auch mitverfolgt, dass seit einiger Zeit das Leben von Clara Schumanns Freundin Pauline Viardot-García sehr vielschichtig beleuchtet wurde, plötzlich Bücher und Neuer-

scheinungen herauskamen ..., und man sieht, dass [...] unabhängig von Genderforschung in der Musik plötzlich wirklich auf die Qualität ihrer Vertonungen geschaut worden ist. Die Leute waren dann eben auch entzückt, diese Sachen jetzt wieder zu hören.

[Und das gilt natürlich auch für Clara Schumann]. Es wird nicht mehr geguckt ..., wer [Clara oder Robert] hat das nun komponiert und ich glaube [ans Publikum gerichtet], das haben Sie heute schon im ersten Teil bei den von Miriam Alexandra gesungenen Liedern gehört, dass man eben nicht sagt, wie Clara Schumann [es tat] – ich würde aber immer sagen, sie hat das auch durchaus kokettierend und nicht ganz ernst gemeint – das Komponieren keine Frauenzimmer-Arbeit wäre [...] Ich glaube, sie wusste schon von früh an, was sie kann, weil das ja auch bei Clara Schumann vom Vater – bei allem, was wir sonst an Mängeln bei dem Vater erkennen – in ihrer Erziehung [und Ausbildung] angelegt wurde. [...] Das Publikum erwartete damals, dass jemand, der als Wunderkind auf die Bühne trat, natürlich auch selbst komponierte, und das auch spielte. Und das ist bei Clara auf sehr fruchtbaren Boden gefallen ...

A: Sie sprechen was unheimlich interessantes an. Denn man kann ja natürlich in der Welt viel [über sie lesen]. Natürlich haben schon viele Leute über Clara Schumann gesprochen und sind natürlich immer sehr heiß drauf, Urteile abzugeben. Also ich glaube, es gibt so viele Deutungen einer Quelle wie es Menschen gibt, die sie lesen. Also wenn wir jetzt den gleichen Brief gemeinsam lesen, werden Sie ein Wort anders betonen und ich werde eins anders lesen ... Das heißt, im Grunde genommen geht es doch überhaupt nicht um die Bewertung dieser Quelle, es geht darum, was diese Frauen getan haben. Und das ist bei Clara Schumann ja ganz außerordentlich, denn sie hat einfach komponiert. Sie hat das getan.

B: Sie hat komponiert und sie hat wirklich gut komponiert und es ist nichts, was sich zeitgenössisch verstecken muss [...]

A: Absolut. [...] Das ist natürlich eine Entwicklung, die im 19. Jahrhundert stattfindet, eine Entwicklung des Künstlerberufs. Also es geht ja darum, dass jemand als Virtuose hervortritt. Da geht jemand an die Öffentlichkeit und man ist eben gewohnt, dass der Pianist [auch] Lieder singt, Clara Schumann wird auch gesungen haben ...



Screenshot des Video-Mitschnitts aus dem ersten Teil des Schumann-Forum-Gesprächskonzerts vom 24.9.2019, in dem Miriam Alexandra die von Clara Schumann für eine Frauenstimme komponierten Lieder gesungen hat. Am Klavier Schumannpreisträger und Schumann-Forum-Mitglied Jozef de Beenhouwer – mit ihm und dem Tenor Peter Gijsbertsen spielte Miriam Alexandra auch die Clara Schumann-Lieder bei MDG ein –, als „Umblätterin“ Regine Kleefoot, Mitglied im Vorstand des Vereins Schumannhaus Bonn e.V.

B: Sie hat ja auch eine [entsprechende] Ausbildung ...

A: ... wie wir ja auch so schön in den Jugendtagebüchern lesen konnten. Sie hat die Lieder am Klavier selbst zwischen den Klavierstücken gesungen...

B: Und sie hat schon sehr früh neben ihren anderen Kompositionen auch eben Lieder komponiert.

A: Genau, genau. Also extremst früh. Und ich glaube, was wir nicht vernachlässigen dürfen ist, dass es da nicht um ein Kunstwerk im absoluten Sinne geht, sondern darum, [mit] Liedern ... Konzerte, kleine private Vorführungen aufzulockern: [...] ein Lied, [darauf] ein ganz tolles virtuosos Klavierstück – das wurde alles von einem Virtuosen verlangt. Das ist nicht wie heute...

B: Also, die Unterhaltung stand eigentlich im Mittelpunkt.

A: Genau.

B: Also zwar eine gehobene, aber Unterhaltung sollte es schon sein. Es gab ja auch wirklich viele Kenner im Publikum, das darf man auch nicht vergessen, die berühmten Dilettanten ... Was wir heute als dilettantisch bezeichnen, war natürlich mitnichten etwas, was in unserem Sinn damals dilettantisch war. Es waren oft große Könnner, das waren schon Leute, die das einschätzen konnten, was jemand zu leisten im Stande war und das natürlich umso besser würdigen konnten. Aber man wollte dann eben auch wirklich etwas [Besonderes] geboten bekommen...

A: Die berühmten Zirkuspferde ... da kommt ein Wunderkind ...

B: Ja, aber es sollte dann eben so etwas sein, wo man sagte, das kann ich nicht, bei aller Fähigkeit, die ich mir sonst zutraue.

A: Genau. Also ich nenne es immer ein bisschen frech „das Zirkuspferd“, weil es tatsächlich darum [...] ging, etwas Dressiertes vorzuführen. Also diese ganze Wunderkind-Geschichte, als Friedrich Wieck eben nach dem Vorbild von Leopold Mozart versucht, aus seiner Tochter ganz gezielt ein Wunderkind zu machen. Da steckt ja unheimlich viel Ehrgeiz und Training und Üben und so weiter dahinter. Nicht, dass Clara ihm das irgendwie übel genommen hätte. Also eher im Gegenteil, sie sagte im Rückblick noch, das war alles gut und ich verdanke ihm alles und er hat mir die ganze künstlerische Frische erhalten, indem ich eben nicht auf Abendveranstaltungen gehen musste, dass ich eben ruhen konnte vor dem Konzertieren. Er hat ihr sehr, sehr viele lebenspraktische Regeln mit auf den Weg gegeben,

die eben dazu geführt haben, dass sie über diesen langen Zeitraum diesen wirklich schwierigen künstlerischen Weg gehen konnte. Und es ist nicht nur die Entwicklung vom Virtuosen zum Spezialisten ..., Pianisten müssen nicht mehr komponieren, Pianisten können einfach nur noch auf die Bühne gehen ... Haben Sie schon einmal ein Stück von Herr Sokolov gehört? Eine neue Komposition...?

B: Nein ...

A: Genau. Auf jeden Fall trat [im 19. Jahrhundert] eine Veränderung dieses Berufszweiges ein und dann aber auch der Weg weg von Mischprogrammen hin zu ganz strengen Programmen, wie wir sie heute eigentlich noch in klassischen Klavierabenden hören. Nicht, dass ich es gut finden würde, dass es heute noch so ist, aber so stellt sich unser Musikbetrieb heute dar.

B: Ja, so ist es. [...] Und wenn ich mir [...] diese Programmfolgen anhöre, dann denke ich mir manchmal: schade. Ich glaube, es würde uns allen noch große Freude machen, nicht nur „starr festgelegte“ Programme zu hören, sondern eben sehr vielfältige. Weil man braucht ja auch immer etwas [zwischendurch], wo man dann mal so ganz locker dasitzen und sagen kann, ach, es ist einfach schön. Ich brauch jetzt keine große geistige Anstrengung, jetzt habe ich mal eine Atempause und kann mich einfach an irgendwas erfreuen. Und ich glaube, das war auch damals mit Sicherheit das Ziel, durch diese Abwechslung das Publikum während der oft sehr langen Programme frisch zu halten.

A: Da hat Clara Schumann tatsächlich auch so einen sehr erzieherischen Drang. Also sie möchte das Publikum erziehen, hin zu ihrer Musik, hin zu einem Verständnis der Tiefe der Lieder, der Texte, der Musik, der wirklichen Bedeutung. Sie versucht ..., das Publikum wirklich an die Essenz zu bringen. Und das ist ein ganz großes Verdienst.

B: Aber trotzdem hat sie nie verzichtet, weil sie eben ein Bühnen-Tier war, wenn ich das einfach mal so sagen darf...

A: Worauf verzichtet...?

B: Auch mal dem Publikum Zucker zu geben, wenn sie meinte, das sollte jetzt einfach so sein, damit die Leute eben auch [...] das bekommen, was sie eigentlich wollen. Also das hat sie ja gelernt, und ist ja auch ganz nahe liegend, wenn einer wirklich mit diesem Leben groß geworden ist: Sie konnte natürlich auch jedes Publikum einschätzen, egal wo sie aufgetreten ist. [...] Nach der Einlieferung von Robert Schumann hier nach Endenich, wo wir gerade sitzen, musste sie ihre Karriere nochmal völlig professionalisiert neu starten. Da empfinde ich es schon sehr interessant, dass sie, obwohl wie auch die Kritiken urteilen, Frau Schumann sehr ernste Programme spielte, [...] dem Publikum für seine Liebe und Zuneigung auch Geschenke machte ...

A: Absolut. Und man kann ja auch in den Programm-Dramaturgien sehen, dass sie nie mit einer Bach-Fuge enden würde. Also es ist ja ganz klar, dass der seriöse Teil, wo sich [...] das Publikum konzentrieren muss, im ersten Teil kommt und die lustigen, leichten Stücke kommen einfach dann, wenn das Publikum diese Konzentrationsfähigkeit nicht mehr aufbringt.

B: Richtig. Ganz genau.

A: Das ist schon auch schön, das Publikum mitzudenken in dem Moment.

B: Und wahrscheinlich auch für jeden, der auf der Bühne steht, eine wichtige Erfahrung, aber auch vielleicht etwas, was man auch als Künstler möchte. Weil bei allem, was man vielleicht auch an pädagogischem Ehrgeiz hat, um ein Publikum mit bestimmter Musik vertraut zu machen, von der man meint, dass das Publikum die unbedingt kennen lernen müsste, was auch eine ganz wichtige Aufgabe eines Künstlers ist, möchte man das Publikum auch mit etwas erfreuen, was es kennt [...] Auch um eine Zwiesprache zu ermöglichen [...], denn niemand wird immer nur gerne belehrt, man braucht auch etwas anderes, wo jemand im Publikum sagt, ach...

A: War des scheeeee ... [schööööön]

B: [lacht] Genau, war des scheee...

A: Aber da würde ich gerne einhaken, denn im Grunde genommen geht es natürlich [...] darum, dem Publikum, was zu bieten, was es kennt, aber es geht immer auch darum, das Publikum zu fordern. Also ich glaube, Sie würden alle hier einschlafen, wenn Sie immer die „Kleine Nachtmusik“ hören würden. Ich glaube, das wäre auf die Dauer doch wirklich einfach auch fast eine Tortur. Ich liebe Mozart, keine Frage, aber es geht tatsächlich auch darum, dem Publikum neue Dinge zu bieten, das Publikum auch neugierig zu halten. Insofern [sehe] ich diese Programm-Dramaturgie und auch diesen Ansatz auch für heute [...] ein bisschen kritisch, denn ich glaube, dass der Konzertabend, wie er sich jetzt über viele Jahrzehnte überliefert hat, dass der schon auch mal ein bisschen frischen Wind gebrauchen könnte. Da würde ich mir auch immer ein bisschen Mut wünschen, ein bisschen Frische, ein bisschen Neugier, auch von Konzertveranstaltern, dass die sich auch mal trauen, einfach neue Dinge aufs Programm zu setzen, vielleicht auch mal von einer Komponistin. Einfach mal Sachen aufs Programm zu setzen und zu sagen, hey, mal schauen, wie die Leute reagieren.

B: Also, da bin ich wirklich in absoluter Übereinstimmung...

A: Das freut mich.

B: ... weil ich auch zugeben muss, mit diesen ewig gleichen Programmen, auch wenn wir die Inhalte ganz wunderbar finden, sind wir wirklich weit entfernt von jeder „Hör-Innovation“, wenn man im Publikum sitzt. Also jeder kennt das ja, wenn er zum ersten Mal irgendetwas hört. Das hatte das Publikum vor 200 Jahren ununterbrochen, man hörte immer etwas Neues. Während heute ein allgegenwärtiger Kanon vorherrscht, dass man im sog. klassischen Bereich ja schon richtig glücklich ist, wenn mal irgendwas aus den 20er oder 30er Jahren des 20. Jahrhunderts aufs Programm gesetzt wird, wo manche Leute auch noch entrüstet sind, was ich immer sehr merkwürdig finde. Ein Konzertbetrieb soll ja kein Museum sein, in dem unentwegt ein gleiches Repertoire aufgeführt wird. [...] Das ist schon eine ganz merkwürdige historische Entwicklung, oder...?

A: Ganz genau. Und das ist auch exakt das, was ich beobachte [...] Im jetzigen Musikleben schauen wir durch eine historische Brille, wir sehen Clara Schumann, wir mystifizieren sie, wir glorifizieren sie, aber wir verstehen eigentlich nicht wirklich die Innovation [...], die damals das Musikleben erfasste. Hey, „ein neuer Dichtergeist“ sagt Schumann. Hey, wir machen neue Gedichte, neue Texte und wir nehmen diesen Zeitgeist, dieses Lebensgefühl und bringen es in in die Musik und dann machen wir pädagogische Schulen und machen die jungen Leute damit vertraut. Was machen wir heute? Wir nehmen diese alten Schulen und lassen die seit hundert Jahren hoch und runter spielen. Also, dass da auch etwas gehemmt wird, z.B. bei den jungen Leuten, [...] die mit Poetry Slams [...] eine Affinität haben zur Textkunst haben. Warum das nicht einfach unterstützen, warum nicht das in die Programme bringen und den Leuten damit zeigen, hey, wir sehen euch, wir sprechen eure Sprache und das ist auch schön. Es darf die musealen Programme geben, es darf sie geben...

B: ... natürlich, die soll es ja auch geben, weil es ja auch wirklich die Kultur ist, auf die ja auch aufgebaut wurde. Aber ich denke auch, dass man das hütet wie etwas, was gänzlich [ausser Diskussion] steht! und was einzig in der Musik so zu sein scheint, nicht in allen anderen Kunstbereichen. Also, wir dürfen Shakespeare lieben, wir dürfen Heinrich Heine lieben, aber wir dürfen natürlich auch Peter Handke und eben noch viel jüngere Dichter lieben. Andernfalls würde jeder sagen, mein Gott, der oder die liest nur Sachen aus dem 19. Jahrhundert! Ich tue das übrigens auch sehr gerne, ein anderer Jubilar des Jahres 2019, Theodor Fontane, ist einer meiner absoluten Lieblingschriftsteller, aber das hat mich natürlich nie abgehalten, eben auch große SchriftstellerInnen des 20. und 21. Jahrhunderts zu lesen. Im Musikbetrieb dagegen hat man zumindest häufig den Eindruck, dass man eigentlich immer das gleiche serviert bekommt, nicht wahr?

A: Absolut. Und das setzt sich auch in vielen anderen Dingen fort. Also wenn heute jemand Musik studieren möchte, dann denkt er, ah ja, ich singe diese fünf Arien, dann gehe ich an ein Opernhaus und singe diese fünf Arien immer und immer wieder. Es gibt Leute, Studenten, die singen immerfort die gleichen Stücke, weil sie wissen, wir müssen sie auf einem Top-Niveau präsentieren. Die können gar

nicht mehr neugierig sein. Und warum? Weil wir den Musikberuf glorifiziert haben. Wir haben gesagt, das ist toll, wir haben ein Niveau an Einspielungen, wir kennen die Sachen in hundert verschiedenen Interpretationen – jetzt mit Streaming wird das natürlich noch mehr –, wir haben eine Entwicklung, dass Musik ständig präsent ist und in den verschiedensten Aufnahmen präsent ist. Und das man dann irgendwann vielleicht auch sagen kann, hey, da ist keiner mehr unternehmerisch tätig. Da ist keiner mehr da und sucht nach einer Innovation. Jeder versucht das, was schon da ist, nochmal besser zu machen. Aber irgendwann ist auch das erschöpft. Also das Leistungsprinzip funktioniert einfach nicht mehr. Wir können nicht arbeiten, arbeiten, arbeiten und sagen, ach, aber Karajan hat diese Aufnahme hier in 4 Minuten 20 gespielt, warum sind Sie hier bei 4 Minuten 22? Das ist ein Erbsen zählen in einem Bereich, der eigentlich offen, kreativ und frei sein sollte. Insofern würde ich auch sagen, dass was das Schumann-Ehepaar für mich auszeichnet, ist sein Unternehmergeist ...

B: Ja und wirklich das absolut Innovative und [dass} sowohl im privaten Leben mit der eben dann doch trotz aller Schwierigkeiten gelungenen Künstlergemeinschaft und natürlich auch in dem, was sie wirklich komponiert und geleistet haben. Also auch in ihren künstlerischen Erzeugnissen. Das ist wirklich getrieben vom neuen Dichtergeist. Und wir haben uns gerade gestern noch darüber unterhalten, auch Clara hat offenbar bemerkenswerte Kenntnisse der Literatur gehabt ...

A: Auch das noch ... [Beide lachen]

B: Ja, und es waren fast immer Zeitgenossen ... [...]

A: Vielleicht darf ich zum Abschluss noch kurz etwas sagen – die Kollegen warten und möchten auf die Bühne [es folgte nach dem Gespräch der zweite Konzertteil mit Peter Gijsbertsen und Jozef De Beenhouwer] [...] Ich habe eine Vision! [...] Ich möchte das einfach noch erleben, dass auf den Konzertprogrammen Komponistinnen und Komponisten 2050 wirklich gleichberechtigt vertreten sind. Das es genau so innovativ ist zu sagen, wir wenden uns einer Gattung einer Komponistin zu, die wir noch nicht kennen, wir setzen die auf

die Programme und schauen, was passiert. Was mir normalerweise im Konzertleben passiert, ist, dass die Leute sagen, ach, das war ja jetzt schöne Musik, aber es gab ja bestimmt nicht noch andere Komponistinnen, und wenn es die gab, dann war die Musik bestimmt schlecht. Wenn ich eine Sache gelernt habe aus der Arbeit zu Pauline Viardot, dann ist es die Tatsache, dass man die Lücke immer mitdenken muss. Je länger ich gearbeitet habe zu dieser Komponistin, desto mehr habe ich festgestellt, wie sie anerkannt war, wie sie respektiert war, welche Qualität die Arbeit hatte, wie konsequent sie gearbeitet hat, wie diszipliniert sie gearbeitet hat! Und dann zu sehen, dass der Name und die Stücke völlig in Vergessenheit geraten, tut weh. Tut auf einer ganz ganz komischen Ebene weh, weil man merkt, da ist was und das wurde einfach weggepackt. Und ich denke, das ist bis heute so. Ich kann nicht sagen, dass es [relevante Komponistinnen] gegeben hat und gibt, wenn ich mich nicht drum kümmere, sie aufzustöbern. Insofern ist es mein Wunsch, auch für junge Frauen heute, zu sehen, dass es diese Frauen gegeben hat und wie toll sie komponiert haben, und sie sicht- und hörbar zu machen. Amen. [lacht]

B: Ich glaube, das ist ein sehr schönes Schlusswort. Sollte natürlich für alle gelten, weil wir alles entdecken sollten, was des Entdeckens wert ist, und da ist sozusagen jede Goldgräberstimmung angebracht und sollte uns dann auch zu neuen Erlebnissen und Erkenntnissen führen. Wie wir gerade gehört haben, ist die Neugier sozusagen etwas, was der menschlichen Natur wirklich alles erschließt ...

A. Treibstoff ...

B: Der Treibstoff! Ich danke Ihnen sehr herzlich...

A: Ich danke Ihnen.

[Applaus]

[Es folgt der zweite Konzertteil mit Liedern von Clara Schumann, vorgetragen vom niederländischen Tenor Peter Gijsbertsen, am Klavier Jozef de Beenhouwer]

DO YOU LIKE SCHUMANN?

Miriam Alexandra in conversation with Ingrid Bodsch about her love for Clara and Robert Schumann

Schumann Forum Talk, held at the Schumann House in Bonn
on 24th September 2019*

B: Dear Miriam Alexandra, I am delighted to welcome you to the Schumann Forum talk within the Schumann Forum talk concert. After the release of your debut CD with the German songs by Pauline Viardot-García (cf. review: *Schumann Journal* 7/2018, pp. 395 & 397) and I really have to point this out because she also composed many other songs – your CD with the complete songs by Clara Schumann was already in preparation.

At the time, we exchanged various extensive e-mails or were in touch through other channels, and I said, right, once this recording with Clara Schumann's songs is about to appear, we will by all means contact you on the part of the Schumann Network, also because I was aware you would make that recording with Jozef De Beenhouwer, a really outstanding musician, including in the area of Clara Schumann interpretations ... Since the release of the CD, you are currently our youngest Schumann Forum member and, given that this is also a recording with compositions, song compositions by Clara Schumann, I think it is quite wonderful that now in 2019, that is, on the 200th anniversary of Clara's birth, as we all know, we are joined by a Schumann Forum member who became a member because of a recording of Clara Schumann's songs, in particular. I am absolutely thrilled by this!

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

A: Many thanks for this, I am really very pleased. It is a great honour for me, particularly because of the very illustrious circle that is gathered there.

B: If you look at the founding members, of whom, sadly enough, some *grandees* have passed away by now, such as Fischer-Dieskau or Nikolaus Harnoncourt, it is indeed a very illustrious circle that is composed of artists who were already world-famous when joining us, but at the same time we have always paid special attention to new generations of outstanding young artists for whom Robert or Clara Schumann are an essential part of their artistic work or their artistic interests. For this reason, I actually would not need to ask Miriam Alexandra the famous question that is always asked – “Do you like Schumann?” – relating to both Schumanns, but I will ask it nonetheless: Do you like Schumann?

A: Yes, I do, but I have to reply straight away, which one of them do you mean ...?

B: Well, I have always hoped – you know, you said it so beautifully yourself before the beginning of the concert that you hope one day they will be equals – well, I have always hoped, precisely in the case of Robert and Clara Schumann, that you can actually like both of them. Both of them quite distinctively, but then I am also thinking of Schumann once saying that, for him, there was no artistic creativity that would differ from life actually lived, otherwise this would not be authentic for him as an artist. I think the same applies to Clara as well because her life was certainly predetermined from the outset but was still, in my view, a very self-determined life. We all have to come to certain arrangements, it has always been like that. [...] But, of course, you could say all right but I still prefer Clara or Robert Schumann, in particular ...

A: Well, first of all, I would like to say that this is a real question because you assume or have automatically assumed for a long time that this question was about Robert Schumann. After all, it is derived from the famous question “Do you like Brahms” ... and there, of course, things were perfectly clear ...

B: I must admit I just copied this at the time ...

A: Of course, it certainly lent itself ... This is why I would like to explicitly state on this occasion once again that I do like both Robert and Clara.

B: Very well. I just feel the same way. Nor do I see any exclusivity in that because, after all, it all depends on what you produce, regardless of gender, so this actually should not play any role at all, and these days far less than ever.

Another thing I am keen to learn is an answer to the question that every artist and, of course, especially

young artists are asked: How did you actually get into music, how did you come to the idea of studying voice and - a special feature of Miriam Alexandra - to pursue academic music studies at the same time and to even complete these with a doctorate? These were real choices of life. Do you think you were predestined for that?

A: [smiling] Now, these are many questions one after the other. Please do not strain my memory too much. The first was the question about how I got into music, I believe. Well ... this actually started as early as childhood. I remember one scene very clearly which I also quite like to tell about. I was eight years old and at Sunday school and there was the famous nativity play at Christmas and all the girls wanted to be Mary and all the boys wanted to be Joseph or the ox or the donkey ... [All laughing] ... and there was a single role, namely that of an angel going into the church with a golden star and singing a hymn alone:



Miriam Alexandra at the Schumann Forum Talk, screenshot

Rejoice, earth and starry canopy ... hallelujah ... starry canopy, hallelujah, the Son of God has come into the World, hallelujah.

And then I taught myself this hymn, which I did not know at the time, at the piano and I knew this was exactly the role I wanted to play. Not Mary, not the donkey ... [all laughing] ... but only this singing angel. Going back in time, I believe this was a clear sign of self-efficacy. Well, I grew up in a music-loving home. I have a sister who is eight years older than I; she always practised the piano very intensively and this is how I always heard Chopin ballads, mazurkas, everything you can think of ..., waltzes, or Beethoven and Mozart sonatas actually every day, because she practised so diligently. I simply grew up with that. And then there was this principle of self-efficacy, when I would say to myself, for instance, now I am going to the piano with this hymnbook, because I had piano lessons since the age of five, and teach myself that hymn on the piano. These were some very great moments in my life, when I saw I could combine that. I could use the piano, make use of the piano playing to teach myself a singing voice. And if you ask me about an emotional moment, when music really grabbed me, this was by all means my first CD: The “La Divina” CD of Maria Callas. My mother is Greek and, yes, there was probably something in the genes that made me interested to see what a Greek opera singer does on stage. Everybody probably knows the voice and probably also this CD, a colourful potpourri of very famous and popular arias, Tosca, Traviata, Carmen ... I think it started with Butterfly, this wonderful [...] Karajan interpretation, and it simply captivated and overwhelmed me. Without knowing anything about the singing profession or anything about her life, it was this music, this voice, this total emotional immersion which captivated me so thoroughly.

B: If your mother is Greek, you could say there was a natural closeness but, especially with regard to Maria Callas, I also recall detecting old photographs of Maria Callas in the homes of countless “voice lovers”, even in the most incredible places ...

A: There is also one in my living room ...

B: Right, I just wanted to say that you actually do not need to be of Greek origin to be completely grabbed by Maria Callas and perhaps

even become hooked on her. I also have an acquaintance at the State Ministry who said a concert with Callas had been so decisive for him that thereafter he would compare all other singers with Maria Callas. So, we are talking about a real initiation rite. [...] Well, Maria Callas simply had this gift and I think this is absolutely wonderful. But in your case, this was still enhanced by the roots of your origin. And was that really the trigger that made you say if I go into music, I want to be a singer?

A: This was indeed the initial spark for my desire to become a singer. However, this also required tuition and, since we were three children, it was, of course, difficult to finance all this. We all had piano lessons and then, after begging for three years, I finally got my first tuition at sixteen and then I started preparing myself more and more for the entrance examination which I took at the age of eighteen, passed immediately and started to study.

B: At which Conservatoire?

A: This was at the Karlsruhe Conservatoire. My parents thought I should stay living at home. I had completed everything at eighteen and, of course, I was still very young. Looking back, I am amazed myself how tremendously formative these years were in my life. My parents said we live near Heidelberg, with Mannheim fifty kilometres to the north and Karlsruhe fifty kilometres to the south. And then someone was recommended to me in Karlsruhe and so I went there straight away.

B: And did you combine your vocal studies together with academic music studies from the very beginning or did this “arrive later”?

A: To be honest, this was a long road. Let us compress this now because we do not have the whole day but I certainly started with an artistic training in singing and I thought, yes, this would be the right thing. And there I was in my first semester when I realised I could not really practise all day long, so what was I supposed to do with the remaining time? After all, I had played the piano quite well, even four hands with my sister, and performed at competitions ... right, so I

simply had to add school music. And so I took the entrance examination for school music, not because I absolutely wanted to become a teacher – I come from a household of teachers – but because I thought these were the most comprehensive studies. I would receive instruction in conducting, in directing choirs, and receive highly qualified piano lessons. [...] So I would receive immense training almost free of charge and I thought I should really go for it. I completed those studies very quickly and also got involved with Schumann at the time already, albeit indirectly ...

B: This is exactly what I wanted to ask. When did the Schumann moment arrive, so to speak? [laughing]

A: The Schumann moment ...? Schumann had always been there. [...] Schumann had been always present with the “Album for the Young”. I had already sung songs by Fanny Hensel and by Clara Schumann at that time. I had a singing teacher at the Conservatoire, Rosa Marie Landmann of Heidelberg, who had a great affinity for that and, yes ... Schumann was simply always present. And in my very first semester, I immediately attended a seminar on Schumann, and I should perhaps tell you right away that the professor there, of an older generation, who meanwhile has passed away, unfortunately, replied to the statement that Clara had actually composed as well: Nah, Clara was not a composer. [Murmur in the audience] And this was a moment which has just lately come to my mind again. Professor Michel did say indeed that Clara had not been a composer. And this is a quite an interesting change of paradigm that emerges here. So, the older generation was basically used to accept men as composers, and to ignore, not recognise or simply neglect women within the context of their period, even if they were active as composers.

B: This is a very interesting story indeed because Clara Schumann apparently did not have any difficulties in publishing her compositions in her day at all. There was a lecture some time ago exactly on that subject. It examined the correspondence between Clara Schumann and Josefine Lang who lived in far more desolate financial circumstances – although there is no way you would ever talk about desolate circumstances in Clara’s case – to whom Clara Schumann offered to

use her good contacts with the publishers and that it would be very easy for her to have the song compositions by Josefina Lang, which she apparently appreciated very much, accommodated there. Clara Schumann was aware of her very privileged situation and her compositions were also purchased because otherwise the publishers would obviously not have considered her at the time. Therefore, it was rather a setback after the Second World War [...] that Clara was suddenly [perceived] only as the wife of her husband, something which had never actually been the case in the 19th century.

A: Right, before coming back to your questions, I think it should be mentioned that this is really some relic from the Nazi period and it has to be stated also that emancipation did not start with Adam and Eve and then continued to grow until today, but that female emancipation is actually a phenomenon that grew in waves and that what happened earlier should not be measured by today's standards ... [...] I really believe the roaring twenties were slightly more liberal than later on the German housewife raising blue-eyed children.

B: For sure, and then it was a relatively short time window anyway and we also know that there have always been famous women in existence. Although I have to admit these were more often from the literary sphere, often aristocrats, as early as the 18th century, who did not have to hide and were, of course, also recognised. And there were also at least some outstanding female figures in the 19th century. At this point, I should mention one of Miriam Alexandra's favourites, namely Pauline Viardot-García, a friend of Clara Schumann, whom Pauline had first met as Clara Wieck, accordingly. Pauline Viardot-García was really a very famous figure of the 19th century, who was acclaimed in Meyerbeer's operas in Paris and was further very successful in Germany, Russia and everywhere else ...

And also concerning Clara Schumann, I always find it interesting that right after the turn of the century, that is, shortly after her passing, there was already a biography by Litzmann in three volumes, which saw multiple editions thereafter. So, I think this strange setback really came only later and this was certainly the time you just mentioned, when this lowering of female personalities took place on a massive scale.

A: Absolutely. I totally agree with you. Now I will try to connect this to the questions you asked me and which are still open. Because this is also part of my path in some ways. After completing my studies, with two degrees at 23 and three degrees at 25, I came across Pauline Viardot-García, either by some strange coincidence or, if it was not meant to be a coincidence, by someone who is sitting in the audience right now, namely Joachim Draheim of Karlsruhe. Joachim Draheim had organised the one hundredth anniversary of music shop Schlaile in Karlsruhe in 2005 – please excuse me, Joachim, if I get anything wrong – and the programme included something by P. Viardot and I thought this sounded strange ... P. Viardot! So, there was [first] a big question mark and then I was keen to learn more about it, this music interested me, I found it exciting, so I wanted to know more about it – actually, I have always been curious – to find out something about it ...

B: This is a very important property ... curiosity.

A: It does not harm [both laughing]. Then I tried to gather information and found an American or British biography but it was fairly excessive and not necessarily academic, so I started to look into it myself. In the meantime, I graduated and then went to Cologne to enrol in a postgraduate programme for the concert examination with Professor Kelly, and I realised this subject would somehow not let go of me. But, oh, I also understood that now I had to become active if I wanted to find out more. Because the sources were scattered all over the world and if I really wanted to pool everything and find out more, then I would have to travel. And it came to my mind to embark on a doctoral thesis to receive a scholarship, to have financing, to be able to make all these journeys, to be able to access various partial estates, and eventually to learn more. Luckily enough, I did receive the scholarship and could go and spend a spring term in the US in 2007. I went to see my professor and asked her what to do, there was an invitation in place, it had worked out all right, but I still had not taken my concert examination, so what was I supposed to do? Professor Kelly herself was American and said, well, as an American, you would know what to do once you have got an acceptance from Harvard, you simply have to go to Harvard. So I went there for the spring term and on

my return I was able to take the examination with her in the following semester, and after that I registered the thesis in Karlsruhe.

B: You said earlier that in your really very stringent course of life, there was a certain point from which, apart from your career as a singer, you also concentrated on the life, activities and work of Pauline Viardot. But you also always [...] had some support and encouragement in these endeavours, for instance, by Joachim Draheim, whom you just mentioned, and who – I really have to point this out – was and is a very big name in Schumann research. [...]

A: This is actually incredibly funny. I find this concept of stringent course of life incredibly odd. Because it always appears to be stringent only in retrospective.

B: Yes, right! But this is the way it always is. If you write biographies, then as a biographer, which by the way I am not, you, of course, always see only what has occurred and you then either find this stringent or not. There are also people who just meander, you know ... Again in retrospective ...

A: Given that they have breaks in their courses ...

B: Right. But in your case you would say ... although I think I understand exactly what you mean, that is, that not everything was planned. Still, it appears to be stringent in retrospective.

A: I think the most important point about the whole story was that this was a subject which intrigued me and motivated me incredibly. And which also kept me at it over a long period. So it was about finding something that would give me pleasure. Well, when do you find this these days ... There are so many people who complain about their work or say, oh, if only I could do something else. I had the privilege of being allowed to deal with all those wonderful manuscripts and notes and other things. [...] So, I was incredibly grateful. The second aspect were the supporters, the mentors. Of these, of course, I have had ... a whole lot ... luckily enough. Of course, Mr Draheim in Karlsruhe played an absolutely vital role in that and also acquainted

me with a lot of rarely performed repertoire. We also performed this together. In 2006, I think we even premiered Joachim's version of the early songs in their complete version as a cycle, all twelve songs in a row. Joachim had had to complete the existing fragments. [...] It was really an exciting undertaking. And I also met a lot of Schumann researchers and many Schumann lovers through Joachim. This was [...] a special circle, actually in Karlsruhe/Baden-Baden, which has remained for me until today. On top of this, Joachim very generously financed our recording, which was great luck ...

B: You mean the new one with the complete songs by Clara Schumann?

A: Correct. That one, exactly. And this is part of a most wonderful network in Karlsruhe and Baden-Baden. For instance, Joachim introduced me to Michael Schuncke, a descendant of Ludwig Schuncke to whom Robert Schumann dedicated his *Toccata*, Op. 7 ...

B: [to the audience] As you probably know, he was a close school day friend of Schumann, who passed away of tuberculosis at a very young age ...

A: He was only 23 years old. Michael Schuncke is a very big music lover, too, and, of course, he regrets he did not study music himself. He maintains a wonderful concert series in Baden-Baden, where we were allowed to perform all kinds of decent and indecent pieces. The third in the group was Andreas Holschneider whom Michael Schuncke introduced to me more than ten years ago, a former Chairman of the German classical record label Deutsche Grammophon and at some time also Professor of Musicology at Hamburg University. But before these three men, of course, there had always been singing teachers as well. And I do not know if you can imagine that, but my very first teacher at the Conservatoire, Christiane Hampe, played a special role for me because she also partly took on a motherly function. She taught me a great deal and, above all, she never restricted me. She always reassured me in what I wanted to do and also [...] never hampered my energy. And whenever I meet former fellow students, they always say, gosh, Miriam, all that energy you had!

In other words, she simply let me do as I pleased. Even when I took the decision to also study school music, she did not hamper me either and ...

B: So she did not say, no, you cannot turn away at this stage and do something so general ...

A: Exactly.

B: This is actually often – at least this is what people say - somewhat frowned upon.

A: Exactly. But she viewed this as a wholesome and important experience and even introduced and proposed me to the German National Academic Foundation. And so I was able to have some very important experiences and meet people who enriched my life a great deal to this very day. That is, really important persons.

B: So how did this acquaintance with Clara Schumann actually come about, although we should not see this as a separate matter. [...] Perhaps you [to the audience] know the well-known sentence, I do not it recall it exactly now, but in a letter from Pauline or Clara – I am not sure which one – it says they “[were the oldest friends of the century].”

A: Yes, right. Pauline [wrote this].

B: Because they had already become acquainted in Paris as very young women. They had actually met before in Leipzig but this friendship was then consolidated in Paris, when Clara was in a very difficult situation immediately before her marriage to Robert Schumann and abandoned by her father [during her second concert stay in Paris]. I think this really bonded them together because Viardot, who lived in Paris at the time and had just begun her successful career, was of great support for her ...

So, while doing your research into the people Pauline Viardot had contact with, the circles she moved in and who her artistic contemporaries were, and then suddenly Clara Schumann emerged, was this actually the path of “your acquaintance” with her?

A: Absolutely. For me, Clara Schumann indeed came to the fore via Pauline Viardot. [...] I dealt with this relationship in the second chapter of my doctoral thesis, the way they supported each other and how they worked together. It was a special relationship, it was also a friendship but it was a friendship that was very clearly built on collaboration. Perhaps I should mention in passing that Robert Schumann dedicated his Song Cycle, Op. 24, the Heine Song Cycle, to Pauline Viardot. Hence, Pauline Viardot was highly relevant to both of them, and an important woman. And I also think the quality of their relationship contributed to its long duration. There was also a relatively high degree of closeness between the two women. So, if we think of the fact that the two of them had lived together in Baden-Baden for a certain while and that Clara Schumann had left the house purchase in Lichtenthal, their kennel, as the children would affectionately call it, to Pauline Viardot, this certainly indicated great trust. To whom would you leave the purchase of a house these days and ask him or her to even advance money for that?

B: I think [...] this [was not too unusual] in the 19th century – I know of some examples that are really surprising from today's perspective. At the time, being friends with someone often involved a great deal of trust. Something which, I believe, we lack today in many instances ...

A: Right. Very interesting indeed. Anyway, it was definitely through Pauline Viardot that I became aware of Clara Schumann more intensely, also through the letters the two of them exchanged, and there was, of course, another picture emerging than with Clara Schumann's school day friends, such as the Liszt sisters ... There was a different tone that could be perceived in there and it was certainly a very cordial relationship. Even after they no longer performed together, they would write to each other and keep each other updated on life ...

B: But they were actually very different, were they not?!

A: Absolutely.

B: [...] And this is also why, I guess, their letters are so interesting.

A: That is exactly the point. Well, when similar people write to each other, this is, I believe, less exciting than when you have such extremes – that is, a French opera singer who, by the way, always wrote very funny letters ...

B: ... and who, if I may add this, never felt [restrained] by the boundaries of German bourgeois culture, since she came from a Spanish-French ...

A: ... family of singers ...

B: ... where everyone had always been engaged in some artistic activity, and who therefore felt completely free. [...] On the other hand, Clara, who came from a bourgeois environment, had to exceed certain thresholds first. Well, I do not know if I express myself correctly but the way I have always seen the situation of the two friends is that they ultimately came from very different worlds, where one of them always felt very free in what she did, [whereas] Clara Schumann still needed to develop her own brand very consciously, including against all restrictions, and that she did achieve this, of course, through the manner she lived her life.

A: So we are obviously talking about two completely different views of life! On the one hand, there was the world of opera, incredibly extreme, exalted, playing with theatricality and drama, and, on the other hand, this very German inwardness, German chamber music, the gravity of music and Clara's endeavours to establish her repertoire. And then I think, of course, that losing her husband so early also had a lasting effect on her life. So it was all the more admirable how she managed to maintain her strength and keep bringing music to the world ... this was real power.

B: Right, but this was also exactly what always kept her life truly balanced, I believe. For instance, she always explicitly said that it would not be possible for her to live without music. And it was music that helped her to get over the heaviest blows of fate.

A: Absolutely. Music as an elixir of life ...

B: Elixir, yes, quite right. This is the word I was just looking for [both laughing]. I have, of course, followed the artistic path of Miriam Alexandra over a number of years and always found the way she took very interesting indeed. I have also been aware that the life of Clara Schumann's friend Pauline Viardot-García has been examined from a variety of perspectives for some time now and that suddenly there were books and new releases appearing ... and you can notice that [...], regardless of any gender research in music, it is now really the quality of her settings that is being looked at. People were simply delighted to hear these pieces again [and the same, of course, applies to Clara Schumann as well]. Now, it is no longer relevant ... who [Clara or Robert] composed what, and I believe [to the audience] you have already witnessed in the first part of the songs performed by Miriam Alexandra that you certainly cannot say, the way Clara Schumann [did] – although I would always think she did so rather in a coquettish manner without meaning it seriously - that composing was not a female job [...]. I think she knew from an early age what she was able to do, since this was also something that had been had instilled in Clara Schumann's upbringing [and education] by her father – in spite of all his perceived shortcomings. [...] The audience at the time expected that someone who went on stage as a prodigy would, of course, also compose and perform these works him/herself. And in the case of Clara, this fell on very fertile ground ...

A: Now, you are touching on an extremely interesting subject. After all, you can, of course, [read a lot about her] throughout the world. There are many people, of course, who have talked about Clara Schumann and are always most keen to make some judgement. In the end, I believe there are as many interpretations of a source as there are people reading it. For instance, if we read the same letter together, you will certainly stress one word in a different way or I will read it differently ... This means the assessment of a given source is basically irrelevant and only what these women actually did is important. In the case of Clara Schumann, this is quite extraordinary, as she simply composed. This is what she did.

B: She composed and composed really well indeed and there is nothing that needed to be concealed from a contemporary perspective [...].

A: Absolutely. [...] This was a development that took place in the 19th century, a development of the artistic profession. It was about those emerging as virtuosos. Someone would appear in public and it was customary, for instance, that a pianist would [also] perform as a singer, so Clara Schumann will probably have sung as well ...

B: She had actually had the [relevant] training ...

A: ... as described so beautifully in her youth diaries ... She sang herself at the piano between piano pieces ...

B: By the way, she also composed songs from a very early stage, along with her other compositions.

A: That is perfectly correct. Extremely early. And I think something we should not ignore is that these were not only pieces of art in absolute terms but it was also about brightening up ... concerts or small private presentations [with] songs: [...] a song, [after that] a fantastic virtuoso piano piece – all this was expected from the virtuoso. It was not like today ...

B: So that actually entertainment was paramount.

A: Exactly.

B: That means sophisticated, yes, but still primarily entertainment. Also, we should not forget there were actually many connoisseurs in the audience, the famous dilettantes ... Although what we call dilettante today was, of course, not at all what dilettante in our understanding meant at the time. These were often real experts, people who were indeed able to assess how the artist was performing and who were all the more able to appreciate that, accordingly. This is why expectations were always high for something [special] ...

A: The famous circus horses ... along comes the prodigy ...

B: Right, but then it had to be something where people would say, no, I would not be able to do that, in spite of all the skills I can otherwise rely on.

A: Exactly. Well, I always call these performers, a bit cheekily, “the circus horses”, because it really was about [...] presenting something trained. For instance, there was all that prodigy business with Friedrich Wieck very deliberately attempting to make his daughter into a prodigy, after the model of Leopold Mozart. This involved an enormous lot of ambition and training and practising and so on. Not that Clara would have somehow resented him for this. Actually, quite the opposite, she even said, in retrospect, that all had been fine and that she owed him everything and that he had even preserved all her artistic vigour by not engaging her for evening events and that she could therefore rest before concerts. He taught her a great deal of practical skills for life which then allowed her to pursue her really difficult artistic path over such a long period. And this was not only about the development of the virtuoso to the specialist ...; in contrast, today’s pianists no longer have to compose, they just have to go on stage ... Have you ever heard a piece by Mr Sokolov? A new composition ...?

B: No.

A: There you are. In any case, a transformation of this profession occurred [in the 19th century], which also involved moving away from mixed programmes towards more and more strict programmes, as we still hear them today in classical recitals. Not that I appreciate the way it is today, but this is how our current music scene is established these days.

B: Yes, right. [...] Whenever I listen to [...] these programme sequences, I sometimes happen to think: what a shame. Perhaps we would all be too glad to not only hear “rigidly fixed” programmes but far more diverse ones, instead. Because you always need something [in between] when you can just sit back and say, oh, it is just beautiful, I do not need a great mental effort now, I am just taking a pause for breath and simply want to enjoy something. And I think this was also certainly the ultimate goal at the time, that is, to keep the audience alert with some distraction during the often very long programmes.

A: In that respect, Clara Schumann also had a very clear educational ambition, indeed. She wanted to educate the audience, towards her music, towards an understanding of the depth of the songs, of the

texts, of the music, of their true meaning. She tried ... to really introduce the audience to the essence of things. And this was a very great merit of hers.

B: Still, she never did without, because she was, after all, a stage animal, if I may just say so ...

A: Without what ...?

B: Without giving the audience the occasional carrot, when she decided it simply had to be done, to make sure people would [...] receive what they actually wanted. This was something she had learnt and was also quite obvious for someone who had grown up with that life – of course, she was also able to assess an audience, wherever she appeared. [...] After Robert Schumann's admission to Endenich, where we are sitting right now, she had to completely rethink her career from a professional point of view. There, I find it very interesting that, although Mrs Schumann played very serious programmes, as per the critics, [...] she still managed to thank the audience with gifts ... for their love and affection.

A: Absolutely. You can also see in the programme designs that she would never finish with a Bach fugue. So it was quite clear that the serious pieces where [...] the audience had to concentrate were always in the first part, and the merry or light pieces came after the audience was about to lose its concentration.

B: Right. That was it exactly.

A: Yes, it was really nice to also think of the audience during performances.

B: And probably also an important experience for anyone on stage but perhaps also something every artist is actually keen to do. Because whatever your 'educational ambition' to familiarise the audience with a certain music which you think the audience should by all means know about, and which is certainly a very important task of the artist, you would still like to please the audience with something they are ac-

customed to. [...] Also to allow for dialogue [...] because no one likes to be lectured all the time, you also need something different where someone in the audience would say, gosh ...

A: how beautiful ...

B: [laughing] ... exactly, how beautiful ...

A: There, I would actually like to add something because basically, of course, [...] we are talking about offering the audience something they know but there should also always be something demanding for the audience. For instance, I think all of you here would fall asleep if you were to hear “A little night music” all the time. I believe in the long run this would simply be akin to torture. I like Mozart, no question, but I am actually also talking about offering the audience new things and keeping them curious. In that sense, I [view] conventional programme designs and approaches [...] a little critically even today [...] because I think concert evenings as they have been traditionally handled for many decades now would definitely need a little breath of fresh air. I would always like to be a little more courageous, a little more vigorous, a little more curious and would welcome the same also from concert organisers, wishing they would dare to simply include new items in the programme, perhaps also by female composers. Simply including something new in the programme and then say, hey, let us see how people will react.

B: Well, I absolutely agree with you ...

A: I am really pleased.

B: ... because I also have to admit that with these endlessly similar programmes, even if we find their contents most wonderful, we are really far away from any “audio innovations” if you are a part of the audience. Well, you know how it is when you listen to something for the first time. This is what the audience had continuously some 200 years ago, they would always listen to something new. Whereas today, there is an omnipresent canon prevailing that you must consider yourself really lucky in the so-called classical area if something

from the 1920s or 1930s included in the programme, but even then certain people are outraged, which I always find very strange indeed. Concerts are not meant to be a museum where one and the same repertoire is performed constantly. [...] This looks like a fairly strange historical development, does it not ...?

A: Quite right. And this is exactly what I notice [...] in today's musical life where we apply an entirely historical approach, where we see Clara Schumann, mystify her, glorify her, but actually do not really understand the innovation [...] that took place in musical life at the time. Schumann said hey, there is a new poetic spirit. Hey, we create new poems and new texts and we just take this spirit of the time, this new perception and bring it into music and then we set up schools and get young people to familiarise themselves with it. What are we doing today, instead? We take those old schools and play them up and down for one hundred years. It is clear that this also has an inhibiting effect, for instance, on young people [...] with an affinity to text art and who demonstrate this at poetry slams [...]. Why can we not just support this, why can we not include this in the programmes and in this way show these people, hey, we can see you, we can speak your language, and it is really beautiful. Museum programmes should exist, they should be around ...

B: ..., of course, they should indeed exist because they represent the culture on which everything subsequent was built on ... But I also think that this is being guarded like something completely [not up for discussion!] and which seems to be unique to music and not to other artistic fields. For instance, we are allowed to like Shakespeare, we are allowed to like Heinrich Heine, but, of course, we are also allowed to like Peter Handke and even much younger poets. On the other hand, everyone would say my God, he or she only reads stuff from the 19th century! By the way, I am also very keen on that, Theodor Fontane, for instance, another jubilarian of 2019, is one of my absolute favourite authors but, of course, this has never prevented me from also reading the great authors of the 20th or 21st centuries. Whereas in the music scene, you often get at least the impression that you are actually always served one and the same thing, are you not?

A: Absolutely. And this is reflected in many other respects as well. So these days, if someone wants to study music, he/she will think, right, I will just sing those five arias and after that I will join an opera house and sing those five arias over and over again. There are people, for instance, students who constantly sing the same old pieces because they know they have to present them at a top level. They are no longer motivated to be curious. Why is that so? Because they have glorified the music profession. They will just say, fantastic, we have ensured a certain number of recordings, we know the stuff in one hundred different interpretations – now, with streaming, there will, of course, be even more of them –, and we have made sure music is constantly present and available in a variety of recordings. In the end, you notice there is no one left with a little entrepreneurial spirit. There is no longer anyone around to search for innovation. Everyone tries to do once again what is already available and to do it better. And at some point even this will be exhausted. In other words, the principle of efficiency simply no longer works. We cannot work, work, work and then say, oh, but Karajan made this recording in four minutes and twenty seconds, why did you need four minutes and twenty-two seconds? This is nit-picking in an area that is supposed to be actually open, creative, and free. In this respect, I would say that, for me, what distinguishes the Schumann couple is their entrepreneurial spirit ...

B: Yes, and really doing something absolutely innovative. Both in their private lives with their artist community, which was successful in spite of all difficulties, and, of course, in what they actually composed and performed otherwise. That is, in their artistic output. This was really driven by a new poetic spirit. And we only talked about this yesterday that Clara, too, clearly had some remarkable knowledge of literature ...

A: Who would have guessed ... [both laughing]

B: ... yes, and almost always contemporaries ... [...]

A: To conclude, perhaps I may still add something very quickly – colleagues are already waiting and would like to go on stage [the talk was followed by the second part of the concert with Peter Gijsbertsen and Jozef De Beenhouwer] ...

B: Oh yes, I have already noticed ...

A: [...] I have a vision! [...] I am really keen to still witness in 2050 that both female and male composers are equally represented in concert programmes. When it will be equally innovative to say now we are going to present a certain genre of a female composer whom do not know yet, we will just include her in the programmes and see what happens. What usually happens in concert life is that people tell me, oh, this was beautiful music indeed but there were certainly no other female composers like that and if ever they existed, their music was certainly bad. If ever I have learnt something from my thesis on Pauline Viardot, it is the fact that I always have to integrate any apparent gaps. The longer I worked on this composer, the more I established how recognised she was, how respected she was, the quality her works had, how consistently she worked, and how disciplined she was in her work! And then to see that her name and her pieces completely fell into oblivion really hurt. It hurt in a very strange way because I saw there had been something and then it was simply packed away. And I think it is still like that these days. I am unable to say there have been or are [any relevant female composers] if I do not take care to track them down. In this sense, I would be only too happy, and other young women of today should have the same aspiration, to see that these talented female composers of the past are rediscovered and that is shown how beautifully they composed. Making them visible and audible. Amen. [laughing]

B: I think these were beautiful closing words. This should, of course, apply to everybody because we really ought to discover anything that is worth discovering, which means any gold-rush spirit would be welcome, in a manner of speaking, and might perhaps lead us to new experiences and findings. As we have just heard, curiosity is basically something that helps to reveal really anything to human nature ...

A: Fuel ...

B: Fuel! Many thanks indeed ...

A: Thank you so much. [...] [Applause]



Screenshots from the video of the *Schumann forum talk and concert*, 24 th September 2019, Schumannhaus Bonn: Miriam Alexandra in conversation with Ingrid Bodsch, below Peter Gijsbertsen and Jozef de Beenhouwer performing.





Schumann forum member Miriam Alexandra
(portrait from the homepage of the artist)



Vol. XL—No. 539.]

APRIL, 26, 1890.

[PRICE ONE PENNY.]

FROM THE ARTISTIC WORLD.

THE DIARY OF THE EARLY ARTISTIC DAYS OF NATALIE JANOTHA.

By HER MOTHER.

KNOWING that the celebrated Clara Schumann had intended to accept the position of teacher at the new Royal Hochschule in Berlin, I determined to go and place my daughter under her tuition. On arriving, we went first to Kiel, the professor of harmony, who presented us to the celebrated Joachim, and to other artists. Shortly afterwards we heard, in the Reichshalle, Kiel's great oratorio, entitled "Christus." The professor for the piano, M. Rudolf, is an excellent teacher; he composes much for orchestra, piano, and voices. At present he is the conductor of Stern's choir, in which post he succeeded Bruch, and Stockhausen, the celebrated singer. Rudolf admires our Chopin, and has studied Polish history in order to understand better the spirit of his compositions.

The quartets arranged by Joachim in the Singakademie draw people of all nations, and serve as a model of what real music is. Joachim has been engaged for the last twenty years for the Popular Concerts in London, in which he appears in winter with Clara Schumann. Highly classical works of Beethoven, Spohr, Mendelssohn, and Brahms are performed there by Joachim. His appearance whilst playing is remarkable; he is almost immovable, and it is only by the pulser which covers his face that one can discern how much he feels what he plays. Joachim never speaks of his honours and decorations, but every artist who arrives in Berlin goes first to Beethoven Street, to his charming villa, to pay homage to the master.

From what I had heard of Clara Schumann, I had formed quite another picture of her in my mind. She is of



NATALIE JANOTHA.

All rights reserved.

The Girl's Own Paper, April 1890, Abbildung der Titelseite von einem Exemplar der Ausgabe im Bestand Robert-Schumann-Haus Zwickau

CLARA SCHUMANN UND IHRE „BESTE SCHÜLERIN“: NATHALIE JANOTHA

*Katrin Reyersbach/Thomas Synofzik*¹

Nathalie Janotha war die erste Schülerin Clara Schumanns, die erfolgreich eine eigene Karriere als Konzertpianistin einschlug. In einem Artikel aus dem Jahr 1900 wird sie als „die beste und größte Schülerin ihrer erhabenen Lehrerin“ angesehen.² Doch in heutiger Zeit hat sie sehr viel weniger Aufmerksamkeit erfahren als Clara Schumanns spätere Frankfurter Schüler und Schülerinnen, wie Fanny Davies, Adelina de Lara und Ilona Eibenschütz, oder auch Carl Friedberg und Edith Heymann. Bei der Wiederveröffentlichung von Aufnahmen mit Schülern Clara Schumanns 1985³ wurde Nathalie Janotha ausgelassen, da Jerrold Northrop Moore meinte, Janothas „schluderige Ausführung hätte Clara Schumann schockiert.“⁴ Und auch auf der neueren CD *Brahms: Recaptured by Pupils & Colleagues*⁵ wird Nathalie Janotha ignoriert, obwohl sie beanspruchen kann, die früheste direkte Schülerin von Johannes Brahms zu sein, die Tonaufnahmen hinterlassen hat.

Sich Clara Schumann über ihre Schülerinnen zu nähern, hilft nicht nur, ihre Unterrichtsmethoden zu verstehen, sondern auch ihre pianistische Praxis. Während wir keine klingende Dokumentation von Clara Schumanns Klavierspiel haben, können wir Textquellen mit den Aufnahmen ihrer Schüler und Schülerinnen vergleichen. Diese Konfrontation verschiedener Quellen erlaubt es, methodisch besser

¹ Vortrag im Robert-Schumann-Haus Zwickau am 14. September 2019 zur Sonderausstellung „Clara Schumann und ihre Schüler“.

² Landon Ronald, *Some Famous Lady Pianists of to-day*, in: *Lady's Realm: An Illustrated Monthly Magazine* Bd. VIII: 1900, S. 615-618, hier S. 616.

³ *Pupils of Clara Schumann* (Fanny Davies, Ilona Eibenschütz, Adelina de Lara), Wadhurst: Pavillon Records 1985, Wadhurst: Pearl 1986.

⁴ Begleitheft von Jerrold Northrop Moore.

⁵ *Brahms: Recaptured by Pupils & Colleagues* (Carl Friedberg, Edith Heyman, Marie Baumayer, Ilona Eibenschütz, Etelka Freund), Flushing/NY: Arbiter 2015.

Pamiętam zawsze jak przez sen, że siedziałem u stołu bogato, a bardziej jeszcze obficie zastawionego, w towarzystwie wszystkich towarzyszy podróży z wagonu. Węgierski pan o czapleń piórze i dyamentowej spince gospodarzył przy tym stole, a zonka jego, cud Węgierczka, ścisłała się z moimi niewiastami serdecznie, jak niewszystkie siostry to robią z sobą. Było-ć to jednak jakoś poważnie, a mimo to, jeśli tam każdy czuł się tak jak ja, to powiem, że czuł się u siebie. Co jadłem? nie wiem, ale że coś paradnego zaprawianego papryką, że piłem wino, o jakimś nawet ja wyobrażenia nie miałem, to wszystko prawda, i tyle wiem. Obudzilem się w łóżku tak wysłanem masą niesłychaną puchów, żem mało nie zginął, bom w nich tonął. Zdarzyło mi się potem nieraz widzieć te wzgórza węgierskiej pościeli, która tam posagi i majątki stanowi, a której czystość u lada wieśniaka i wykwinat nawet mogłyby się wydać bajecznymi. Wówczas, bez żartu prawie się przestraszyłem tej topieli puchów, pojąłem po raz pierwszy, że pościel może być istotnie bogactwem, nie wspominając już o tym, że ta pościel, w której leżałem, odziana była w batysty, koronki, i jedwabie białe, o których wartości dowiedziałem się później od żony dopiero.

Z ARTYSTYCZNEGO ŚWIATA.

Notatki Anny z Oleszczyńskich Janothowej.

II.

W bliskości owęj *Willi Schumann*, wynajęłyśmy domek cały na wzgórzu, wśród drzew i kwiatów. Odwiedziła nas tam wkrótce hrabina Fleming, żona ministra przy dworze badeńskim. Sam hrabia doskonałym jest wiołonczelistą. Antoni Rubinstein grywając z nim często dedykował mu swoją zachwycającą *Sonatę*, na wiołonczellę i fortepian. Hrabina, jest córką słynnej niemieckiej autorki *Betty Arnim*, przyjaciółki *Göthe'go*.

Wiele słyszałem opowiadań o ekscentryczności *Betty*, którą i trzy jej córki odziedziczyły po niej.

Ubierała je zawsze wedle własnej fantazyi, często nader dziwnie.

Wymyśliła jednego razu strój, składający się z tunik do cienia, coraz krótszych, nadający im kształty dzwonów. Wymówiono się raz przed nią, że zauważano wielkie podobieństwo jej córki hrabiny *Oriolla* z panną *Różą Baumann*, siostrą pani *Jerichau*, zgasłej niedawno w Kopenhadze słynnej malarki. Chcąc zatem widzieć pannę *Baumann*, poszła na koncert, na którym śpiewała, a dosłuchawszy ledwie arii, jaką ślicznym swoim mezzo-soprano wykonała, wskoczyła na estradę i zawołała głośno: „Powiedziano mi, żeś podobna do mojej córki, otoż moja córka jest piękna, a ty jesteś brzydka!“.

Hrabina Fleming była również ekscentryczna jak jej matka. Wysokie jej jednak wykształcenie naukowe i smak artystyczny, obok niezrównanej dobroci, kochać i szanować ją kazały. Przyjaciółka osobista i serdeczna obojga cesarstwa niemieckich, często przez nich w Badenie odwiedzana była.

W jednej z takich a niespodziewanych wizyt, cesarzowa *Augusta* zastała u hrabiny *Schumannową*. Według etykiety dworu, artystka powstała, aby się oddalić, lecz cesarzowa zatrzymała ją, prosząc najuprzejmiej, aby zechciała dla niej coś zagrać.

„Fortepian tutejszy jest zły, grać na nim nie mogę,” odparła *Schumannowa*. Cesarzowa ponowiła prośbę, aby zagrała choć jaką drobnotkę, dodając, iż pod jej palcami każdy fortepian dobrym się wyda.—„Ale, gdy będzie dobrym rzeczywiście, a nie złym jak ten!” rzekła znów *Schumannowa*. Odpowiedzią tą obraziła cesarzową, nienawykłą, aby się jej opierano. Tłómacząc się mówiła, iż ma przekonanie, że artysta dla nikogo ustępstw czynić nie może ze szkoda dla sztuki.

Bale wydawane dla cesarstwa w bogatęj *Willi Lichtenthal*, były prawdziwie czarodziejskie.

Wnioskując z wspaniałego pałacu hrabiostwa przybrane było kwiatami, po filarach pięły się zwoje czerwieniejących jesienią liści dzikiego wina. W salonach, świeczniki, pajaki kryształowe, rami obrazów pooblekane były całemi gałęziami tych jesiennych liści. Kłomby kwiatów, drzew mirtowych i pomarańczowych

Z artystycznego świata. Notatki Anny z Oleszczyńskich Janothowej, in: *Kronika Rodzinna* IX/1881, Nr. 19, S. 622-628, Nr. 20, S. 691-697, Nr. 22, S. 715-721. Die Abbildung zeigt die S. 691 mit Teil II (Nr. 20) der in der polnischen Zeitschrift in drei Folgen abgedruckten Erinnerungen von Anna Janotha an ihre Tochter Nathalie.

mit ihren Unzulänglichkeiten umzugehen – Tonaufnahmen fangen eine spontane Interpretation ein, oft in großem zeitlichen Abstand zu Clara Schumanns Unterricht; bei Textquellen mangelt es häufig an Objektivität.

In Nathalie Janothas Fall sind Erinnerungen ihrer Mutter Anna Janotha, welche 1881 in einer polnischen Zeitschrift veröffentlicht wurden (vgl. Abbildung, S. 63), eine der Hauptquellen.⁶ 1890 und 1891 veröffentlichten zwei Londoner Zeitschriften scheinbar unabhängig voneinander gekürzte englische Übersetzungen dieses polnischen Artikels. Eine erschien in *Murray's Magazine* im Januar 1890,⁷ die andere in *The Girl's Own Paper* ab April 1890.⁸ (Vgl. Abbildung vorne, S. 61).

Der erste Artikel in *Murray's Magazine* konzentriert sich weitgehend auf die Clara Schumann bzw. im Schlussteil auch Jenny Lind betreffenden Passagen und ist nicht einmal halb so lang wie die ursprüngliche Veröffentlichung. Der Artikel in *The Girl's Own Paper* ist wie der originale polnische Artikel in drei Teile gegliedert. Jeder dieser Teile ist allerdings von Auslassungen und Kürzungen betroffen, so dass die Gesamtlänge gerade einmal 40% des originalen Artikels erreicht.

Während die längere Veröffentlichung in *The Girl's Own Paper* von Clara Schumann nicht zur Kenntnis genommen wurde, erregte diejenige in *Murray's Magazine* ihren Unwillen und sie bestand darauf, dass folgende Notiz in der April-Ausgabe gedruckt wurde: „Wir haben erfahren, dass Madam Schumann gewisse Aussagen in einem Artikel unserer Januarausgabe mit dem Titel ‚Madam Schumann und Nathalie

⁶ *Z artystycznego świata. Notatki Anny z Oleszczyńskich Janothowej*, in: *Kronika Rodzinna* IX/1881, Nr. 19, S. 622–628, Nr. 20, S. 691–697, Nr. 22, S. 715–721.

⁷ *Madame Schumann and Nathalie Janotha*, in: *Murray's Magazine: A Home and Colonial Periodical for the General Reader* 7/[1]: Januar 1890, S. 62–74: „This Paper has been compiled from the diary of the late Madame Janotha, mother of the celebrated pianist Mdlle. Natalie Janotha. It was originally published in Polish; but as few of our readers are likely to be acquainted with it in that language, we make no apology for presenting them with an English version of the most interesting portions. – Ed.“

⁸ *From the Artistic World. The Diary of the Early Artistic Days of Natalie Janotha. By her Mother*, in: *The Girl's Own Paper* XI/539: 26. April 1890, S. 465ff., 544: 31. Mai 1890, S. 546f., 545: 6. June 1890, S. 566f.

From the diary of Mrs. Murray
Jan 1890 (62)

Madame Schumann and Natalie Janotha.*

WHILE the celebrated Clara Schumann was residing at Berlin, I determined to go and place my daughter under her tuition.

From what I heard of Clara Schumann I had formed a picture of her in my mind very different from the reality. She was of middle height, rather stout, with a pale face and aquiline nose. I was charmed by her deep blue eyes, full of expression, and her broad genial forehead.

After a warm welcome, she asked my daughter Nathalie to go to the piano, and when she had finished playing gave her some eagerly treasured hints, recommending her, among other things, to practise certain passages more slowly, but perfectly distinctly, so that each finger might be heard singly.

The Villa Schumann, as it is called, is situated in Lichtenthal, near Baden, and there Madame Schumann was often amused at seeing Englishmen, guide-book in hand, searching with the greatest interest among the splendid palaces for the Villa Schumann; they could hardly believe their own eyes when they at last discovered it to be such a small and unpretending house. But, when, as often happened, there came from the open windows, in the twilight, the enchanting echoes of Clara Schumann's piano, they would stand as it were spell-bound around the house which seemed to be suddenly invested with a glory far surpassing the most sumptuous palaces. The interior of the villa was full of interesting things, manuscripts

* This paper has been compiled from the diary of the late Madame Janotha, mother of the celebrated pianist Mdle. Natalie Janotha. It was originally published in Polish; but, as few of our readers are likely to be acquainted with it in that language, we make no apology for presenting them with an English version of the most interesting portions.—ED.

Madame Schumann and Nathalie Janotha, in: Murray's Magazine: A Home and Colonial Periodical for the General Reader 71[1]: Januar 1890, S. 62-74.

of Schumann's, his letters from different celebrated artists, and a most choice musical library, busts of great masters of music, and last, not least, a striking portrait of Madame Schumann herself as a girl.

Madame Schumann's lot was very sad, though she found an ideal in her husband, whose musical greatness she felt so intensely, and for whom, as a man, she felt unbounded admiration. Her father Wieck made her career, and to him, after God, she owed everything. He it was who educated her and superintended her musical instruction. Her parents separated when Clara was only seven years old; but, like the tenderest mother, Wieck cleverly developed the physical and musical powers of his child. In her ninth year Clara gave her first concert in Leipsic, and this made her name famous; she soon began to improvise on certain given themes, and even sang small solos. Her facility was so great, that once when Chopin was passing through Leipsic he gave her the manuscript of his barcarolle, and by the following day she knew it by heart and played it at a concert even to the satisfaction of the composer. A few years later she met Schumann, and fell head-over-ears in love with him, worshipping his genius, which found an echo in her own musical spirit. She showed Nathalie the criticism which Schumann wrote upon her talents, "but nothing pleased me so much as to read in his diary," she added with a smile, "the words 'Clara played beautifully yesterday, but looked still more beautiful.'" Wieck, a man of great penetration, did not like the idea of his daughter marrying an artist, perhaps thinking, from his own experience, that the union would not be a happy one. But, although he set his face against it, her patience gained the day, and at the age of twenty-two she became the wife of Schumann. Her musical training was now still more rigorously continued; often when returning from a concert, radiant with the success she had obtained, she was met at home with reproaches and blame from her stern critic, and on one occasion her father even threw the music at those feet which had been covered with flowers on the platform a moment before.

Once her carriage was upset when driving to a concert; she was thrown out, and fell on her hand, hurting it severely; her father, however, paid no attention to her pain, but made her play, and even insisted on her singing, so she made a strong effort and rendered one of Schubert's pathetic songs with as much feeling as if nothing had happened. The doctor after-

Die Abbildung zeigt die Seiten 62 f. aus dem ehemals im Besitz der Schumann-Tochter Eugenie befindlichen Exemplar des Artikel mit ihren Anstreichungen, heute im Bestand des Robert-Schumann-Hauses Zwickau.

Janotha‘ nicht unterstützt. Leider erfuhren wir dies zu spät, um etwas zum Thema in die vorliegende Ausgabe aufzunehmen, wir hoffen jedoch, dass Madam Schumann zu einem zukünftigen Zeitpunkt unseren Lesern ihre eigene Version der fraglichen Verhältnisse schildert, in der Absicht, jegliche falschen Eindrücke, die der Artikel hervorgerufen hat, zu beseitigen.“⁹ Das Robert-Schumann-Haus Zwickau verwahrt ein Exemplar des Artikels aus dem Besitz von Clara Schumanns Tochter Eugenie mit Anmerkungen und Anstreichungen der von ihr für inkorrekt gehaltenen Stellen.¹⁰ (Vgl. Abbildung, S. 64 f.)

Nathalie Janotha selbst distanzierte sich zwei Jahre später in *The Magazine of Music* von der englischen Publikation: „In einer der Zeitschriften erschien vor zwei Jahren ein Artikel, der vorgab, gewisse Auszüge aus einem von Fräulein Janothas Mutter geführten Tagebuch wiederzugeben. Als Abzüge dieses Entwurfs an Fräulein Janotha geschickt wurden, erweckten sie ihren größten Widerwillen, und sie sandte sie nicht zurück. Diese wurde als Zustimmung zum Druck

⁹ *Murray's Magazine* 7/[4]: April 1890, S. 567. Vgl. die vorausgehende Korrespondenz zwischen Clara Schumann und Joseph Joachim vom 11. bis 21. März 1890 (*Schumann-Briefedition* II.2, Köln 2019, S. 1382–1386). Schon im März 1890 war ein Leserbrief von Goldschmidt über den Janotha-Artikel veröffentlicht worden: *To the Editor of 'Murray's Magazine'*, in: *Murray's Magazine: A Home and Colonial Periodical for the General Reader* 7/[3], März 1890, S. 426–428, datiert „February, 1890“.

¹⁰ Vier unterstrichene Wörter im allerersten Satz „While the celebrated Clara Schumann was residing at Berlin, I determined to go and place my daughter under her tuition.“ (Clara Schumann lebte von 1873 bis 1878 in Berlin, Natalie Janotha spielte ihr erstmals 1870 vor) sind eine Fehlübersetzung aus dem Polnischen: „Dowiedziałwszy się, iż nauczycielką muzyki w nowo urządzającym się konserwatorium berlińskim (Hochschule) została słynna Klara Schumannowa, przybyłam do Berlina z córką moją, ażeby ją tam umieścić.“ (es hatte Gerüchte gegeben, dass Clara Schumann das Angebot einer Anstellung an der Berliner Hochschule für Musik annehmen würde). Hingegen sind die nächsten Anstreichungen auch in der polnischen Fassung fehlerhaft, z. B. „Her parents separated when Clara was only seven years old“ („już w siódmym roku opuściła matkę, która rozstawszy się z pierwszym swoim mężem“) – Friedrich Wieck und seine Frau Mariane (geborene Tromlitz) trennten sich 1824, als Clara vier Jahre alt war. (Exemplar Eugenie Schumanns in Robert Schumann Haus Zwickau 600,921,1–C2).

verstanden und, trotz anschließender Warnungen und Bitten – wovon Zeugnis noch in Briefen und Telegrammen erhalten ist – wurde der Artikel abgedruckt. [...] Den gesamten Artikel sah Fräulein Janotha als eine Beleidigung des Andenkens ihrer Mutter an, und sie wünscht ausdrücklich ihn als unzuverlässig zu erachten, besonders die Bezüge zu ihrer Lehrerin, Madam Schumann, und zu Madam Lind-Goldschmidt, die immer eine ihrer wärmsten Freundinnen war.¹¹ Doch Nathalie Janotha gab nicht an, auf welchen der zwei englischen Artikel sie sich bezog, noch erwähnte sie die originale polnische Veröffentlichung, die 1881 sechs Jahre vor dem Tod ihrer Mutter erschien. Es besteht kein Anlass, der Fußnote zu Beginn des Artikels, dass die Erinnerungen dem polnischen Magazin von Anna Janotha übergeben wurden, zu misstrauen.¹² Jedoch vermischt der Artikel (und seine englischen Übersetzungen) Erinnerungen, welche aus Anna Janothas Tagebuch stammen mögen, mit Anekdoten, die kaum in einem Tagebuch notiert worden sein dürften – und es sind hauptsächlich diese anekdotenhaften Teile, die Clara Schumanns Widerspruch hervorriefen. An Joseph Joachim schrieb sie am 16. März 1890: „Diese Person erdreistet sich den Character eines Mannes, wie des Meinigen, so hinzustellen, mit einer, aus der Luft gegriffenen Erzählung,¹³ und,

¹¹ *Princess Czartoryska and Chopin*, in: *The Magazine of Music* 10/6: Juni 1893, S. 132. In einem Brief vom 19. Juni 1893 wies Clara Schumann ihre Tochter Eugenie auf diese Veröffentlichung hin: „Hast Du den Artikel in ‚the Magazine of Music‘ vom 3 Juni gelesen v. d. Janotha, das mußt Du lesen!“ (*Schumann-Briefedition* I.9, S. 266–267).

¹² *Kronika Rodzinna* IX/1881, Nr. 19, S. 622: „Wspomnienia te udzielone nam przez panią Annę z Oleszczyńskich Janothową“ – „Diese Erinnerungen wurden uns von Frau Anne von Oleszczynski Janotheowa geschenkt“.

¹³ Vgl. *Madame Schumann and Nathalie Janotha*, in: *Murray's Magazine: A Home and Colonial Periodical for the General Reader* 7/[1]: Januar 1890, S. 64: „Schumann, even when in health, was wrapped up in his music, and took no interest in household matters. There is a story told of him that on one occasion, meeting his Own children out walking, he was astonished at the demonstrations of affection they showed him, and, looking at them through his eye-glass, exclaimed, ‘What lovely children, and how well brought up! Whose are they?’“ – Eugenie Schumann kommentierte (vgl. Anm. 10): „Wasielewski nachgebrabbelt“ – ein Verweis auf die erste Schumann-Biographie von Wilhelm Joseph von Wasielewski, *Robert Schumann*, Dresden ²1869, S. 257.

was Alles erzählt sie von mir, z. B. die Geschichte mit dem Concert, wo ich den Anfang nicht gewußt hätte¹⁴ ect. ect.“¹⁵ Hingegen lassen sich viele der faktischen Informationen des polnischen Artikels auch durch andere Quellen belegen.

Musikalische Ausbildung

Nathalie Janotha wurde im Jahr von Robert Schumanns Tod, 1856, geboren, und teilte seinen Geburtstag: den 8. Juni. Ihr Vater Juliusz Janotha war ebenfalls Pianist und genauso alt wie Clara Schumann. Im Jahr 1861 gründete er das Warschauer Musikinstitut mit und unterrichtete dort als Klavierprofessor. Ignaz Paderewski wurde später einer seiner Schüler.

Auch die Tochter Nathalie, vier Jahre älter als Paderewski, erhielt ihren ersten Klavierunterricht vom Vater. 1868 gab sie ihr Debütkonzert in Warschau. Im folgenden Jahr schrieb sie sich an der neu gegründeten Berliner Hochschule für Musik ein. Sie studierte in derselben Klasse mit Eugenie Schumann, der jüngsten Tochter Robert und Clara Schumanns. Ihr Lehrer war Ernst Rudorff, der selbst ein Schüler Clara Schumanns und ihres Bruders Woldemar Bargiel gewesen war.

Die älteste Schülerliste der Berliner Musikhochschule zeigt Eugenie Schumann als Nummer 15 und Nathalie Janotha mit der Nummer 18¹⁶ – die Klavierklasse hatte zunächst lediglich drei Schüler, sämtlich Frauen. (Vgl. S. 86, Tab. 1).

Die Lebenserinnerungen Eugenie Schumanns geben ein lebhaftes Bild ihrer polnischen Freundin, die damals erst dreizehn Jahre alt war: „Wir waren im Anfang nur drei Schülerinnen, und es ging in den

¹⁴ Ebd., S. 64: „She told us of one occasion, when she had promised to play at a concert given by Mendelssohn at Leipsic, in which, out of compliment to her, he was to conduct the orchestra himself. She appeared on the platform, amidst the usual thunders of applause; Mendelssohn, beaming with delight, gave the signal for the orchestra to begin, and they performed their part to perfection, but when it came to the passage for the piano solo there was dead silence. Poor Clara had completely forgotten the opening of her part.“

¹⁵ *Schumann-Briefedition* II.2, hg. von Klaus-Martin Kopitz, Köln 2019, S. 1384.

¹⁶ Faksimile in Dietmar Schenk, *Die Hochschule für Musik zu Berlin*, Stuttgart 2004, S. 38.

Stunden sehr ruhig und ordnungsmäßig zu. Da, als ich eines Tages in das Klassenzimmer trat, sagte Professor Rudorff zu mir: ‚Ich stelle Ihnen hier eine neue Schülerin vor, an der Sie Freude haben werden: Fräulein Natalie Janotha.‘ Ein eben erwachsenes junges Mädchen, dem die dicht am Kopf gedrehten aschblonden Löckchen, die weiße Kittelschürze über dem kurzen Kleide, der breite, mit unzähligen Kinkerlitzchen behängte Gurt, dazu ein Paar stramme Beine in weißen Strümpfen ein noch kindliches Aussehen gaben, kommt auf mich zu. Wir begrüßen uns, ich setze mich, sie drückt sich neben mich auf denselben Stuhl, mustert mich mit zärtlichen Blicken und scheint Gefallen an mir zu finden, denn sie legt den Arm um meine Taille. Später spielte sie mir vor, ein reizendes Bravourstück mit einer Spieluhr am Schluß, die sie mit großem Geschick nachmachte. Ja, das war wirklich ein Talent, als reines Klaviertalent sogar außerordentlich. Dazu rassiges, polnisches Temperament in jeder Fingerspitze.

Unsere Stunden wurden von nun an sehr lustig, denn Natalie hatte den Kopf voller Possen, und der junge Professor hatte oft Mühe, den nötigen Ernst zu bewahren. Von schuldigem Respekt war bei ihr keine Rede. Einmal setzte er etwas an ihrer Handhaltung aus und versuchte, durch eine leichte Drehung der Hand die gewünschte Richtung zu geben. Flugs zog die kleine Person sie unter der Hand des Lehrers hervor und versetzte dieser einen schalenden Klaps. Ein andermal schlug Rudorff ihr vor, sie sollte das G-moll-Konzert von Moscheles studieren. Da sagte sie nur: ‚Schade Zeit.‘ Ich und die anderen Schülerinnen konnten bei solchen Anlässen nie das Lachen unterdrücken, und es war wirklich reizend von Rudorff, daß er, nach einem ratlosen Seitenblick auf mich, zuletzt immer mitlachte. Ja, einmal trieb der Racker es so arg, daß Rudorff sich nicht anders zu helfen wußte, als mit dem Taschentuch vor dem Mund bis an das entfernteste Ende des geräumigen Zimmers zu laufen. Er hatte nämlich einer andern Schülerin ihre Stunde gegeben, wobei selbstverständlich von uns erwartet wurde, daß wir aufmerksam zuhören sollten. Natalie und ich saßen hinter dem stehenden Lehrer, erstere auf einem Drehstuhl, den sie fortwährend hin und her bewegte. ‚Gib mal acht‘, flüsterte sie mir zu, ‚jetzt werde ich mich einmal ganz herumdrehen.‘ Sie stieß mit einem Ruck von mir ab, dann lautes Gepolter. Professor Rudorff sieht sich um, und da liegt die arme Natalie samt dem Stuhl am Boden, Kopf unten, Beine oben. Dabei war ihr die lange Halskette zerrissen, und

die roten Granaten rollten lustig im Zimmer herum. Nun krochen Lehrer und Schüler in alle Winkel, und erst nachdem auch der letzte Ausreißer wieder eingesammelt war, kehrte Ruhe und Ordnung in den geweihten Raum zurück. Sehr drollig waren Rudorffs Versuche, das ungezügelte Polenkind zu erziehen. Dieses war nie dazu zu bewegen, uns ihr Alter zu verraten, und in ihren Antworten auf unsre Fragen widersprach sie sich öfters. Da wollte nun Rudorff Wandel schaffen. Er unterzog Natalie einem strengen Examen, wollte wissen, wo und wann sie geboren, wann getauft und so weiter. Genauerer erfuhr auch er nicht, kam aber, ob mit Recht oder Unrecht, zu der Überzeugung, daß sie nicht fünfzehn, sondern siebzehn Jahre alt sei, und befahl ihr, diese Tatsache bei Gelegenheit offen vor aller Welt zu bekennen, was Natalie auch versprach. Nicht lange nachher wurde sie einmal in unsrer Gegenwart von einem Herrn gefragt: *„Quel âge avez-vous, Mademoiselle?“* ‚Je crois, que j’ai 17 ans‘. ‚Mais comment, Mademoiselle, vous ne le savez donc pas?‘ Nun sah uns Natalie verzweifelt an, dann stammelte sie: ‚Monsieur Rudorff l’a dit.‘ Natalie und ich wurden sehr bald gute Freunde, und als solche zankten wir uns auch manchmal und einmal so ernstlich, daß wir in unsern Klavierstunden nicht miteinander sprachen. Da war unser Lehrer ganz unglücklich; er nahm mich beiseite und sagte händeringend: »Aber was soll denn daraus werden, wenn Sie zwei nie, nie wieder zusammenkommen?« Halb trotzig, halb ergriffen machte ich mich auf den Heimweg am Tiergarten entlang; es war heller Mondschein; da auf einmal war Natalie neben mir, und wir fielen uns um den Hals. In der nächsten Stunde saßen die zwei wieder auf einem Stuhle, und aus den Mienen des guten Lehrers leuchtete helle Zufriedenheit. Nun muß man aber nicht glauben, daß der Unterricht unter diesen Intermezzi zu leiden hatte. Nein, Professor Rudorff nahm es sehr ernst, und wir arbeiteten fleißig. Natalie machte glänzende Fortschritte¹⁷ Als Clara Schumann im November 1870 Berlin besuchte, spielte Nathalie Janotha ihr vor, um ihre Schülerin zu werden.¹⁸ Clara Schumann nahm sie an und sie begann ihren Unterricht in den Sommermonaten ab Mai 1871 in Baden-Baden.

¹⁷ Eugenie Schumann, *Erinnerungen*, Leipzig 1925, S. 198f.

¹⁸ Ebd., S. 204f.

Im Juli übergab Clara Schumann ihre Schülerin für einige Wochen Johannes Brahms, während sie in den Urlaub in die Schweiz fuhr. Am 15. Juli 1871 schrieb sie an Johannes Brahms, der sich offenbar bezüglich der Qualitäten der inzwischen 15-jährigen Schülerin erkundigt hatte: „Wie es mit der kleinen Janotha ist, weiß ich noch nicht recht. Sie ist noch zu kindisch in ihrem musikalischen Empfinden, so daß ich einstweilen mehr das, was sie gut macht, einem besonderen Geschicke zuschreiben möchte.“¹⁹

Die Vereinbarung sollte eigentlich sein, dass Nathalie Janotha im folgenden Winter wieder bei Ernst Rudorff studieren sollte, doch statt dessen reiste sie nach Köln. Am 14. Oktober 1871 schrieb Clara Schumann an Ferdinand Hiller: „Lieber Hiller, Morgen wollen wir fort, darum nur einige Zeilen, wodurch ich Ihnen meine kleine Schülerin Frl. Janotha mit Mutter vorstellen wollte, welche diesen Winter auf mein Anrathen nach Cöln geht, um dort privatim bei Weber, und bei Seiss, wo ich nicht irre, sehr als Lehrer empfohlen haben, zu studiren. Bitte, nehmen Sie sich ihrer etwas an – sie ist ganz unbemittelt, erhält von einigen Damen in Warschau Stipendium. Könnten Sie ihr wohl den Eintritt in die Concerte verschaffen? –

Die Kleine war, ehe sie zu mir kam, Schülerin Rudorffs, derselbe hat aber jetzt so viel zu thun, daß er sich zu keinen Privatstunden verstehen will – dies der Grund, daß sie nicht wieder nach Berlin will; auf der Hochschule nur den Unterricht zu genießen, das ist zu wenig.“²⁰ Aber ihr Aufenthalt in Köln währt nur bis zum Ende des Jahres, im Januar 1872 kehrte sie an die Berliner Hochschule zurück, um Klavierstunden bei Ernst Rudorff zu erhalten und Kompositionsunterricht bei Clara Schumanns Bruder Woldemar Bargiel. Sie war bis Ostern 1873 immatrikuliert.²¹ Nathalie Janotha kehrte die nächsten Sommer als Schülerin Clara Schumanns zurück, erhielt für Oktober 1872 eine Sondererlaubnis, in Baden-Baden zu bleiben, obwohl das Semester an der Berliner Hochschule bereits begonnen hatte.²²

¹⁹ *Schumann-Briefedition* II.3, hg. von Thomas Synofzik, Köln 2020 (in Vorbereitung).

²⁰ Reinhold Sietz, *Aus Ferdinand Hillers Briefwechsel*, Bd. III, Köln 1964, S. 66–67.

²¹ Berlin, Universität der Künste: Bestand 1, Nr. 622, Bl. 1–4.

²² Brief Joseph Joachims an Clara Schumann, 4. September 1872, in: *Schumann-Briefedition*, Bd. II.2, hg. von Klaus-Martin Kopitz, Köln 2019, S. 1077.

1873 übersiedelte Clara Schumann nach Berlin und nahm Nathalie Janotha in ihr Haus auf, um ihre Studien fortzusetzen.²³ Sie gehörte dem Schumannhaushalt in Berlin bis Februar 1874 an:

„Ende des Monats zog Nathalie (Janotha) von uns fort. Es wurde mir schwer sie von uns zu weisen, aber ich mußte es doch.“²⁴ Die Gründe, sie aus dem Haus zu weisen, mögen in ihrer schwierigen Persönlichkeit gelegen haben, während sie musikalisch Clara Schumann weiterhin beeindruckte.

Im April 1875 kehrte Nathalie Janotha nach Berlin zurück um bei Clara Schumann zu studieren.²⁵ Ähnliche Besuche müssen für alle folgenden Jahre angenommen werden. Clara Schumann holte im Schuljahr 1883/84 Nathalie Janotha als Hilfslehrerin für Klavier an das Frankfurter Konservatorium. 1886 trafen sich Nathalie Janotha und Clara Schumann im böhmischen Bad Franzensbad, damit die Schülerin Clara Schumann ihre neuen Kompositionen vorspielen konnte. Es wird angenommen, dass Nathalie Janotha fast 400 Stücke komponiert hat, aber nicht einmal ein halbes Dutzend davon erschienen im Druck und jegliche Manuskripte die sie hinterlassen hat, scheinen verloren. Auch bei den *Nine Mountain Scenes* op.3, welche sie Clara Schumann widmete, nahm man an, dass sie verschollen seien,²⁶ jedoch wurden zumindest zwei von ihnen in den 1890er Jahren in einer Londoner Zeitschrift veröffentlicht²⁷ und können wiederentdeckt werden; auch die Titel der sieben übrigen Stücke sind dort überliefert (vgl. S. 86, Tab. 2).²⁸

²³ Brief Clara Schumanns an Hermann Levi, 13. Dezember 1873, in: *Schumann-Briefedition*, Bd. II.5, hg. von Thomas Synofzik, Köln 2014, S. 666.

²⁴ Berthold Litzmann, *Clara Schumann. Ein Künstlerleben*, Vol. III, Berlin 1908, S. 311.

²⁵ Ebd., S. 321: „Aus dem Tagebuch: ,15. April ... Nathalie fing ihre Stunden wieder an – spielte vortrefflich, damit macht sie mich immer am ehesten wieder weich“.

²⁶ Silke Wenzel, [Art.] *Natalie Janotha* – https://mugi.hfmt-hamburg.de/old/A_lexartikel/lexartikel.php%3Fid=jano1856.html (9.9.2019).

²⁷ *The Girl's Own Paper* XII/ 584: 7. March 1891, S. 356–358: *Edelweiss (Dedicated to Madame Schumann)*, *The Girl's Own Paper* XVII: 1896 (Extra Summer Number), S. 59–62: *Barcarolle (from the „Mountain Scenes.“) Dedicated to Madame Schumann. Op. 3.*

²⁸ Marion Chappell, *Note on Mademoiselle Janotha's Pianoforte Piece*, in: *The Girl's Own Paper* XII/ 584: 7th March 1891, S. 359.

EDELWEISS.

(Dedicated to MADAME SCHUMANN.)

NATALIE JANOTHA.

Allegretto.

PIANO.

p

Con Ped.

mf

p

Ped.

*Ped. * Ped.*

f

Ped. Ped. Ped. Ped.

targamento.

p

Edelweiss (Dedicated to Madame Schumann), in: *The Girl's Own Paper* XII/584: 7.3.1891, S. 356, vgl. vorne, S. 72 Anm. 27.

Die Unterweisung bei Clara Schumann dauerte bis Juni 1887 – 17 Jahre nachdem Nathalie Janotha ihren Unterricht bei Clara Schumann begonnen hatte! In diesem Monat lautet Clara Schumanns Tagebucheintrag schließlich: „Nathalie Janotha kam auch in diesem Monat, wollte auch etwas bei mir studiren, aber ich sagte ihr beim zweiten Male, wo wir zusammen spielten, daß ich es für besser halte, sie spiele in ihrer Weise fort“.²⁹ Nathalie Janotha war zu diesem Zeitpunkt 31 Jahre alt.

Es war also mit gutem Grund, dass Clara Schumann 1888 von ihrer ältesten – im Sinne von längsten – Schülerin sprach.³⁰

In den auf den Tagebüchern der Mutter Anna Janotha basierenden Artikeln gibt es einige Zitate Clara Schumanns aus ihrem Unterricht an Nathalie Janotha. In Bezug auf Repertoire und Vortrag im Allgemeinen lehrte Clara Schumann ihre Schülerin: „Ziel der Kunst darf nicht sein, Leute zu unterhalten und zu amüsieren. Merk dir das!“.³¹

Karriereförderung durch Clara Schumann

Seit 1872 hatte Clara Schumann auch den Weg für Konzertauftritte Nathalie Janothas bereitet. Zunächst arrangierte sie ein Debütkonzert am 25. Mai 1872 in Baden-Baden,³² wo auch eine Schülerin von Clara Schumanns Freundin und Mitbürgerin Pauline Viardot, Emilia Garrini, ihren ersten Auftritt hatte. Über dieses Konzert berichtet Anna Janotha in ihren Tagebüchern. Als Nathalie einen Chopin-Walzer, der in einer brillanten Passage endet, mit einer überschwänglichen Geste abschloss, wurde sie von ihrer Lehrerin dafür anschließend streng kritisiert: „Haben Sie mich je so etwas tun sehen? Sie wollten dem

²⁹ Berthold Litzmann, *Clara Schumann. Ein Künstlerleben*, Bd. 3, Leipzig 1908, S. 491.

³⁰ Brief Clara Schumanns an Eugenie Schumann, 11. März 1888, in: *Schumann-Briefedition*, Bd. I.8, hg. von Christina Siegfried, Köln 2013, S. 592ff.

³¹ *Murray's Magazine* (wie Anm. 7) 7/[1]: Januar 1890, S. 67; *The Girls' Own Paper* (wie Anm. 8) XI/544: 31. Mai 1890, S. 546; *Kronika Rodzinna* (wie Anm. 6) IX/1881, Nr. 20, S. 692: „Nie dla przypodobania się i zabawienia drugich jest sztuka! pamiętaj na to!“

³² Vgl. *Neue Berliner Musikzeitung* XXVI/23: 5. Juni 1872, S. 182f.



Erste Seite des Programmzettels zum Konzert im Gewandhaus Leipzig vom 1.1.1874

Moll Klavierkonzert (vgl. Abbildung auf dieser Seite) und den Chopin-Walzer in e-Moll sowie ein Lied ohne Worte – das „Gondellied“ – von Mendelssohn (vgl. Abbildung, S. 76).³⁵

Publikum zeigen, dass derartige Passagen für Sie nichts sind, dass Sie sie aus dem Ärmel schütteln. Ein echter Künstler tut derartiges niemals ... er ist nur der Schöpfer-Poet, der zu ihnen spricht.“³³

Im folgenden Jahr kontaktierte Clara Schumann ein Mitglied des Leipziger Gewandhauskomitees und erhielt das Versprechen, dass ihre Schülerin dort debütieren dürfe.³⁴ Gleich am 1. Januar 1874 trat Nathalie Janotha im Leipziger Gewandhaus auf und wieder spielte sie Mendelssohns g-

³³ *The Girl's Own Paper* (wie 8) XI/544: 31. Mai 1890, S. 547 (vgl. *Murray's Magazine* 7/[1]: Januar 1890, S. 67); *Kronika Rodzinną* (wie Anm. 6) IX/1881, Nr. 20, S. 623–624: „Czy widziałas coś podobnego a mnie, kiedykolwiek? Pozwoliłaś sobie za wiele, bo chciałaś pokazać publiczności, że takie passáže u ciebie nic nie znacką, że sypiesz niemi jak z rękawa. Tego prawdziwy artysta nigdy się nie dopuści, to tylko zwykła nabuera dylettantów. ... Artysta, który wyszedł na estradę, nie należy do słuchaczów, jest tylko wieszozem poet, który do nich przemawia.“

³⁴ Brief Clara Schumanns an Bernhard Limburger, 25. September 1873, in: *Schumann-Briefedition*, Bd. II.20, hg. von Annegret Rosenmüller, Köln 2019, S. 117.

³⁵ Programmzettel im Archiv des Robert-Schumann-Hauses Zwickau: 683–C3.

Lieder mit Pianoforte, gesungen von Herrn Gura.

a) Rückblick, aus der Winterreise von Franz Schubert.

Es brennt mir unter beiden Sohlen,
Teuf' ich auch schon auf Eis und Schnee;
Ich möcht' nicht wieder Athem holen.
Bist ich nicht mehr die Thürne seh',
Hab' mich an jeder Stein gestossen,
So eil' ich zu der Stadt hinaus;
Die Krähen waren still' und Schlossen
Auf meinen Hut von jedem Haue,
Wie anders hast du mich empfangen,
Du Stadt der Unbeständigkeit!

An deinen blanken Fenstern sangen
Die Lerch' und Nachtigall im Stert,
Die runden Lindenbäume blüh'en,
Die klaren Rhinen rauschten hell,
Und ach, zwei Mädchenaugen glühten,
Da war's geschah'n um dich, Gesell!
Kommt mir der Tag in die Gedanken,
Möcht' ich noch einmal rückwärts seh'n,
Möcht' ich zurücke wieder wanken,
Vor ihrem Hause stille steh'n.

W. Müller.

b) Frühlingstraum, aus der Winterreise von Franz Schubert.

Ich träumte von bunten Blumen,
So wie sie wohl blühen im Mai,
Ich träumte von grünen Wiesen,
Von lustigen Vogelschreien,
Und als die Hähne krächten,
Da ward mein Auge wach,
Da war es kalt und finster,
Es schrien die Raben vom Dach:
Doch an den Fensterscheiben,
Wer malte die Blätter da?
Ihr lacht wohl über den Träumer,
Der Blumen im Winter sah.

Ich träumte von Lieb' um Liebe,
Von einer schönen Maid,
Von Herzen und von Küssen,
Von Wonne und Seligkeit,
Und als die Hähne krächten,
Da ward mein Herze wach,
Nun sitz' ich hier alleine
Und denke dem Traume nach:
Die Augen schlies' ich wieder,
Noch schlägt das Herz mir warm,
Wann grünt ihr Blätter am Fenster,
Wann halt' ich mein Liebchen im Arm?

W. Müller.

c) Sonntags am Rhein von Robert Schumann.

Des Sonntags in der Morgenstund',
Wie wandert sich's so schön
Am Rhein, wenn rings in weiter Rund'
Die Morgenglocken geh'n!
Ein Schiffein zieht auf blauer Fluth,
Da singt's und jubelt's drein;
Da schiffein, geh, das fährt sich gut
In all' die Lust hinein!
Vom Dorfe hallet Orgelton,
Es tönt ein frommes Lied,
Andächtig dort die Procession
Aus der Kapelle zieht.

Und erst in all' die Herrlichkeit
Die Burg hernieder schaut
Und spricht von alter guter Zeit,
Die auf den Fels gebaut.
Das Alles heut der prächt'ge Rhein
An seinem Rebenstrand,
Und spiegelt recht im hellsten Schein
Das ganze Vaterland.
Das fromme, treue Vaterland,
In seiner vollen Pracht,
Mit Lust und Liedern allerhand
Vom lieben Gott bedacht!

B. Reisch.

Solostücke für Pianoforte, vorgetragen von Fräulein Janotha.

a) Nocturne H-moll von Robert Schumann;

b) Gondellied A-moll von Felix Mendelssohn-Bartholdy;

c) Walzer E-moll von Chopin.

Zweiter Theil.

Symphonie (Nr. 5, C-moll) von L. van Beethoven.

Billets zu 1 Thlr., Sperrsitze zu 1 Thlr. 10 Ngr. sind im Bureau der
Concert-Direction (Gewandhaus) sowie am Haupteingange des
Saales zu haben.

Einlass 6 Uhr. — Anfang halb 7 Uhr. — Ende halb 9 Uhr.

Das 11. Abonnement-Concert ist Donnerstag den 8. Januar 1874.

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Seite 2 und 3 des Programmzettels (Programmsammlung des Robert-Schumann-Hauses Zwickau) zum Konzert mit Nathalie Janotha im Gewandhaus Leipzig vom 1.1.1874, vgl. S. 75 und Anm. 35.

Clara Schumann hätte ihre Schülerin gern von Berlin nach Leipzig begleitet, doch in den vorhergehenden Monaten war es zu unerfreulichen Auseinandersetzungen mit Ernst Rudorff und der Berliner Musikhochschule gekommen. Da sie Nathalie Janotha zum privaten Unterricht in ihre Wohnung aufgenommen hatte, wurde ihr vorgeworfen, sie wolle allein den Ruhm beanspruchen, Nathalie Janothas Lehrerin zu sein. Ihrer engen Freundin Emilie List vertraute sie an: „Eugenie schrieb Dir wohl, daß ich große Unannehmlichkeiten mit Rudorff hatte, und daß die ganze Hochschule gegen mich war, daß ich Nathalie (Janotha) zu mir genommen – als habe ich sie der Hochschule abspenstig gemacht, dabei war sie aber bereits vorige Ostern schon abgegangen, und wollte gar nicht wieder hinein. Bin ich je in

meinem Leben unverschuldet in eine unangenehme Lage gerathen, so war es hier. Jetzt ist die Sache abgewickelt. Rudorff mußte wohl einsehen, wie unrecht er mir gethan“.³⁶

So wagte Clara Schumann nun nicht einmal, nach Leipzig zu reisen und sich das Konzert ihrer Schülerin anzuhören: „eben habe ich sie zur Bahn gebracht, bin aber so unruhig um sie, als wäre sie mein Kind. Dorthin hätte ich sie gern begleitet um ihr Muth zu machen gegen die Gewandhaus-Direction – das große Thier! aber das wäre mir hier ausgelegt worden, als wolle ich den Ruhm einstecken für die Hochschule und Rudorff“.³⁷

Janothas erste Auftritte fallen in eine Zeit von fast 18 Monaten in Clara Schumanns Karriere, in denen diese auf Grund eines Schmerz-Syndroms in ihrer rechten Hand³⁸ alle öffentlichen Auftritte absagen musste. Zumindest im Falle eines Konzerts, welches Nathalie Janotha am 13. Januar 1874 in Breslau gab, lässt sich beweisen, dass Clara Schumann es eigentlich für sich selbst organisiert hatte.³⁹ Auch in Köln am 10. Februar 1874 spielte Nathalie Janotha auf besondere Empfehlung ihrer Lehrerin Clara Schumann, wie in der Besprechung im *Musikalischen Wochenblatt* zu lesen war.⁴⁰

³⁶ Brief Clara Schumanns an Emilie List, 14. Dezember 1873, in: Eugen Wendler, *Das ewige Band der Liebe. Clara Schumanns Briefwechsel mit Emilie und Elise List*, Stuttgart/Weimar 1996, S. 313–316.

³⁷ Brief Clara Schumanns an Hermann Levi, 29. Dezember 1873, in: *Schumann-Briefedition*, Bd. II.5, hg. von Thomas Synofzik, Köln 2014, S. 671.

³⁸ Vgl. Eckart Altenmüller/Reinhard Kopiez, *Eine Leiden schaffende Leidenschaft: Das Schmerzsyndrom der Pianistin Clara Schumann*, in: Eckart Altenmüller / Susanne Rode-Breyman (Hg.), *Krankheiten großer Musiker und Musikerinnen: Reflexionen am Schnittpunkt von Musikwissenschaft und Medizin*, Hildesheim 2009 (= *Ligaturen* Bd. 4), S. 125–147.

³⁹ In einem Brief vom 17. Dezember 1873, vermutlich an Julius Schäffer, bat Clara Schumann diesen, ihr bei der Organisation eines Konzerts in Breslau behilflich zu sein (New York, Public Library, Manuscripts and Archives Division, Autograph book collection: Lucy E. Sears autograph book, [fol. 14]). Vgl. *Neue Berliner Musikzeitung* XXVIII/5: 29. Januar 1874, S. 36: „Anstatt Frau Clara Schumann brachte Frä. Janotha Mendelssohn's G-moll-Concert zu Gehör“.

⁴⁰ *Musikalisches Wochenblatt* V/12: 20. März 1874, S. 152: „Die junge Dame ist Schülerin von Frau Clara Schumann, wurde auch von dieser aufs Wärmste hierhin empfohlen.“

Fünf Konzerte, welche sie in den ersten zehn Wochen des Jahres 1874 gab (vgl. S. 87, Tab. 3), zeigen ein recht beschränktes Repertoire: Das Orchesterstück war stets Mendelssohns zweites Klavierkonzert, von Robert Schumann war es entweder eine *Novellette* oder die *Arabeske* op. 18, von Chopin sein posthumer *Walzer* e Moll oder das *Scherzo* in h-Moll. Sie nahm aber auch Werke ihrer Lehrer Ernst Rudorff und – noch öfter – Clara Schumann auf (die *Romanzen* Nr. 3 aus op. 11).⁴¹ Eine Woche nach dem Konzert in Köln schrieb Clara Schumann an Ferdinand Hiller: „Waren Sie mit Natalie Janotha zufrieden? Ich hoffe es; wenigstens hörte ich so von allen anderen Orten. Wäre sie nur das letzte Jahr wohler gewesen, so würde ihr répertoire ein viel größeres sein; aber sie konnte im Ganzen wenig üben.“⁴²

Bereits mehr als ein halbes Jahr zuvor hatte Rudorff an Clara Schumann geschrieben, dass Nathalie Janotha auf Grund einer Erkrankung kein neues Repertoire aufbauen könne: „Hoffentlich erholt sich Nathalie bald ganz von Ihrer Krankheit. Viel Fortschritte, wenigstens viel Neues werden Sie dieses Mal von ihr nicht finden. Wir haben immer [...] alte Sachen für Concerte studiert, eigentlich kaum ein neues Stück, was ich sehr bedaure; und dann wurde sie krank.“⁴³

Im November 1874 trat Nathalie Janotha in den Niederlanden auf, ihre erste Konzertreise ins Ausland – wieder war es Clara Schumann, die zunächst eingeladen worden war, in Utrecht zu spielen, aber dann Nathalie Janotha als ihren Ersatz sandte. In späteren Jahren trat Nathalie Janotha in Österreich/Ungarn, Italien, Spanien, Russland und in der Schweiz auf. Auch noch 1886 vermittelte ihr Clara Schumann Einspringerkonzerte.⁴⁴

⁴¹ Vgl. S. 86, Tab. 2.

⁴² Reinhold Sietz, *Aus Ferdinand Hillers Briefwechsel*, Bd. III, Köln 1964, S. 135f.

⁴³ Brief Ernst Rudorffs an Clara Schumann, 15. June 1873, in: *Schumann-Briefedition*, Bd. II.11 (in Vorbereitung).

⁴⁴ Vgl. ihre Tagebucheintragung vom 19. Januar 1886: „Ich habe doch für den 22. im [Frankfurter] Museum absagen müssen – wie hart kommt es mir an zu verzichten. Nathalie Janotha wird spielen und zwar G-dur-Concert von Beethoven. Ich hatte sie ... statt mir vorgeschlagen und gönne ihr von Herzen dies Engagement.“ (Berthold Litzmann, *Clara Schumann. Ein Künstlerleben*, Bd. III, Leipzig 1908, S. 473f.).

Auch Janothas englisches Debüt im Jahr 1878 wurde von Clara Schumann vorbereitet, die in jener Saison nicht selbst nach London reisen konnte. Die Stücke, welche Nathalie Janotha im letzten der Popular Concerts der Saison am 20. April 1878 spielte, hatte Clara Schumann ausgewählt, und wieder war es Schumanns *Novellette* in F Dur, Chopins *Scherzo* in h-Moll und aus Mendelssohns *Liedern ohne Worte* das *Gondellied* und das *Spinnerlied*. „Fräulein Janotha ist sehr für das schlichte, natürliche Gefühl zu loben, mit dem sie spielt“. ⁴⁵ Einen Monat später war sie in den Konzerten der Londoner New Philharmonic Society zu hören. ⁴⁶ Bis Dezember des Jahres hatte sich Janotha fest als angemessener Ersatz für ihre Lehrerin etabliert:

„Madam Schumanns begabte Schülerin hat sich bei uns eine übertragende Stelle aufgebaut [...] Wenn man Madam Schumann nicht haben kann, ist es nichts geringes jemanden zu haben, der so viele der Eigenschaften geerbt hat, die Madam Schumann berühmt gemacht haben.“ ⁴⁷

Nathalie Janotha wählte nun England zu ihrem ständigen Domizil – auch als Clara Schumann nach einer Pause von drei Jahren wieder nach London reisen konnte. In den folgenden 25 Jahren trat Nathalie Janotha mehr als 300 Mal in der St. James Hall auf. ⁴⁸ Clara Schumann trat in den 19 Jahren, in denen sie nach London kam, dort fast 200 Mal auf. Nathalie Janotha spielte auch in dem allerletzten Konzert dort, bevor der Konzertsaal abgerissen wurde um dort das Piccadilly Hotel zu errichten.

Kritikerstimmen

Während ihrer gesamten Karriere wurde sie für ihr klangvolles und technisch brillantes Spiel gelobt, jedoch nie für einen besonders gefühlvollen Stil. 1874 in Breslau hatte sich der Kritiker mehr Wärme in ihrem Spiel gewünscht und fand die geistige Seite ihres Spiels der

⁴⁵ *The Musical Standard* 14: 20. April 1878, S. 241.

⁴⁶ *The Musical World* 25. May 1878, S. 345.

⁴⁷ *The Musical World* 14. December 1878, S. 800.

⁴⁸ Cheiro (=William John Warner), *Memoirs*, Philadelphia 1912, S. 92f.

technischen nicht ebenbürtig.⁴⁹ Vier Jahre später in London attestierte ihr der Kritiker in *The Academy* sie spiele „in einem einzigartig kalten und gefühllosen Stil, als ob sie bewusst jeglichen Drang zum Ausdruck starker Gefühle unterdrücke“.⁵⁰ George Bernhard Shaw sprach 1891 von „ihrer charakteristischen Zurückhaltung der Gefühle“.⁵¹

Als Joseph Joachim, Direktor der Berliner Musikhochschule, Clara Schumann 1884 (14 Jahre nach dem Unterrichtsbeginn Nathalie Janothas) über die Fortschritte, die Nathalie Janotha in ihrem Spiel gemacht habe, schrieb, betraf dies ausschließlich klangliche Aspekte: „Ich habe dieser Tage in Berlin die Janotha wieder gehört, und mich über die Fortschritte gefreut, die sie wieder gemacht hat. Finden Sie auch daß sie vorwärts kommt? Mir scheint namentlich der Ton im forte so schön zu bleiben, wie bei wenig andern Klavierspielern, und das piano hat etwas von der Intensivität, die Sie verlangen.“⁵² Offenbar war dies ein wichtiger Aspekt von Clara Schumanns professioneller Lehre, der nicht vernachlässigt werden sollte, obwohl man auf den frühen Schallaufzeichnungen um 1900 aufgrund ihrer unzulänglichen Tonqualität davon kaum etwas erahnen kann.

Nathalie Janotha pflegte einige Eigenheiten. Bevor sie auf der Konzertbühne zu spielen begann, bekreuzigte sie sich als polnische Katholikin und verlangte stets nach einem Gebetbuch auf dem Klavier: „Sie hatte eine besondere Art, auf die Bühne zu kommen. [...] Sie näherte sich zuweilen katzen-, zuweilen schlangenhaft. In ihrer Hand befand sich ein kleines Buch in ihrer Hand. Man sagte, dass sie so religiös sei, dass sie für keinen Moment von ihrem Gebetsbuch zu trennen sei.“⁵³

⁴⁹ *Neue Zeitschrift für Musik* LXX/10: 6. March 1874, S. 96. Ein anderer Eindruck zu demselben Konzert findet sich in den Erinnerungen des Cellisten Theobald Kretschmann (1850–1919): „In einem unser großen Orchestervereinskonzerte am 13. Jänner 1874 spielte eine Schülerin der Klara Schumann, Fräulein Natalie Janotha, das Mendelssohnsche Klavierkonzert in G-moll mit rührender Vertiefung; ich sah [Rudolf] Trautmann; der diese Konzerte am ersten Primpulte mitspielte; die Tränen über die Wangen rinnen.“ (*Tempi passati*, Wien 1910, S. 35).

⁵⁰ *Musikalisches Wochenblatt* V/12: 20. March 1874, S. 152.

⁵¹ *The Academy* [New Issue] XIV/344: 7. December 1878, S. 551.

⁵² Brief Joseph Joachims an Clara Schumann, 22. Januar 1884, in: *Schumann-Briefedition*, Bd. II.2, hg. von Klaus-Martin Kopitz, Köln 2019, S. 1258.

⁵³ *The New Music Review and Church Music Review* XIV: 1915, S. 358.



Nathalie Janotha mit ihrer schwarzen Katze namens „White Heather“ (Foto: Robert-Schumann-Haus, Zwickau)

Antoinette Sterling schrieb: „Wahrscheinlich kein Instrumentalist des schönen Geschlechts hat je so viele Aufforderungen erhalten, an den verschiedenen Höfen Europas zu erscheinen.“⁵⁴ Einige Bilder – darunter ein Ölportrait von Annie Jane Challice in der Royal Academy of Music in London aus dem Jahr 1916 – zeigen sie mit großen Orden an ihren Bändern.

1885 war Janotha zur königlich preußischen Hofpianistin ernannt worden, was sich 30 Jahre später als fatal erwies. Am 8. August 1915, während des ersten Weltkriegs, wurde sie verhaftet und fünf Tage später in die Niederlande deportiert.⁵⁶ Sie verbrachte den Rest ihres Lebens in Den Haag, wo wenig mehr von ihr verlautete⁵⁷ und nur

Seit 1895 wurde sie stets von ihrer schwarzen Katze namens White Heather auf die Bühne begleitet (vgl. Abbildung links). Nathalie Janotha hatte das Tier von der einzigen weiblichen Überlebenden des Untergangs des Atlantikdampfers „Elbe“ im Januar 1895, Anna Böcker, bei einem Bazar erworben, und es wurde fortan zu ihrem Glücksbringer, bis hin zu Tourneen in die USA.⁵⁴

Während Clara Schumann es vorzog, sich von königlichen und adligen Kreisen fernzuhalten, nutzte Janotha jede Gelegenheit, sich dort zu präsentieren.

⁵⁴ Mary de G., *Mademoiselle Janotha and her Cat. An Interview with „White Heather“*, in: *The Girl's Own Paper* XXIII: 1902, S. 20f.

⁵⁵ M. Sterling Mackinlay, *Antoinette Sterling and other celebrities*, New York 1907, S. 238.

⁵⁶ *Musical America* XXII: 14. August 1915, S. 27.

⁵⁷ Roland van Ruyven, *Bekende Vrouwen: Nathalie Janotha*, in: *De Nederlandsche Vrouwengids* Nr. 24: 16. Juni 1919, S. 625f. (Exemplar in Robert-Schumann-Haus Zwickau, 600,409,16–C2).

in örtlichen Tageszeitungen ihrem plötzlichen Tod am 9. Juni 1932, einen Tag nach ihrem 76. Geburtstag, Notiz genommen wurde.⁵⁸ Es gibt keine Spuren, was mit ihrem Nachlass geschah, ihren Kompositionsmanuskripten und den Briefen, die Clara Schumann ihr schrieb.⁵⁹ Vermutlich gingen diese Dinge schon 1915 verloren, als Nathalie Janotha England verlassen musste.⁶⁰

Tondokumente

Aufführungen von Nathalie Janotha sind nicht nur auf mehreren Klavierrollen dokumentiert,⁶¹ sondern am 10. November 1904 nahm sie auch vier Klavierstücke für die Grammophone & Typewriter Company auf. Sie sind auf CD neu erschienen, doch leider in falscher Reihenfolge.⁶² Zwei der Kompositionen die sie aufnahm wurden bisher für ihre eigenen Werke gehalten, doch tatsächlich wurde nur die *Gavotte Imperiale* von Nathalie Janotha komponiert, wohingegen das *Polnische Carillon (12 Uhr schlagend)*⁶³ eine Komposition von Jan Kleczynsky ist, welches Nathalie Janotha offenbar bereits seit Beginn der 1870er in Baden-Baden in ihrem Repertoire hatte.⁶⁴ Bei den beiden anderen Stücken handelt es sich um eine Fuge von Chopin und Mendelssohns *Lied ohne Worte* op. 67/4, auch *Spinnerlied* oder *Bienenhochzeit* genannt.

⁵⁸ *Het Vaderland: staat- en letterkundig nieuwsblad* 11. Juni 1932.

⁵⁹ Während keine Briefe Clara Schumanns an ihre Schülerin dokumentiert werden können, bewahrte sie 22 Briefe, die ihre Schülerin 1880 bis 1889 an sie richtete, auf (Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz).

⁶⁰ Vgl. Appeldornsche Courant 21. August 1915: „Zij werd door twee detectieven weggebracht zonder dat men haar den tijd gaf, iets mede te nemen.“

⁶¹ Auf diesen Rollen nahm Nathalie Janotha u. a. Werke von Chopin, Schumann (*Carnaval* op. 9) u. a. auf. Zu deren spezieller Aufnahmeform („The-modist Metrostyle Autograph Interpretation“) mit einer Tempokurve, um die Interpretation des Pianisten nachzuverfolgen vgl. Thomas Synofzik, *Die Klavierrollen-Aufnahmen des Schumann-Freunds Carl Reinecke (1824–1910)*, in: *Schumann interpretieren*, hg. von Jean-Jacques Düнки, Sinzig 2014, S. 372–380.

⁶² *The Piano G & Ts Volume 2*, Redhill: Appian 1997, Track 24–27. Die *Gavotte Impériale* (Track 27) sollte dem *Polish Carillon* (Track 26) vorausgehen.

⁶³ Auf der Schallplatte nimmt die eigentliche Komposition (die die Pianistin nur als Ausschnitt spielt) lediglich 20 Sekunden ein, während ein halbe Minute dem einleitenden Präludium Nathalie Janothas gewidmet ist.

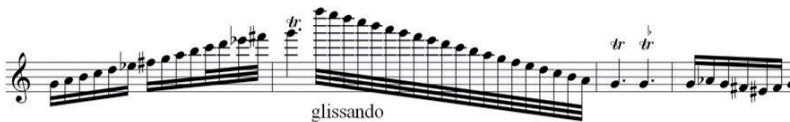
⁶⁴ *The Girl's Own Paper* (wie Anm. 8) Nr. 544: 31. Mai 1890, S. 546.

Zwei Dinge sind an den Aufnahmen bemerkenswert und mögen auch ein Licht auf Clara Schumanns Aufführungspraxis werfen: Den aufgenommenen Werken sind kleine Präludien vorgestellt, improvisatorische Einleitungen, die auch als Brücke von einem Stück zum anderen dienen (deshalb ist es wichtig, die Stücke in der richtigen Reihenfolge – wie aufgenommen – anzuhören). Verschiedene Quellen belegen, dass Clara Schumann ähnliches tat⁶⁵ – ihre Vorspiele werden in Besprechungen ihrer Konzerte⁶⁶ erwähnt und in späteren Jahren schrieb Clara Schumann auf Bitten ihrer Töchter und Schüler einige dieser Vorspiele auf.⁶⁷

Nathalie Janothas kurzes Vorspiel zu der a-Moll-Fuge von Chopin kann von der Aufnahme⁶⁸ transkribiert werden:



Doch Improvisation beschränkt sich nicht auf die Zutaten vor und nach einem Stück – in Mendelssohns *Spinnerlied*⁶⁹ ergänzt Nathalie Janotha vor der letzten Reprise des Hauptteils (zwischen Takt 64 und 65) eine Kadenz:



⁶⁵ Vgl. Claudia de Vries, *Virtuosität, Bravour und Poetik des Ausdrucks: Die Improvisatorin Clara Schumann-Wieck*, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 20: 1996, S. 115–122.

⁶⁶ Z.B.: *The Morning Chronicle* 28197: 7. Mai 1857: “A few notes, by way of prelude, on one of Erard’s superb instruments, prepared the public for the great treat that was in store for them”.

⁶⁷ Clara Schumann, *Preludes, exercises, and fugues for piano*, hg. von Valerie Goertzen, New York, 1999.

⁶⁸ *The Piano G & Ts Volume 2*, Redhill: Appian 1997, Track 24.

⁶⁹ *The Piano G & Ts Volume 2*, Redhill: Appian 1997, Track 25.

In der Aufführungspraxis der heutigen Zeit haben derartige Kadenzzen nur im Solokonzert überlebt. Aber im 18. und 19. Jahrhundert konnte auch eine Sonate durch eine solche improvisatorische Kadenz ausgeschmückt werden. Es darf von daher nicht überraschen, dass Clara Schumann einst Robert Schumann bat, eine Kadenz für Beethovens Hammerklaviersonate zu komponieren.⁷⁰ Anscheinend setzte Robert Schumann den Plan nie um, das heißt aber nicht, dass Clara Schumann eine solche Kadenz nicht improvisierte – denn schließlich war sie auch Komponistin.

Die weltweit früheste Aufnahme einer Schumann'schen Komposition entstand 1895 mit dem Pianisten Paul Pabst (1854–1897), der mit Clara Schumann am 18. Dezember 1872 in Dresden gemeinsam in einem Konzert aufgetreten war – auch er ergänzte eine Kadenzverzierung zu einem Satz aus Robert Schumanns *Carnaval*.⁷¹

Wenn Clara Schumann heute für ihre Werktreue als Interpretin gelobt wird,⁷² sollte man nicht vergessen, dass Zeitgenossen solche Zusätze nicht als „Untreue“ ansahen.

Die Originalaufnahme enthält einen Hinweis, dass Janotha den Weltrekord für die schnellste Aufführung von Mendelssohns *Spinnerlied* op. 67 Nr. 4 halte.⁷³ Und dies gilt in der Tat bis heute, wobei das durchschnittliche Tempo⁷⁴ der Aufnahmen vom Anfang des 20. Jahr-

⁷⁰ Brief Clara Wiecks an Robert Schumann, 14. März 1840, in: *Schumann-Briefedition*, Bd. I.7, hg. von Thomas Synofzik, Anja Mühlenweg und Sophia Zeil, Köln 2015, S. 210.

⁷¹ Vgl. die Transkription in Thomas Synofzik, *Phrasierungskunst und Klangzauber – Schumann-Interpretationen russischer Pianisten*, in: Heinz von Loesch/Linde Großmann, *Russische Schule der musikalischen Interpretation*, Mainz 2015, S. 233–251, hier S. 238.

⁷² Vgl. Angelika App, *Die „Werktreue“ bei Clara Schumann*, in: Peter Ackermann/Herbert Schneider, *Clara Schumann. Komponistin, Interpretin, Unternehmerin, Ikone. Bericht über die Tagung anlässlich ihres 100. Todestages veranstaltet von der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst und dem Hochschen Konservatorium in Frankfurt*, Hildesheim 1999, S. 9–18.

⁷³ Vgl. Bryan Crimp's Booklettext in: *The Piano G & Ts Volume 2*, Redhill: Apian 1997, S. 30.

⁷⁴ Das Tempo wurde jeweils an den Takten 3–10 gemessen; zu verschiedenen Methoden der Tempobestimmung bei Tonaufnahmen vgl. Thomas Synofzik, *Tempo*, in: Kai Köpp/Thomas Seedorf (Hg.), *Musik aufführen*, Laaber 2020 (in Vorbereitung).

hundreds viel höher als das von Aufnahmen aus den letzten Jahrzehnten ist. (Vgl. nachfolgend S. 88, Tab. 4.) Eine direkte Gegenüberstellung der beiden Einspielungen dieses Mendelssohn-Stücks durch den französischen Pianisten Raoul Pugno (1852–1914)⁷⁵ (vgl. Tab. 4) und Nathalie Janotha – entstanden mit gut einem Jahr Abstand im November 1903 bzw. Dezember 1904 – lässt kaum einen Zweifel, wessen Spiel eher die Bezeichnung „schluderig“ (vgl. Anm. 4) verdient: Nathalie Janothas Spiel ist zwar schneller, klingt aber trotzdem weit sauberer und kontrollierter.⁷⁶

Tatsächlich wurde Nathalie Janotha in den 1880er Jahren durch den Arzt Henry James Paget, der eine Verletzung ihres Handgelenks geheilt hatte, wissenschaftlich untersucht. Sie spielte ein Presto von Mendelssohn für ihn, „eines der schnellsten ihr bekannten Musikstücke“ – vermutlich das Spinnerlied – und Paget zählte, dass sie mehr als 24 Noten in der Sekunde spielte.⁷⁷ In einer Konzertrezension von 1880 wurde sie kritisiert, das Stück „etwas gehetzt“⁷⁸ gespielt zu haben. Aber auch Clara Schumann riet ein Kritiker 1856, dieses Stück weniger geschwind zu spielen.⁷⁹ Sie hatte dieses Stück zum ersten Mal 1845 in Konzerten in Dresden und Leipzig gespielt – bei Anwesenheit des Komponisten – und auch hier fand der Kritiker, Mendelssohns Stück werde wegen des zu hohen Tempos unklar.⁸⁰ Wir werden nie wissen, wie schnell jenes Tempo war – die Aufnahme ihrer Schülerin mag einen Anhaltspunkt geben.

Unsere historische Perspektive erlaubt nicht, Landon Ronalds Auffassung, Nathalie Janotha sei die „beste Schülerin“ Clara Schumanns gewesen (vgl. Anm. 2), zu widerlegen oder zu bestätigen. Wohl aber konnten wir zeigen, dass kein anderer Schüler derart langzeitige Unterweisung durch Clara Schumann erhalten hat und dass die erfolgreiche Karriere Nathalie Janothas über Jahre hinweg durch Clara Schumann gefördert wurde.

⁷⁵ *The Piano G & Ts Volume 2*, Redhill: Appian 1997, Track 16.

⁷⁶ In Pignos Aufnahme sind die Takte 74–76 (versehentlich?) ausgelassen.

⁷⁷ James Paget, *Memoirs and letters*, London 1901, S. 373.

⁷⁸ *The Musical Standard* XIX/853: 4. December 1880, S. 352.

⁷⁹ *The Musical World* XXXIV/26: 28. June 1856, S. 407.

⁸⁰ *Neue Zeitschrift für Musik* XXIV/9: 29. Januar 1846, S. 36

**Tab. 1: Studierende an der Berliner Musikhochschule im
Eröffnungssemester IV/1869**

**Tab. 1: Students at the Berliner Hochschule für Musik
in the opening term IV/1869**

Name	Vorname/1st name	Geburtsort/Place of birth	Fach/Instrument	Nr. in Liste
Tegtmeyer	Th[odor?]	[Lübeck?]	Violine/Violin	1
Hoyer	Anna	Oldenburg	Clavier/Piano	2
Hollaender	Gustav	Leobschütz	Violine/Violin	3
Hoerber	Richard	Carlsruhe	Violine/Violin	4
Stiehle	Ad[olf]	Mühlhausen i/Th	Violine/Violin	5
Spengel	Jul. Heinr.	Hamburg	Violine/Violin	6
Wolff	Leonhard	Crefeld	Violine/Violin	7
Seydel	Arthur	Neisse	Vcello/Cello	8
Hausmann	Robert	Rotterdam	Vcello/Cello	9
Rampelmann	Walter	Iserlohn	Violine/Violin	10
Hille	Gustav	Jerichow	Violine/Violin	11
Buschle	Gustav	[Berlin]	Violine/Violin	12
Flechter	Victor	Cincinnati	Violine/Violin	13
Troll	Ludwig	Cassel	Violine/Violin	14
Schumann	Eugenie	Düsseldorf	Clavier/Piano	15
Courvoisier	Carl	Basel	Violine/Violin	16
Peiniger	Otto	Elberfeld	Violine/Violin	17
Janotha	Nathalie	Warschau	Clavier/Piano	18
Hermann	Eduard	Atzenbach	Violine/Violin	19

**Tab. 2: Nathalie Janothas *Mountain Scenes* op. 3, Clara Schumann
gewidmet(verschollen, bis auf Nr. 3 und Nr. 5)**

**Tab. 2: Nathalie Janotha's *Mountain Scenes* Op. 3, dedicated to Clara
Schumann (lost, apart from no. 3 and no. 5)**

1. *The Tatra Mountains*
2. *Tartar, the Brigand*
3. *Edelweiss*
4. *Koscieliska Valley*
5. *Barcarolle "The Eye of the Sea" (in which is introduced Tempest Music)*
6. *Gerlach*
7. *The Eagle*
8. *Dance – Wedding Song*
9. *Sabala*

(Marion Chappell, *Note on Mademoiselle Janotha's Pianoforte Piece*, in: *The Girl's Own Paper* XIII/ 584: 7th March 1891, p. 359)

Tab. 3: Konzerte Nathalie Janothas 1. Januar – 3. März 1874

Tab. 3: Concerts of Nathalie Janotha 1st January – 3rd March 1874

Datum/Date	Ort/Place	Programm	Quelle/Source
1.1.1874	Leipzig	Felix Mendelssohn Bartholdy: <i>Klavierkonzert</i> op. 25 und <i>Gondellied</i> (op. 62/5), Frédéric Chopin: <i>Walzer</i> op. post., Robert Schumann: <i>Novellette</i> op. 99/9	Programmzettel Robert-Schumann-Haus Zwickau
13.1.1874	Breslau / Wroclaw	Felix Mendelssohn Bartholdy: <i>Klavierkonzert</i> op. 25 und <i>Gondellied</i> (op. 62/5), Robert Schumann: <i>Arabeske</i> op. 18, Frédéric Chopin: <i>Scherzo</i> op. 20	<i>Neue Zeitschrift für Musik</i> LXX: 1874/ 10: 6.3.1874, S. 96
6.2.1874	Frankfurt am Main	Felix Mendelssohn Bartholdy: <i>Klavierkonzert</i> op. 25, Robert Schumann: <i>Novellette</i> op. 21/1, Clara Schumann: <i>Romanze</i> op. 11 Nr. 3, Frédéric Chopin: <i>Walzer</i> op. post.	Programmarchiv Museumskonzerte http://eka01.de/fmg_programmarchiv/
10.2.1874	Köln	Felix Mendelssohn Bartholdy: <i>Klavierkonzert</i> op. 25, Robert Schumann: <i>Novellette</i> op. 21/1, Frédéric Chopin: <i>Walzer</i> op. post.	Karlheinz Weber: <i>Vom Spielmann zum städtischen Kammermusiker</i> , Bd. 2, Berlin 2009, S. 317
3.3.1874	Bremen	Felix Mendelssohn Bartholdy: <i>Klavierkonzert</i> op. 25, Robert Schumann: <i>Novellette</i> op. 21/1, Clara Schumann: <i>Romanze</i> op. 11 Nr. 3, Frédéric Chopin: <i>Walzer</i> op. post., Zugabe/Encore: Ernst Rudorff	<i>Neue Berliner Musikzeitung</i> XXVIII/12: 19.3.1874, S. 94

**Tab. 4: Tempi in Aufnahmen von Mendelssohns
Lied ohne Worte op. 67/4**

**Tab. 4: Tempos in recordings of Mendelssohn's
Song without words Op. 67/4**

Nathalie Janotha (1904)	138
Josef Hofmann (1916)	133
Raoul Pugno (1903)	132
Sergej Rachmaninov (1928)	124
Louis Diemer (1904)	120
Ignace Paderewski (1922)	118
[Durchschnitt/average]	127
Roberto Prosseda (2009)	115
Balász Szokolay (2006)	113
Lang Lang (2018)	110
Alicia de Laroccha (1997)	108
Daniela Ruso (1995)	103
Salome Scheidegger (2004)	91
[Durchschnitt/average]	107 (M.M./beats per second)

CLARA SCHUMANN AND HER “GREATEST DISCIPLE”:
NATHALIE JANOTHA

*Katrin Reyersbach / Thomas Synofzik*¹

Nathalie Janotha was the first of Clara Schumann pupils who successfully started a career as a concert pianist. 1900, in an article she was considered “the best and greatest disciple of her illustrious teacher”.² But in our time she has received much less attention than Clara Schumann’s later Frankfurt pupils Fanny Davies, Adelina de Lara and Ilona Eibenschütz, or also Carl Friedberg and Edith Heyman. In the reissue of recordings by *Clara Schumann’s pupils* 1985,³ Nathalie Janotha was left out, because Jerrold Northrop Moore was of the opinion, that Janotha’s “slovenly execution would have horrified Clara Schumann”.⁴ And also on the more recent CD *Brahms: Recaptured by Pupils & Colleagues* 2015⁵ she is ignored, though she can claim to the oldest direct pupil of Johannes Brahms to have left sound recordings. Approaching Clara Schumann from the angle of one of her pupils helps to understand not only her teaching but also her pianistic practice. Whereas we have no sounding documentation of Clara Schumann’s piano playing, we can confront verbal sources and the recordings of her pupils. This confrontation of different sources methodically helps to cope with their inadequacies – sound recordings catch a momentary interpretation, often in great distance of time to Clara Schumann’s teaching, textual sources often lack objectivity.

¹ This paper was presented by Katrin Reyersbach at the International Bicentenary Conference *Clara Schumann (née Wieck) and her World* in Oxford, 14th to 16th June 2019.

² Landon Ronald, *Some Famous Lady Pianists of to-day*, in: *Lady’s Realm: An Illustrated Monthly Magazine*, vol. VIII: 1900, p. 616.

³ *Pupils of Clara Schumann* (Fanny Davies, Ilona Eibenschütz, Adelina de Lara), Wadhurst: Pavillon Records 1985, Wadhurst: Pearl 1986.

⁴ Liner notes by Jerrold Northrop Moore.

⁵ *Brahms: Recaptured by Pupils & Colleagues* (Carl Friedberg, Edith Heyman, Marie Baumayer, Ilona Eibenschütz, Etelka Freund), Flushing/NY: Arbiter 2015.

In Nathalie Janotha's case a main source are the recollections of her mother Anna Janotha, which were published in a Polish journal in 1881.⁶ In 1890 and 1891 two London journals published seemingly independently abbreviated English translations of this Polish article. One appeared in *Murray's Magazine* in January 1890,⁷ the other one in *The Girl's Own Paper* in April 1890.⁸

The first English article in *Murray's Magazine* concentrates on the passages relating to Clara Schumann and in the last part also to Jenny Lind Goldschmidt; it is not even half as long as the original publication. The article in *The Girl's Own Paper* is divided into three parts as is the original Polish article. But each of the parts is affected by omissions and shortenings, so that the total length runs to just 40 % of the original article.

While the publication in *The Girl's Own Paper* was ignored by Clara Schumann, the one in *Murray's Magazine* aroused her displeasure, and she insisted upon inserting the following note in the April number of the magazine: „We understand that Madame Schumann does not endorse certain statements in an article in our January number entitled 'Madame Schumann and Natalie Janotha.' We unfortunately learned this too late to insert anything on the subject in the present issue, but we hope that Madame Schumann may at some future time give our readers her own version of the circumstances in question, with a view to removing any incorrect impression the article may have pro-

⁶ *Z artystycznego świata. Notatki Anny z Oleszczyńskich Janothowej*, in: *Kronika Rodzinna* IX/1881, no. 19, p. 622–628, no. 20, p. 691–697, no. 22, p. 715–721.

⁷ *Madame Schumann and Nathalie Janotha*, in: *Murray's Magazine: A Home and Colonial Periodical for the General Reader* 7/[1]: January 1890, p. 62–74: „This Paper has been compiled from the diary of the late Madame Janotha, mother of the celebrated pianist Mdlle. Natalie Janotha. It was originally published in Polish; but as few of our readers are likely to be acquainted with it in that language, we make no apology for presenting them with an English version of the most interesting portions. – Ed.“

⁸ *From the Artistic World. The Diary of the Early Artistic Days of Natalie Janotha. By her Mother*, in: *The Girl's Own Paper* XI/539: 26th April 1890, p. 465ff., no. 544: 31st May 1890, p. 546f., no. 545: 6th June 1890, p. 566f.

duced.⁹ The Robert Schumann House Zwickau possesses a copy of the article with annotations by Clara Schumann's daughter Eugenie, which highlight the things she supposed to be incorrect.¹⁰

Natalie Janotha herself refuted the English publication two years later in *The Magazine of Music*: "In one of the magazines there appeared two years ago an article which purported to give certain portions of a diary kept by Miss Janotha's mother. When the proofs of this sketch were sent to Miss Janotha, they awoke her keenest displeasure, and she did not return them. This was understood as consenting to publication, and, notwithstanding subsequent warnings and entreaties – of which the proofs are still preserved in letters and telegrams – the article was printed. [...] The whole article Miss Janotha considered to be an insult to the memory of her mother, and she expressly desires it to be known as untrustworthy, especially the references to her teacher, Madame Schumann, and to Madame Lind-Goldschmidt, who was ever one of

⁹ *Murray's Magazine* 7/[4]: April 1890, p. 567. Cf. the preceding correspondence between Clara Schumann and Joseph Joachim 11th to 21st March 1890 (*Schumann-Briefedition* vol. II.2, Cologne 2019, p. 1382–1386). Already in March 1890 a letter to the editor by Otto Goldschmidt concerning the Janotha article had been published: *To the Editor of, Murray's Magazine*, in: *Murray's Magazine: A Home and Colonial Periodical for the General Reader* 7/[3], March 1890, p. 426–428, dated „February, 1890“.

¹⁰ Four underlined words in the very first sentence „While the celebrated Clara Schumann was residing at Berlin, I determined to go and place my daughter under her tuition.“ (Clara Schumann lebte von 1873 bis 1878 in Berlin, Natalie Janotha spielte ihr erstmals 1870 vor) are an incorrect translation from the Polish: „Dowiedziawszy się, iż nauczycielką muzyki w nowo urządzającym się konserwatorium berlińskim (Hochschule) została słynna Klara Schumannowa, przybyłam do Berlina z córką moją, ażeby ją tam umieścić.“ (There had been rumours that Clara Schumann was going to accept the offer of a position at the Berlin Hochschule für Musik. The following markings, however, are also erroneous in the Polish version, e. g. „Her parents separated when Clara was only seven years old“ („już w siódmym roku opuściła matkę, która rozstawszy się z pierwszym swoim mężem“) – Friedrich Wieck and his wife Mariane (née Tromlitz) separated in 1824, when Clara was four years old (copy in Robert Schumann House Zwickau 600,921,1–C2).

her warmest friends.”¹¹ But Janotha did not specify which of the two English articles she referred to, nor did she mention the original Polish publication which appeared in 1881, six years before her mother’s death. There is no reason to doubt the footnote at the beginning of this article that the reminiscences were given to the Polish magazine by Anna Janotha herself.¹² But the article (and its English translations) intermingled reminiscences, which may stem from Anna Janotha’s diary, with anecdotes which are unlikely to have been noted in a diary – and it is these anecdotal parts which mainly aroused Clara Schumann’s objection. To Joseph Joachim she wrote on 16th March 1890: „This person is bold enough to paint the character of a man like my husband with a totally fictitious tale,¹³ and, what does she tell of me, for example the story with the concert where I should not have known the beginning¹⁴ etc. etc.”¹⁵ However, much of the factual information detailed in the Polish article can be documented also by other sources.

¹¹ *Princess Czartoryska and Chopin*, in: *The Magazine of Music* 10/6: June 1893, p. 132. In a letter of 19th June 1893 Clara Schumann pointed out this publication to her daughter Eugenie: „Have you got the article in ‚The Magazine of Music‘ of 3rd June by Janotha? you have to read that!“ (*Schumann-Briefedition* vol. I.9, p. 266–267).

¹² *Kronika Rodzinna* IX/1881, no. 19, p. 622: „Wspomnienia te udzielone nam przez panią Annę z Oleszczyńskich Janothową“ („These recollections were given to us by Madame Anne de Oleszczyński Janotheowa“).

¹³ *Madame Schumann and Nathalie Janotha*, in: *Murray’s Magazine* 7/[1]: January 1890, p. 64: „Schumann, even when in health, was wrapped up in his music, and took no interest in household matters. There is a story told of him that on one occasion, meeting his own children out walking, he was astonished at the demonstrations of affection they showed him, and, looking at them through his eye-glass, exclaimed, ‘What lovely children, and how well brought up! Whose are they?’“ – Eugenie Schumann commented (cf. note 10): „babbled after Wasielewski“ – a reference to the first Schumann biography by Wilhelm Joseph von Wasielewski, *Robert Schumann*, Dresden ²1869, p. 257.

¹⁴ *Ibid.*, p. 64: „She told us of one occasion, when she had promised to play at a concert given by Mendelssohn at Leipsic, in which, out of compliment to her, he was to conduct the orchestra himself. She appeared on the platform, amidst the usual thunders of applause; Mendelssohn, beaming with delight, gave the signal for the orchestra to begin, and they performed their part to perfection, but when it came to the passage for the piano solo there was dead silence. Poor Clara had completely forgotten the opening of her part.“

¹⁵ *Schumann-Briefedition* vol. II.2, ed. Klaus-Martin Kopitz, Cologne 2019, p. 1384.

Musical education

Nathalie Janotha was born in Robert Schumann's year of death, 1856, and shared his birthday: the 8th June. Her father Juliusz Janotha was a pianist as well, and was the same age as Clara Schumann. In 1861 he became co-founder of the Warsaw Music Institute and taught there as a piano professor. Ignace Paderewski later was one of his pupils.

Also the daughter Nathalie, four years Paderewski's senior, received her first piano instruction from her father. In 1868 she played her debut concert in Warsaw. One year later she entered the newly founded Berlin Hochschule für Musik. She studied in the same class as Eugenie Schumann, the youngest daughter of Robert and Clara Schumann, their teacher being Ernst Rudorff, who had himself been a pupil of Clara Schumann and her brother Woldemar Bargiel.

The first page of the immatriculation list of the Berlin Hochschule has Eugenie Schumann as number 15 and Nathalie Janotha as number 18.¹⁶ The piano class consisted of only three pupils – all were women (cf. p. 86, Tab. 1).

The memoirs of Eugenie Schumann give a vivid impression of her Polish friend, who was only thirteen years at that time:

“At first we were only three pupils, and the lessons proceeded in a quiet and sedate way. One day, however, when I came into the classroom, Professor Rudorff said to me, ‘Let me introduce a new pupil to you, whose playing will interest you – Fräulein Natalie Janotha.’ I saw a girl barely grown up, with short cendre curls, a white overall over her short dress, and a belt with an ample ‘chatelaine.’ A pair of sturdy legs in white stockings gave the finish to a babyish appearance. We shook hands and I sat down; she squeezed herself on to the same chair, scrutinised me, and, as I seemed to pass muster, put her arm round my waist. Then she played to me, a charming bravura piece which ended with a musical-box. She imitated this with great skill, and altogether showed eminent talent for technique. The temperament of her Polish race was in every finger-tip.

¹⁶ Facsimile in Dietmar Schenk, *Die Hochschule für Musik zu Berlin*, Stuttgart 2004, p. 38.

Our lessons now became extremely animated, for Natalie was brimful of high spirits, and the young professor was often hard put to it to keep the necessary gravity. Respect due to elders was a word without meaning to Natalie. Once when he was correcting her hand and tried to give it the desired position by a slight turning of the wrist, the little person instantly withdrew it and slapped his. Another time, when he proposed that she should study Moscheles' Concerto in G minor, she dismissed it with 'Waste time!' We others could not help laughing on these occasions, and I thought it charming of Rudorff to join in the laugh, usually after a helpless look of appeal to me. One of her pranks ended so outrageously that he had to hide his laughter in his pocket-handkerchief. Another pupil was having her turn of the lesson, when we were of course supposed to keep absolute silence. Rudorff was standing behind his pupil, Natalie and I sitting behind him — Natalie on a music-stool, on which she was perpetually turning. 'Look,' she whispered, 'this time I shall make a complete turn,' started off and turned a somersault. When Rudorff looked round to see what the noise meant, Natalie and the music-stool were lying head downwards on the floor. Her long chain of garnets had been broken in the melee, and master and pupils crept about the room on all-fours to collect the beads from all the corners. It was a long time before gravity was restored in the sanctuary.

Rudorff's attempts to civilise the unruly Polish cub were very amusing. She could never be induced to say how old she was, and frequently contradicted herself on that point. Rudorff meant to settle it once and for all. He examined her strictly as to when and where she was born, christened, etc. He was not able to get to the bottom any more than we were, but he came to the conclusion, rightly or wrongly, that she was seventeen and not fifteen, and told her to own up to it when occasion arrived. She promised, and when soon afterwards a gentleman asked her in our presence, 'Quel âge avez-vous, mademoiselle?' she answered, 'Je crois que j'ai dix-sept ans.' 'Mais comment, Mademoiselle, vous ne le savez donc pas?' Natalie looked at us in despair and stammered, 'Monsieur Rudorff l'a dit.'

Natalie and I soon made friends, and sometimes exercised the prerogative of such by falling out with each other. Once our quarrel was so serious that we were not on speaking terms during our lessons. This made our master most unhappy, and he took me aside and said

desperately, ‘But what is to happen if you two are never, never going to be friends again?’ I went home in a half-obstinate, half-softened mood, and was walking along by the trees of the Tiergarten in bright moonlight, when suddenly Natalie came running after me and we fell into each other’s arms. During the next lesson we were sharing a chair again, and our kindhearted professor’s face beamed with satisfaction. These little episodes were not, however, allowed to interfere with the seriousness of our studies. Indeed, Professor Rudorff made great demands on us, and we worked hard. Natalie made brilliant progress”.¹⁷

When Clara Schumann visited Berlin in November 1870 Nathalie Janotha auditioned to become her pupil.¹⁸ Clara Schumann accepted her and she started having lessons in the summer months from May 1871 on in Baden-Baden.

In July Clara Schumann passed her pupil on to Johannes Brahms for some weeks while she went on a holiday to Switzerland. On 15th July 1871 she wrote to Brahms, who had apparently inquired about the qualities of the now 15-year-old pupil: “About little Janotha I am still not quite sure. She is too childish in her musical sensitivity, that at the moment I am more likely to attribute what she does well to a special fortune.”¹⁹

The arrangement was supposed to be that Nathalie Janotha should study again with Ernst Rudorff next winter, but instead, she went to Cologne. Clara Schumann wrote to Ferdinand Hiller on 14th October 1871: “Tomorrow we are leaving, therefore only some lines, by which I would like to introduce to you my little pupil Miss Janotha with mother, who on my advice goes to Cologne this winter, to study privately with [Franz] Weber and with [Isidor] Seiss, whom – if I’m not wrong – you recommended to me as teacher. Please take some care of her – she is without any means, receiving stipendia from some ladies in Warsaw. Could you give her free entry to the concerts?

¹⁷ Eugenie Schumann, *The Schumanns and Johannes Brahms. The Memoirs of Eugenie Schumann*, New York 1927, p. 121–123.

¹⁸ *Ibid.*, p. 130.

¹⁹ *Schumann-Briefedition* vol. II.3, ed. Thomas Synofzik, Cologne 2020 (in preparation).

Before she came to me, the girl was pupil of Rudorff, but he is so busy now that he does not want to give private lessons, this is the reason why she is not going to Berlin again; only receiving instruction at the Hochschule is not sufficient for her.”²⁰

But her sojourn in Cologne lasted only until the end of the year, in January 1872 she returned to the Berlin Hochschule for piano lessons with Ernst Rudorff and composition lessons with Clara Schumann’s brother Woldemar Bargiel. She stayed immatriculated until Easter 1873.²¹ Nonetheless, Nathalie Janotha returned to be pupil of Clara Schumann for the next summers, getting a special permission to remain in Baden-Baden for October 1872, though the Berlin Hochschule had started its season already.²²

In 1873 Clara Schumann moved to Berlin and took Nathalie Janotha into her house to continue her studies.²³ She remained in the Schumann household in Berlin until February 1874: “At the end of the month Nathalie [Janotha] moved out. It was hard for me to send her away, but I still had to do it”.²⁴ The reasons for making her leave the house might have been her difficult personality, while she continued to impress Clara Schumann musically.

In April 1875 Nathalie Janotha returned to Berlin to study with Clara.²⁵ And similar visits or meetings have to be assumed for all the following years. Clara Schumann took on Nathalie Janotha as an assistant piano teacher at the Frankfurt Conservatory for the 1883/84 term. In 1886 Nathalie Janotha and Clara Schumann met in the Bohemian resort of Franzensbad, so that the pupil could play her new

²⁰ Reinhold Sietz, *Aus Ferdinand Hillers Briefwechsel*, vol. III, Cologne 1964, p. 66–67.

²¹ Berlin, University of the Arts, Archives: *Bestand 1, Nr. 622, fols. 1–4*.

²² Letter by Joseph Joachim to Clara Schumann, 4th September 1872, in: *Schumann-Briefedition* vol. II.2, ed. Klaus-Martin Kopitz, Cologne 2019, p. 1077.

²³ Letter by Clara Schumann to Hermann Levi, 13th December 1873, in: *Schumann-Briefedition* vol II.5, ed. Thomas Synofzik, Cologne 2014, p. 666.

²⁴ Berthold Litzmann, *Clara Schumann. Ein Künstlerleben*, vol. III, Berlin 1908, p. 311.

²⁵ *Ibid.*, p. 322: „From the diary: „15th April ... Nathalie recommenced her lessons – played excellently, this is always how she can make me soft most easily“.



BARCAROLLE.

(FROM THE "MOUNTAIN SCENES.")

Allegretto. *Dedicated to MADAME SCHUMANN by NATALIE JANOTHA. Op. 3.*

PIANO.

p *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p*

cres. *sfz.* *dim.*

mf *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p*

cres. *f* *legato.* *p*

pp *legato e dolce.* *p*

The Girl's Own Paper XVII: 1896 (Extra Summer Number), p. 59–62: *Barcarolle* (from the „Mountain Scenes.“) Dedicated to Madame Schumann. Op. 3.

compositions to Clara Schumann. Nathalie Janotha is thought to have composed nearly 400 pieces, but not even half a dozen of them appeared in print and any manuscripts which she might have left, seem to be lost. Also the *Nine Mountain Scenes* op. 3 which she dedicated to Clara Schumann were supposed to be lost,²⁶ but at least two of them have been published in a London magazine in the 1890ies²⁷ and could be rediscovered (see illustrations, p. 73 & p. 97) – of the seven others we have at least got the titles that way (p. 86, Tab. 2).²⁸

The tuition by Clara Schumann continued until June 1887 – 17 years after Nathalie Janotha had started her lessons with Clara Schumann! In that month Clara Schumann's diary entry finally reads: "Nathalie Janotha also came during this month. She wanted to work under me for a little, but I told her, the 2nd time that she played to me, that I thought she had better continue to play in her own way."²⁹ Nathalie Janotha was aged 31 at that time.

So it was with good reason that Clara Schumann spoke of her as her oldest – in the sense of longest – pupil in 1888.³⁰

In the articles based on mother Anna Janotha's diaries there are some quotations by Clara Schumann, based on her instructions to Nathalie Janotha. Concerning repertoire and playing in general, Clara Schumann told her pupil: "The aim of art ought not to be pleasing and amusing people. Remember that".³¹

²⁶ Silke Wenzel, [Art.] Natalie Janotha – https://mugi.hfmt-hamburg.de/old/A_lexartikel/lexartikel.php%3Fid=jano1856.html (2019-09-09).

²⁷ *The Girl's Own Paper* XII/ 584: 7th March 1891, p. 356–358; *Edelweiss (Dedicated to Madame Schumann)*, *The Girl's Own Paper* XVII: 1896 (Extra Summer Number), p. 59–62; *Barcarolle (from the „Mountain Scenes.“) Dedicated to Madame Schumann. Op. 3.*

²⁸ Marion Chappell, *Note on Mademoiselle Janotha's Pianoforte Piece*, in: *The Girl's Own Paper* XII/ 584: 7th March 1891, p. 359)

²⁹ Berthold Litzmann, *Clara Schumann. An Artist's Life*. Translated by Grace E. Hadow, London 1913, cf. II, p. 391.

³⁰ Letter by Clara Schumann to Eugenie Schumann, 11th March 1888, in: *Schumann-Briefedition* vol. I.8, ed. Christina Siegfried, Cologne 2013, p. 592–594.

³¹ *Murray's Magazine* (cf. note 7) 7/[1]: January 1890, p. 67; *The Girls' Own Paper* (cf. note 8) XI/544: 31st May 1890, p. 546; *Kronika Rodzinna* (cf. note 6) IX/1881, no. 20, p. 692: „Nie dla przypodobania się i zabawienia drugich jest sztuka! pamiętaj na to!“

Career Promotion by Clara Schumann

From 1872 on, Clara Schumann had also paved the way for concert appearances of Nathalie Janotha. First she arranged a debut concert in Baden-Baden on 25th May 1872,³² where also a pupil of Clara Schumann's friend and fellow-citizen Pauline Viardot, Emilia Garrini, gave her first performance. Anna Janotha reports about this concert in her diaries. When Nathalie ended a Chopin waltz, which had a brilliant passage at the end, by a flourish with her hand, she was afterwards severely criticized for this by her teacher: "Did you ever see me do such a thing? You wanted to show the public that such passages were nothing to you that you let them drop out of your sleeve. A real artist never does that ... he is only the creator-poet who speaks to them."³³

One year later, Clara Schumann contacted one of the members of the Leipzig Gewandhaus committee and got the promise for a debut performance of Nathalie Janotha there.³⁴ Right on the 1st January Nathalie Janotha performed at the Leipzig Gewandhaus, and again it was Mendelssohn's g minor concerto and the Chopin *Waltz* e minor op. post. as well as a *Song Without Words* by Mendelssohn (see illustration, p. 76 seqq.).³⁵

Clara Schumann would have liked to accompany her pupil from Berlin to Leipzig, but in the preceding months, she had had some unpleasant dealings with Ernst Rudorff and the Berlin Hochschule, where she was suspected to claim the sole honour of being Janotha's

³² Cf. *Neue Berliner Musikzeitung* XXVI/23: 5. June 1872, p. 182f.

³³ *The Girl's Own Paper* XI/544: 31st May 1890, p. 547 (cf. *Murray's Magazine* 7/[1]: January 1890, p. 67); *Kronika Rodzinna* (cf. note 6) IX/1881, no. 20, p. 623–624: „Czy widziałś coś podobnego a mnie, kiedykolwiek? Pozwoliłaś sobie za wiele, bo chciałaś pokazać publiczności, że takie passaże u ciebie nic nie znacką, że sypiesz niemi jak z rękawa. Tego prawdziwy artysta nigdy się nie dopuści, to tylko zwykła nabuera dylettantów. ... Artysta, który wyszedł na estradę, nie należy do słuchaczy, jest tylko wieszozem poet, który do nich przemawia.“

³⁴ Letter by Clara Schumann to Bernhard Limburger, 25th September 1873, in: *Schumann-Briefedition* vol. II.20, ed. Annegret Rosenmüller, Cologne 2019, p. 117.

³⁵ Programme leaflet in the archives of the Robert Schumann House Zwickau: 683–C3.

teacher, because she had taken Nathalie Janotha into her house for private tuition: “I had a lot of unpleasantness with Rudorff, and that the whole Hochschule was against me, that I took Nathalie with me – as if I had drawn her from the Hochschule; but she left the Hochschule already at Easter last year and did not want to go back. If ever I got into an unpleasant situation without my own fault, so it was here. Now everything is cleared. Rudorff had to realize, how unfair he was to me”.³⁶

So now Clara Schumann did not even dare to go to Leipzig to listen to Janotha’s concert: „I just brought her to the railway station, but I am so restless about her as if she were my own child. I would have liked to accompany her to encourage her against the Gewandhaus directorium – the big beast! but that would have been read here, as if I wanted to collect the praise for the Hochschule and Rudorff.”³⁷

Janotha’s first appearances coincided with a phase of nearly 18 months in Clara Schumann’s career, where she had to give up all public performances due to a pain syndrom in her right hand.³⁸ At least in the case of one concert which Nathalie Janotha gave in Wroclaw on 13th January 1874 we can prove, that Clara Schumann had actually organized this concert for herself.³⁹ Also in Cologne on 10th February 1874 Natalie Janotha played on special recommendation of her teacher Clara Schumann, as could be read in the review in *Musikalisches Wochenblatt*.⁴⁰

³⁶ Letter by Clara Schumann to Emilie List, 14th December 1873, in: Eugen Wendler, *Das ewige Band der Liebe. Clara Schumanns Briefwechsel mit Emilie und Elise List*, Stuttgart/Weimar 1996, p. 313–316.

³⁷ Letter by Clara Schumann to Hermann Levi, 29th December 1873, in: *Schumann-Briefedition* vol. II.5, ed. Thomas Synofzik, Cologne 2014, p. 671.

³⁸ Cf. Eckart Altenmüller/Reinhard Kopiez, *Suffering for Her Art: The Chronic Pain Syndrome of Pianist Clara Wieck-Schumann*, in: J. Bogousslavsky e.a. (eds.): *Neurological Disorders in Famous Artists – Part 3*, Basel 2010 (= *Frontiers of Neurology and Neuroscience* vol. 27), p. 101–118.

³⁹ In a letter of 17th December 1873 to Julius Schäffer (?), Clara Schumann asked him to help her with the organization of a concert in Wroclaw (New York, Public Library, Manuscripts and Archives Division, Autograph book collection: Lucy E. Sears autograph book, [fol. 14]).

⁴⁰ *Musikalisches Wochenblatt* V/12: 20th March 1874, p. 152: “The young woman is pupil of Madame Clara Schumann, was also recommended by her especially to us”.

Five concerts which she gave in the first ten weeks of 1874 (cf. p. 87, Tab. 3) show a rather limited repertoire: as orchestral piece it was always Mendelssohn's second piano concerto, by Robert Schumann it was either a *Novellette* or the *Arabesque*, by Chopin his posthumous *Waltz e minor* or the *b minor Scherzo*. But she also included works of her teachers Ernst Rudorff, and – even more often – Clara Schumann (her *Romance* no. 3 from op. 11).⁴¹

One week after the concert in Cologne, Clara Schumann wrote to Ferdinand Hiller: "Were you satisfied with Natalie Janotha? I hope so, at least from all the other places I heard it thus. If only her health had been better in the last year, then her repertoire would be a much larger one, but all in all she could practice only little."⁴²

Already more than half a year earlier Rudorff had written to Clara Schumann that Nathalie Janotha could not build up any new repertoire due to an illness. "Hopefully Nathalie will soon recover completely from her illness. Much progress, at least much new you will not find with her this time. We always [...] studied old things for concerts, really hardly a new piece, which I regret, and then she fell ill."⁴³

In November 1874 Nathalie Janotha performed in the Netherlands, her first foreign concert tour – again it was Clara Schumann who had originally been asked to play in Utrecht, but then sent Nathalie Janotha as her substitute. In later years Nathalie Janotha performed in Austria/Hungary, Italy, Spain, Russia, and Switzerland. In 1886 Clara Schumann still arranged concerts for Nathalie Janotha as her substitute.⁴⁴

⁴¹ Cf. p. 87, Tab. 3.

⁴² Reinhold Sietz, *Aus Ferdinand Hillers Briefwechsel*, vol. III, Cologne 1964, p. 135–136.

⁴³ Unpublished Letter by Ernst Rudorff to Clara Schumann, 15th June 1873, in: *Schumann-Briefedition* vol. II.11 (in preparation).

⁴⁴ Cf. her diary entry of 19th January 1886: „I have had to cancel my engagement at the [Frankfurt] Museum for the 22nd. – How hard it is to be obliged to resign. Nathalie Janotha will play Beethoven's G major concerto. I suggested that she should take my place, and I am heartily glad for her sake“ (Berthold Litzmann, *Clara Schumann. An Artist's Life*. Translated by Grace E. Hadow, London 1913, vol. II, p. 383).

Also Janotha's English debut in 1878 was prepared by Clara Schumann, who in this season was not able to come to London herself. The pieces which Nathalie Janotha played in the last Popular Concert of the season on 20th April 1878 had been chosen by Clara Schumann, and again it was Schumann's *Novellette* F major, Chopin's *Scherzo* b minor and from Mendelssohn's *Songs Without Words* the *Gondellied* and the *Spinning song*. "Mlle Janotha is much to be commended for the simple natural feeling with which she plays".⁴⁵ One month later she was heard in the New Philharmonic concerts.⁴⁶ By December of that year Janotha had firmly established herself as an adequate substitute of her teacher in London: "Madame Schumann's gifted pupil has established a commanding position amongst us... Not having Mdme Schumann, it is no small thing to have one who inherits many of the qualities that made Mdme Schumann famous."⁴⁷

Janotha now took up England as her permanent residence – also when after an interval of three years Clara Schumann could again travel to London.

More than 300 times Natalie Janotha appeared in St. James Hall during the following 25 years.⁴⁸ Clara Schumann in 19 years in which she came to London appeared there nearly 200 times. Natalie Janotha also played there in the very last concert, before the hall was taken down to build the Piccadilly hotel.

Critics' Voices

Throughout her career Nathalie Janotha was praised for her sonorous and technically brilliant playing, but never for a particularly emotional way of playing. In 1874 in Wroclaw the reviewer would have wished more warmth in her playing and found the spiritual side not adequate

⁴⁵ *The Musical Standard* 14: 20th April 1878, p. 241.

⁴⁶ *The Musical World* 25th May 1878, p. 345.

⁴⁷ *The Musical World* 14th December 1878, p. 800.

⁴⁸ Cheiro (= William John Warner), *Memoirs*, Philadelphia 1912, p. 92f.

to the technical.”⁴⁹ Four weeks later the reviewer in Cologne found the emotional expression still telling the pupil status and thought that “subjectivity was to arrive in time”.⁵⁰ Four years later in London the reviewer in *The Academy* attested her playing “in a singularly cold and passionless style, as if intentionally repressing *any tendency to the manifestation of strong feeling*.”⁵¹ George Bernhard Shaw in 1891 spoke of “her characteristic reserve of sentiment”.

When Joseph Joachim – director of the Berlin Hochschule für Musik – wrote to Clara Schumann in 1884 (14 years after she had accepted Janotha as pupil) on the progress that Nathalie Janotha had made in her playing, this concerned matters of sonority: “These days I could hear your Janotha again and was pleased about the progress she has made again. Don’t you agree, that she is advancing well? I think that her sound also in forte is remaining so beautiful as with few other pianists, and the piano has something of the intensity which you require.”⁵² This apparently was an important aspect of Clara Schumann’s professional teaching which is not to be neglected, though it can hardly to be grasped from the early recordings around 1900 due to their acoustical inadequacies.

Nathalie Janotha fostered several idiosyncracies: Before she started playing on the concert stage, as a Polish catholic she used to cross herself and she always required a prayerbook on the piano. „She had a curious manner *of coming on the stage*. [...] Her approach was now kittenish, now serpentine. She had a little book in her hand. It was said that she was so devout that she would not be separated for a moment from a book of prayers.”⁵³

⁴⁹ *Neue Zeitschrift für Musik* LXX/10: 6th March 1874, p. 96. A different impression of the same concert is to be found in the memoirs of the cellist Theobald Kretschmann (1850–1919): „In one of our big concerts of the orchestral association on 13th January 1874 a pupil of Clara Schumann, Miss Natalie Janotha, played Mendelssohn’s piano concerto in g minor with a touching immersion; I saw [Rudolf] Trautmann, who played these concerts on the first desk, how the tears rolled down his cheeks.“ (*Tempi passati*, Wien 1910, p. 35).

⁵⁰ *Musikalisches Wochenblatt* VI/12: 20th March 1874, p. 152.

⁵¹ *The Academy* [New Issue] XIV/344: 7th December 1878, p. 551.

⁵² Letter by Joseph Joachim to Clara Schumann, 22nd January 1884, in: *Schumann-Briefedition* vol. II.2, ed. Klaus-Martin Kopitz, Cologne 2019, p. 1258.

⁵³ *The New Music Review and Church Music Review* vol. 14: 1915, p. 358.



Nathalie Janotha with her cat „White Heather“, postcard, signed by Nathalie Janotha. The Autograph is in the collection of the Robert-Schumann-House Zwickau.

From 1895 she was always accompanied on stage by her black cat, called “White Heather” (see illustration). Nathalie Janotha had acquired the animal in a bazaar from the sole female survivor from the sinking of the Atlantic steamship „Elbe“ in January 1895 (Anna Böcker); it became her mascot and accompanied her on all her journeys, even to the United States.⁵⁴

Whereas Clara Schumann preferred to stay away from royal and aristocratic circles, Janotha used every opportunity to present herself there. Antoinette Sterling wrote: “Probably no instrumentalist of the fair sex has ever received so many commands to appear at various Courts of Europe.”⁵⁵ Various pictures – among them an oil portrait by Annie Jane Challice in the Royal Academy of Music in London of 1916 – show her with large medals and their ribbons.

⁵⁴ Mary de G., *Mademoiselle Janotha and her Cat. An Interview with „White Heather“*, in: *The Girl's Own Paper* XXIII: 1902, p. 20f.

⁵⁵ M. Sterling Mackinlay, *Antoinette Sterling and other celebrities*, New York 1907, p. 238.

In 1885 Janotha had been nominated Royal Prussian court pianist, which 30 years later proved fatal: On 8th August 1915, during the First World War, she was arrested and deported to the Netherlands five days later.⁵⁶ She spent the rest of her life in The Hague, and not much else was heard from her⁵⁷ and only local newspapers noted her sudden death on 9th June 1932, one day after her 76th birthday.⁵⁸ There is no trace of what happened to her belongings, her manuscript compositions or the letters that Clara Schumann sent to her.⁵⁹ Maybe they were lost already in 1915, when Nathalie Janotha had to leave England.⁶⁰

Sound recordings

Nathalie Janotha's performances are not only documented on several piano rolls,⁶¹ but on 10th December 1904 she also recorded four piano pieces for the Gramophone & Typewriter Company. They have been reissued on CD, but, alas, in wrong order.⁶² Two of the compositions she recorded, have so far been considered to be by her own pen, but in fact only the *Gavotte Imperiale* was composed by Nathalie

⁵⁶ *Musical America* XXII: 14. August 1915, p. 27.

⁵⁷ Roland van Ruyven, *Bekende Vrouwen: Nathalie Janotha*, in: *De Nederlandse Vrouwengids* Nr. 24: 16. June 1919, p. 625f. (copy in Robert Schumann House Zwickau, 600,409,16–C2).

⁵⁸ *Het Vaderland: staat- en letterkundig nieuwsblad* 11th June 1932.

⁵⁹ While no letters by Clara Schumann to her pupil can be documented, she preserved 22 letters (1880–1889) that her pupil wrote to her (today in Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz).

⁶⁰ Cf. *Appeldornsche Courant* 21st August 1915: „Zij werd door twee detectiven weggebracht zonder dat men haar den tijd gaf, iets mede te nemen.“

⁶¹ On these rolls Nathalie Janotha recorded works by Chopin, Schumann (*Car-naval* op. 9) and others. Concerning the special recording form (“Themodist Metrostyle Autograph Interpretation”) with a tempo curve to reproduce the interpretation of the pianist cf. Thomas Synofzik, *Die Klavierrollen-Aufnahmen des Schumann-Freunds Carl Reinecke (1824–1910)*, in: *Schumann interpretieren*, ed. Jean-Jacques Düнки, Sinzig 2014, p. 372–380.

⁶² *The Piano G & Ts Volume 2*, Redhill: Appian 1997, tracks 24–27. The *Gavotte Impériale* (track 27) should precede the *Polish Carillon* (track 26).

Janotha, whereas the *Polish Carillon (Striking 12 O'clock)*⁶³ is a *Kurant* by Jan Kleczynsky, which Nathalie apparently had in her repertory already in Baden-Baden at the beginning of the 1870ies.⁶⁴ The two other pieces are a fugue by Chopin, and Mendelssohn's song without words op. 67/4 nicknamed *Spinning song* or *bees' wedding*.

Two things are remarkable about the recordings and perhaps shed light also on Clara Schumann's performance practice: The recorded works are preceded by little preludes, improvisatory introductions which also serve as a bridge from one piece to another – this is, why it is important to listen to the four recorded pieces in the correct order. Several sources give documentation, that Clara Schumann did similar things⁶⁵ – her preludes are mentioned in reviews of her concerts⁶⁶ and in her later years Clara Schumann on the request of her daughters and pupils wrote out several of these preludes.⁶⁷

To the a minor fugue by Chopin, Nathalie Janotha's little prelude can be transcribed from the recording:⁶⁸



⁶³ In the recording, the actual piece (of which the pianist plays only excerpts) just takes 20 seconds, whereas half a minute is devoted to Nathalie Janotha's introductory prelude.

⁶⁴ *The Girl's Own Paper* (cf. note 8) no. 544: 31st May 1890, p. 546.

⁶⁵ Cf. Claudia de Vries, *Virtuosität, Bravour und Poetik des Ausdrucks: Die Improvisatorin Clara Schumann-Wieck*, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 20: 1996, p. 115–122.

⁶⁶ E. g.: *The Morning Chronicle* 28197: 7. May 1857: "A few notes, by way of prelude, on one of Erard's superb instruments, prepared the public for the great treat that was in store for them".

⁶⁷ Clara Schumann, *Preludes, exercises, and fugues for piano*, ed. Valerie Goertzen, New York, 1999.

⁶⁸ *The Piano G & T's Volume 2*, Redhill: Appian 1997, track 24.

But improvisation does not stop with these additions before or after one piece – Janotha’s recording of Mendelssohn’s *Spinning Song*⁶⁹ shows that she introduces a cadenza here before the final recapitulation (between bar 64 and 65):



In the performing practice of our time, such cadenzas have survived only in the solo concerto. But in the 18th and 19th century also a sonata could be embellished by such an improvisatory cadenza. It is therefore not surprising, that Clara Schumann once asked Robert Schumann to compose a cadenza for Beethoven’s *Hammerclavier Sonata*.⁷⁰ Robert Schumann apparently never realized this plan, but that is not to say that Clara Schumann did not improvise such a cadenza – because after all she was a composer as well.

The earliest Schumann recording worldwide was made in 1895 by the Moscow pianist Paul Pabst (1854–1897) – and he also introduces a cadenza to a movement from Schumann’s *Carnaval*.⁷¹

When Clara Schumann today is praised for her faithfulness as an interpreter,⁷² one should not ignore the fact that contemporaries did not consider additions such as these “unfaithful”.

⁶⁹ *The Piano G & Ts Volume 2*, Redhill: Appian 1997, track 25.

⁷⁰ Letter by Clara Wieck to Robert Schumann, 14th March 1840, in: *Schumann-Briefedition* vol. I.7, ed. Thomas Synofzik, Anja Mühlenweg and Sophia Zeil, Cologne 2015, p. 210.

⁷¹ Cf. the transcription in: Томас Зинофцик (Thomas Synofzik), *Искусство фразировки и звуковое волшебство: Шуман в интерпретации русских пианистов*, in: *Фортепианная культура России: история и современность*, Moscow 2016, p. 147–162, here p. 153.

⁷² Cf. Angelika App, *Die „Werktreue“ bei Clara Schumann*, in: Peter Ackermann/Herbert Schneider, *Clara Schumann. Komponistin, Interpretin, Unternehmerin, Ikone. Bericht über die Tagung anlässlich ihres 100. Todestages veranstaltet von der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst und dem Hochschen Konservatorium in Frankfurt*, Hildesheim 1999, p. 9–18.

The original record has a note that Janotha holds the world's record for the fastness of her performance of Mendelssohn's *Spinning song*.⁷³ And this is indeed true up to our time, anyway the average tempo⁷⁴ of recordings of the beginning of the 20th century is much higher than that of recordings of the last decades, cf. p. 88, Tab. 4. A direct confrontation of the two recordings of this Mendelssohn piece by the French pianist Raoul Pugno (1852–1914)⁷⁵ and Nathalie Janotha (cf. p. 88, Tab. 4) – recorded within not much more than a year in November 1903 and December 1904 respectively – leaves hardly any doubt, whose playing is more likely to be called “slovenly” (cf. note 4): Nathalie Janotha's playing is not only faster but sounds much clearer and more controlled.⁷⁶

And indeed, in the 1880ies Nathalie Janotha was scientifically tested by the physician Henry James Paget, who had cured an injury of her wrist. For his scientific investigation she played a presto by Mendelssohn to him, “one of the swiftest pieces of music known to her” – most probably the *Spinning song* op. 67 no. 4 – and he counted that she had played more than 24 notes per second.⁷⁷ In a review in 1880, she was criticized for having played this piece “somewhat hurriedly”.⁷⁸ But also to Clara Schumann a reviewer suggested in 1856 to play this piece in a „less rapid pace“. ⁷⁹ She had first performed this piece in concerts in Dresden and Leipzig in 1845 – the composer being present – and even here the critic found the Mendelssohn piece unclear because Clara Schumann had taken a tempo too quick.⁸⁰ We will never know how quick this tempo may have been – the recording of her pupil may give us a hint.

⁷³ Cf. Brian Crimp's annotations in: *The Piano G & Ts Volume 2*, Redhill: Appian 1997, p. 30.

⁷⁴ In each case the tempo was measured from bars 3–10; concerning different methods of tempo analyses cf. Thomas Synofzik, *Tempo*, in: Kai Köpp/Thomas Seedorf (eds.), *Musik aufführen*, Laaber 2020 (in preparation).

⁷⁵ *The Piano G & Ts Volume 2*, Redhill: Appian 1997, track 16.

⁷⁶ Raoul Pugno in his recording (accidentally?) omits bars 74–76.

⁷⁷ James Paget, *Memoirs and letters*, London 1901, p. 373.

⁷⁸ *The Musical Standard* vol. XIX/853: 4th December 1880, p. 352.

⁷⁹ *The Musical World* XXXIV/26: 28th June 1856, p. 407.

⁸⁰ *Neue Zeitschrift für Musik* vol. XXIV/9: 29th January 1846, p. 36.

Our historic perspective does not allow to refute or confirm Landon Ronald's judgement, that Nathalie Janotha was Clara Schumann's "greatest disciple" (cf. note 2). But we could well document, that no other pupil received such a long-term education by Clara Schumann and that the successful professional career of Nathalie Janotha was actively promoted over years by Clara Schumann.



Nathalie Janotha with her black cat „White Heather“, postcard (Universitätsbibliothek JCS Frankfurt am Main, S 36/F04784)



Die Schülerin – Die Meisterin

Ilona Eibenschütz und Clara Schumann

Zeitzeugnisse einer Frauenkarriere um 1900

Eine Publikation zum 200. Jahrestag der Klaviervirtuosin, Komponistin, Herausgeberin und Klavierpädagogin Clara Schumann

Die Schülerin – Die Meisterin. Clara Schumann und Ilona Eibenschütz
Zeitzeugnisse einer Frauenkarriere um 1900

Herausgegeben von Ingrid Bodsch

Eingeführt, bearbeitet und kommentiert von Kazuko Ozawa und Matthias Wendt

Verlag StadtMuseum Bonn

Bonn 2019

ISBN 978-3-931878-51-1

Mit großzügiger Unterstützung
der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien



Die Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien

im Rahmen des Schumann-Netzwerks



THE PUPIL – THE MASTER*

[ILONA EIBENSCHÜTZ AND CLARA SCHUMANN]

Matthias Wendt and Kazuko Ozawa

In London in April 1948, when Dinu Lipatti had completed his legendary recording of Schumann's Piano Concerto in A minor, Op. 54, under the baton of Herbert von Karajan, who was just beginning his international career, he shortly afterwards went to see, rather reluctantly at first, as it seemed, an elderly lady, the pianist Ilona Derenburg, née Eibenschütz. He subsequently described to his wife in a really enthusiastic and even moved manner, contrary to his own expectations, this meeting with a contemporary witness but also protagonist of a cultural and social life that had been almost lost after two world wars: *"Before leaving London we spent an unforgettable evening at a charming lady's house where we met Ilona Derenburg, an 82-year-old former pupil of Clara Schumann, and intimate friend of Brahms. She was keen to meet me and hear me play. I have always avoided the type of person who passes on the so-called 'tradition' of the great masters, over the years, and ends up with a completely distorted version of their personal messages. Great was my surprise to discover, on the contrary, that in spite of her age, this woman plays the piano divinely and has a prodigious memory. She kept us spellbound for more than three hours playing many pieces by Schumann, Brahms Scarlatti and others. I was surprised by the freedom in her playing, despite using very little rubato. I played to her Schumann's Etudes Symphoniques [op. 13] and she told me some very interesting things. She was in London during the whole of the Blitz¹. Her house was hit by a bomb, and she was saved by a staircase under which she had crept clutching her only treasure – the letters from Clara Schumann and Brahms! Very moving!"*²

* English version – translated by Thomas Henninger – of Kazuko Ozawa's and Matthias Wendt's article „Die Schülerin – Die Meisterin“, published in: *Die Schülerin – Die Meisterin. Ilona Eibenschütz und Clara Schumann. Zeitzeugnisse einer Frauenkarriere um 1900*, Bonn 2019, pp. 13-52. See the cover p. 110.

¹ The attacks by the German Air Force between 7th September 1940 and 16th May 1941.

² Quoted from Drafoș Tansescu / Grigore Bargauanu, *Lipatti*, London, 2011 [reprint of the revised English edition of 1998], pp. 117–118.

Lipatti was wrong about Ilona Derenburg's age but he was not alone in that, even if his age assessment was farthest off the mark, given that in 1948, the pianist was not 82 but only 74 years of age when she received Lipatti and Karajan at her house.

I. The Pupil

1. Origin



Ilona (Hungarian form of the first name Helene) Eibenschütz was born in Pest on 8th May 1873, according to a passport issued jointly to her and her husband, Carl Derenburg (see figure on the left, family-owned). German-language reference works and biographical articles, however, almost without exception show “1872” as the year of birth. This year date probably goes back to her parents who had wanted to facilitate public appearances of the child prodigy as a pianist and singer as early as possible. This incorrect

year date of “1872” officially appeared for the first time in an “Gesuch um Aufnahme am Wiener Conservatorium” [Application for admission to the Vienna Conservatoire] dated 12th September 1884, signed jointly by Ilona and her mother Marie Eibenschütz, née Stern. After that, the date of 1872 was apparently never verified again until her marriage to Carl Derenburg in 1902. She was the youngest child of David and Marie Eibenschütz's large family.

The father David was a low-paid but permanent precentor in the synagogue³ of Pest. The number of Eibenschütz children in early newspaper reports was always given as “nine”. Two of the siblings apparently did not survive because when the mother Marie Eibenschütz died on 30th April 1906 at the age of 80, the names of only seven children appeared

³ In some short biographies, this synagogue later becomes, erroneously and with considerable upgrading, the Pest Opera.



in the obituary (see figure on the left) along with her husband⁴: Sigmund, Alexander, Gisella, Rosa, Johanna, Gina, and Ilona. Also, when David Eibenschütz, born in 1828, died of old age in a Vienna hospital on 24th June 1910 (cf. obituary, “Neue Freie Presse”, 26.06.1910, figure on the left), only seven children were mentioned in the section containing announcements of deaths (WStLA, District Court of Neubau: A4/10A/470/10): Sigmund, Gisela, Rosa, Alexander, Gina, Ilona, and Johanna. Details available on the seven siblings vary greatly, due to the fact that some of the sib-

lings were highly gifted and became immensely prominent⁵:

Sigmund Eibenschütz (see figure on the right), excerpt from a sheet printed in the Austrian magazine “Der Humorist”, Vienna, 1902, with the whole ensemble of the Theatre by the River Wien), born on 17th October 1856 in Budapest, deceased on 19th February 1922, Ilona Eibenschütz’s eldest brother, theatre director (Imperial-Royal privileged Carl Theatre) and conductor specialising in operettas; pupil of Franz Liszt, Robert Volkmann and Franz Erkel.



⁴ Cf. the Viennese newspaper *Neue Freie Presse*, No. 14974, dated 1st May 1906, p. 22.

⁵ The information on Ilona Eibenschütz’s relatives in pertinent encyclopaedias and Wikipedia articles, as of 2018, is sometimes confusing, as Ilona’s family had unintentionally been mixed up with other Pest families of the same name; see also below the information on Ilona’s more distant relatives. The following compilation refers to the authentic names used in the obituary for Marie Eibenschütz.



Gisella Eibenschütz (1861 or 1862 - ?), married to the Viennese commercial agent and building contractor Franz Freund, one of their daughters was the opera singer and actress Josefa Freund, married Back.

Rosa Eibenschütz (1864 or 1865 - ?), unmarried, regularly accompanied her prominent sisters on their international artistic tours.

Johanna Eibenschütz (see figure on the left), born on 16th July 1866? in Budapest, deceased on 27th September 1919 in

Budapest, opera singer, from the middle of the 1890s (from the summer of 1894 at the latest) married to the leather manufacturer Hermann Gmehling (1839 – 2nd February 1912) in Vienna/Budapest.

Alexander Eibenschütz (approx. 1868–1934), banker in Vienna.

Gina Eibenschütz (see figure on the right), born on 18th January 1869 in Budapest, deceased in 1956 in Argentina, actress, specialising in the roles of the “naïve” and “sentimental”; in 1897, she married the painter Robert Schiff (17th or 18th January 1869 in Vienna – 1st June 1935 at the same place). Her son Friedrich Hermann Schiff (6th November 1908 in Vienna – 23rd March 1968 at the same place) was a portrait painter and caricaturist.



The family lived a financially very restricted life and was “dirt poor”, as Clara Schumann drastically and “just entre nous” expressed it in a letter to Marie von Oriola (BS 63). According to an inventory of the deceased⁶, Vienna, 11th July 1910, “[the estate [of David Eibenschütz] merely consisted of the following: A Policy issued by the First Austrian General Association of Civil Servants to the amount of 1,200 crowns, on

⁶ WStLA (Vienna Municipal and Regional Archives), District Court of Neubau A4/10A/470/10.

which 500 crowns borrowed from the same institution, the net proceeds of 700 crowns being used for funeral expenses. Some worthless clothes and linen.]”

At least until her supposed 21st birthday, Eibenschütz herself thus thought she was one year older than she actually was. On her reaching such “early” majority, Clara Schumann presented her with two autograph songs by Schumann with a dedication to Ilona: *Autograph, Robert Schumann’s. To Ilona Eibenschütz on 9th May 1893 by Clara Schumann*. (Cf. *Die Schülerin – Die Meisterin. Ilona Eibenschütz und Clara Schumann*, Bonn 2019, p. 119 and note 109).

Most of the biographical portrayals of Ilona Eibenschütz known so far, all very short, are based on a “biographical sketch” by Alfred Ehrlich⁷, published in 1893, containing, as usual, the incorrect year date. It is not known on which information Ehrlich’s biography is based, still, it is certain that he provides, at least partly, authentic details supplied by Ilona Eibenschütz herself. Simultaneously with this biographical sketch, a collection appeared also about *Deutschlands Tonkünstlerinnen. Biographische Skizzen aus der Gegenwart* [German Female Musicians. Biographical Sketches from the Present], published by Anna Morsch. Morsch had edited this early feminist compendium, appeared in Berlin in 1893, “im Auftrage des Deutschen Frauencomités für die Weltausstellung in Chicago” [on behalf of the German Women’s Committee for the World Exhibition in Chicago]. In preparation for this, in the summer of 1892, she had sent out a circular to the individual artists, with a request for biographical material. In this way, most of her presentations were based on first-hand authentic information, including for article “Ilona Eibenschütz” (pp. 178-179). Of course, Clara Schumann is represented there as well but, interestingly enough, she is not acknowledged in Chapter III “Virtuosinnen des Klaviers, der Harfe, der Violine und anderer Instrumente” [Female virtuosos of the piano, the harp, the violin, and other instruments], like Ilona Eibenschütz, but in the Chapter “Komponistinnen und Musikschriftstellerinnen” [Female composers and music commentators], an adapted categorisation not only due to

⁷ A. Ehrlich, *Berühmte Klavierspieler der Vergangenheit und Gegenwart. Eine Sammlung von 116 Biographien und 114 Porträts*, Leipzig, 1893. pp. 93–94.

Clara's old age. The differences in weighting and evaluation but also in the biographical details suggest a comparison between the two short biographical sketches by Ehrlich and Morsch:

A. Ehrlich, *Berühmte Klavierspieler der Vergangenheit und Gegenwart* [*Famous Piano Players of the Past and the Present*], Leipzig, 1893, pp. 93–94:

A. Morsch, *Deutschlands Tonkünstlerinnen*, Berlin, 1893, pp. 178–179:

[Ilona Eibenschütz.
Ilona Eibenschütz, born on 8th May 1872 in Budapest, was introduced to music lovers for the first time as a piano-playing child prodigy some twelve years ago, and now she is an admired artist, thanks to the most splendid school possible.
She received her first music lessons from her brother Albert at the age of four and a half, a bit later from Karl Marek⁸, and from the age of six she was trained at the Vienna Conservatoire by Hans Schmitt.
In 1878, she performed in Vienna for the first time in public and caused a sensation. While she continued to study there until the age of twelve, she had to give concerts about three-four months every year in Austrian, German, French,

[Ilona Eibenschütz.
Pianist.
The young artist who delights both experts and laypersons with her beautiful and sophisticated playing on her present concert tours throughout Europe, had already caused a sensation as a “child prodigy”. But then, at the time, she disappeared from the concert stage in order to turn from a hot-house plant into a master of her instrument, under the direction of the greatest German female artist. So the child became an artist, indeed, as testified by a safe conduct which Clara Schumann gave her for the world: “I am pleased to warmly recommend Miss Ilona Eibenschütz to every concert committee as a highly gifted and out-

⁸ There has been no evidence so far of a piano teacher called Karl or Carl Marek in Pest. On the other hand, it is quite possible that there was indeed a piano teacher of this name in Pest and that he was generally known there, as the same notice was already found in the German-language daily newspaper *Pester Lloyd*, published in Budapest, No. 297, dated 17th November 1891 (see ZA 38).

Swedish, Norwegian and Russian towns. Hence, it was unavoidable that many people would be interested in this "child prodigy" who was able to perform even difficult pieces with remarkable dexterity. She performed before the Queen in Copenhagen, before the imperial couple in Gatchina, before Emperor Franz Joseph in Vienna, and before Franz Liszt in Pest. In Vienna, she received an imperial grant for four years.

But the more she grew up the more deeply she felt what was still missing in her actual artistic training. She was fortunate enough to gain the interest of the best teacher possible, Clara Schumann in Frankfurt am Main, whose tuition she was able to enjoy for almost five years, while a distinguished Frankfurt family defrayed the cost of her training. In November 1889, Clara Schumann gave her a letter of recommendation certifying her as a "highly gifted and outright brilliant artist". It was only thereafter that she resumed her concert tours and, wherever she went, those who had heard her before as a child prodigy, saw, with joy-

right brilliant artist and virtuoso".

Ilona was born in Budapest in 1872. Her first teacher was her brother Sziga [Sigmund], a conductor in Brno, and she learnt everything with such ease that she was able to perform publicly in Vienna as early as the age of seven and, as an admired child prodigy, to also demonstrate her skills in Leipzig, Dresden, Berlin, etc. She continued her studies at the Vienna Conservatoire under the guidance of Professor Schmid, who took her with him on his journeys and under whose protection she played at the Courts of Russia and Denmark. At the age of fifteen, she made the acquaintance of a distinguished Frankfurt family who showed the young virtuoso the greatest kindness possible for her further life, as they moved her away from the public eye and handed her over to Clara Schumann's capable hands. She studied intensively with Clara Schumann for four years and would preferably immerse herself in classical literature under the guidance of this master. When she performed in concerts again, the former child prodigy had become a serious and thinking artist. She is certainly still tender and childlike in her appearance but her slim fingers dig into the keys with male energy when playing Bach's great Fugue in A minor in the arrangement by List, Beethoven's last Sonata Op. 111, or Schumann's Symphonic Etudes [Op. 13], a touchstone of piano technique. One can hear that

ful amazement, the result of excellent training over several years. Now, she played Bach, Mozart, Beethoven, Scarlatti, Schumann, Chopin, Liszt, Brahms, etc., all with the same high technical perfection and knowledgeable understanding.

Over the last four years, she has taken part in the Monday Popular Concerts in London, 10-22 times every season, in association with Joseph Joachim. Over the last two years, she has found the same appreciation in Leipzig, Cologne, Vienna, etc. She is considering going to America as early as 1893.]

it was not for nothing that Ilona had listened to the teachings of a high priestess of art, and it seems that part of this great woman's inner life has been passed on to her, as the essence of her artistry strongly reminds of Clara Wieck, including in her external nature, the simplicity and modesty of her demeanour, and the gentle naturalness with which she accepts the thunders of applause her playing unleashes everywhere!

Since going out into the world towards the end of 1889, with the blessing of her beloved teacher, Ilona Eibenschütz has played at many great concerts in all the large towns of Germany, Austria, Hungary, and then in London, and has gained the attribute of a serious and true artist everywhere. Her star is still steadily rising. – The artist is a resident of Vienna.]

In spite of all the differences between the two short biographies in respect of weighting and presentation, still, a number of similarities attract attention. Apparently, these go partly back to information which Ehrlich and Morsch might have received, directly or even indirectly, from Ilona Eibenschütz herself, as documented in the case of Morsch who had sent out a circular with a request for biographical information beforehand. These include, in particular, the two identical quotations from the letter of recommendation which Clara Schumann must have issued to her brilliant pupil in November 1889. The letter of recommendation, unfortunately, has not been preserved or it has rather not been found in Derenburg's estate so far. The quotation in Morsch's summary is thus the only complete source for this document that proved to be so crucial for Ilona's later career:

[I am pleased to warmly recommend Miss Ilona Eibenschütz to every concert committee as a highly gifted and outright brilliant artist and virtuoso].

Other details that are obviously based on personal information include the identical description by both authors of the patronage of a “distinguished Frankfurt family”, a reference to Marcus Moritz and Louise Goldschmidt, Ilona’s host parents in Frankfurt am Main, who supported Ilona financially⁹ at least until March 1891, where the choice of words might well go back to Ilona’s discretion directly.

What the two biographies further have in common is the very critical position on the “child prodigy” stage of her career and at the same time a deep respect bordering almost on admiration for Ilona’s decision to renounce, apparently at the age of just fifteen, but in reality not even thirteen, any further utilisation of the youthful cuteness factor. Instead, at the beginning of the 1886 summer semester, that is, even before her 13th birthday on 8th May 1886, she subjected herself for more than four years to the strict discipline of the old master Clara Schumann, known to be a pretty difficult teacher: *“Frau Schumann was a strict, almost a stern teacher. She cared nothing for fireworks played faster than ever before. She dismissed such performances as worthless. She judged a pianist by his ability to play Beethoven with understanding. She was one of those musicians who consider the piano’s only fault is that it is a percussion instrument [...]. Her first insistence was that every note must be clear, but clear with a full, warm tone, carrying a touch which made every melody ring out like a song. To achieve this was the labour of the artist. Just as no actor can be great who is always himself and does not become the character he is supposed to represent, so no musician can be great who tried to project his own personality instead of faithfully reproducing the*

⁹ Here, a “motherly” warning by Clara Schumann to Ilona in a letter dated 1st March 1891 is quite characteristic: “[Please give my regards to dear Henny [Scholz] who surely takes good care of you. My message to her is she should firmly prevent you from “spending money”. It is so easy to succumb to that in London, where the shops always seduce you so easily. The lodging will certainly cost you a lot and you should really save up for the summer to make sure you no longer burden the Goldschmidts with money. I am sure you do appreciate that. As you can see, I cannot not refrain from giving you my motherly warnings, but you also know that they are just an expression of my heartfelt concern for you [...]].” (Cf. *Die Schülerin – Die Meisterin*, Bonn, 2019, BS 27, p. 92). Cf. also a letter from Carl Derenburg dated 1st January 1902 (BI 10) on the really friendly relationship between Ilona and the Goldschmidts. Cf. *Die Schülerin – Die Meisterin*, BI 10, pp.184-186).

emotions and thoughts of the composer. This hard discipline was imposed by Frau Schumann on every pupil." (Cf. *Die Schülerin – Die Meisterin. Ilona Eibenschütz und Clara Schumann*, Bonn 2019, p. 21 and EZ 1, pp. 285-294, here p. 287).

Another common feature in the two short biographies are some small errors, especially in Ehrlich, who even mixed up Ilona's eldest brother with a pianist of the same last name, presumably not even a close relative, when describing her very first piano lessons. The reason for this might be that the surname Eibenschütz was relatively common in the history of music during the second half of the 19th century. The actual kinship relations between individual family members were, however, often quite unclear. In this respect, Ilona Eibenschütz's biography is no exception here but rather just another example of confusion. Hence, although the kinship to the opera singer Carl Friedrich Eibenschütz (4th January 1829 – 1874) and his sons, the pianist Albert (1857 – 1930), considered Ilona's first violin teacher by Ehrlich, and the violinist and conductor Joseph (José) (8th January 1872 – 27th January 1952) suggested itself, this could not be clearly documented. Carl Friedrich was the son of a master tailor called Salomon Eibenschütz and his wife Rebecca, née Glück, in Pest, and he converted to Protestantism as early as 16th May 1857.¹⁰ Also, the seeming kinship to the opera singer Riza Eibenschütz (16th February 1870 in Pest – 16th January 1947 in Perchtoldsdorf), daughter of the cloth merchant Alexander Eibenschütz in Pest¹¹, as consistently claimed in the pertinent literature, could not be clearly established.

2. "Child prodigy" or "Mozart femini generis"

Ilona Eibenschütz received her first piano lessons from her brother, although he was by no means called "Albert", as partly claimed, probably due to a confusion with the well-known Berlin pianist Albert Eibenschütz¹², but this was her eldest brother Sigmund (the Hungar-

¹⁰ According to the baptismal register of May 1857 of the Protestant New Church in Berlin.

¹¹ Cf. the Dresden marriage register between January and June 1910, No. 117.

¹² In various short biographies published later, this "brother" Albert was therefore turned into a cousin of the same name, supposedly giving her the first lessons.



Hans Schmitt, private teacher of Ilona Eibenschütz and also her teacher at the Vienna “[Conservatoire for Music and Performing Arts]” in 1884

ian affectionate form “Sziga” of the name Sigmund, given by Morsch, likely goes back to direct information from Eibenschütz).

Ilona’s first appearance as a pianist, at the age of just four and a half, took place in the Hall of the Friends of Music in Pest on 9th January 1878 (cf. *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, p. 212, ZA 1), where she was named “[not yet six-year-old Helene Eibenschütz]”. The appearance of the little girl must have aroused quite some curiosity in the audience, as “[the premises of the ‘Friends of Music’ have not often had to receive an audience as large as that]”. The earnings from this first concert were to finance the future training of Ilona. In December of the same year, she made her first appearance

at the Bösendorfer Concert Hall in Vienna (cf. *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, p. 213, ZA 2) with a perfectly serious programme (compositions by Brahms, Beethoven, Bach, Bohm, Mendelssohn, Raff, Reinecke, and Haydn). This was followed by a second appearance in Vienna, half a year later, where Ilona also debuted as a child singer (cf. *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, p. 213, ZA 3): “[The young Eibenschütz does not belong to those musical child prodigies who are stuck to their instruments and only exist through these, as she rather boldly jumped from her piano into singing and briskly debuted as a singing dwarf in Reinecke’s ‘Snow White’.]”

Meanwhile, she had become a private pupil of Hans Schmitt (see figure on this page above), who was also to be her teacher at the Vienna “[Conservatoire for Music and Performing Arts]” in 1884. Schmitt taught Eibenschütz “[free of charge]” (cf. *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, p. 214, ZA 5), which conflicts with the information in ZA 1 (cf. *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, p. 212), that the earnings from the first public appearance were intended for the future training of the child prodigy as a pianist.

From 1880, the appearances of Ilona Eibenschütz became more frequent and the respective reviews more extensive and enthusiastic. Now, they could also be found in the national press and no longer in local newspapers only.

Neue Zeitschrift für Musik [New Journal of Music], report on Ilona's concert at the Bösendorfer Concert Hall on 11th March 1880 (cf. *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, p. 213, ZA 4): “[In this day and age, child prodigies are a very feared species, and justifiably so, if these are some poor little worms who just rattle off with great effort some pieces drilled into them; but in a case like ours, where we are dealing with a tremendously gifted and splendidly trained child, it is the duty of the conscientious critique to counter this prejudice. The little one played fifteen pieces without tiring, most of the time by heart [...] and demonstrated throughout an amazingly developed technique, confident touch, fine musical feeling and memory, and an admirable musical ear for her age. Schmitt may proudly look at this success, as his method has worked wonders. A brilliant future lies ahead for this brilliant child.]”

German-language newspaper *Prager Tagblatt*, published in Prague, 4th August 1880, report on Ilona's concert in Carlsbad [present-day Karlovy Vary] (cf. *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, p. 214, ZA 6): “[The month of July then also brought artists, spiritists and prestidigitators¹³ to Carlsbad en masse, all desperate to give guest performances [...], the adorable Mozart femini generis¹⁴, the eight-year-old Ilona Eibenschütz, is currently here as well, on a concert tour. [...]]”

This well-intentioned reference to the child prodigy Mozart, as presumptuous as it is, was perfectly common in marketing child prodigies in the 19th century and here goes back to Ilona's teacher Schmitt who had ventured this bold comparison two months earlier in a journal for music teachers, *Der Klavier-Lehrer* (cf. *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, p. 214, ZA 5): “[Vienna. Professor H. Schmitt, who teaches the piano to seven-year-old Ilona Eibenschütz free of charge, has commended the same to the attention of the Vienna Municipal Council. ‘This child is a miracle and not a so-called child prodigy.’, the professor assured. In his opinion, no talent had ever been developed so early since

¹³ Magician, conjurer.

¹⁴ = Mozart of the female sex.

Mozart [...]. Ilona is the ninth child of a poor Jewish cantor who, of course, is unable to provide anything for his highly talented daughter.]”

Hans Schmitt was not only Ilona's piano teacher, he would also become her impresario, converting her appearances into cash in a very professional manner. The exaggerated comparison with the young Wolfgang Amadeus would be taken up in the reviews at least two more times, and the mention in the *NZfM* was probably due to Mozart appearing as a child prodigy in Frankfurt also.

Neue Zeitschrift für Musik, 29th July 1881 (cf. *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, p. 215, ZA 8): “[Frankfurt am Main. [...]. On 24th February, we were given the opportunity to admire eight-year-old pianist Ilona Eibenschütz, who in many details reminded of the young W. A. Mozart in 1763 [...].]”

German-language Austrian daily newspaper *Prager Abendblatt*, published in Prague, 12th November 1881 (cf. *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, p. 216, ZA 9): “[Ilona Eibenschütz, the nine-year-old pianist, arrived here yesterday [...]. This piano phenomenon, unprecedented since Mozart, is the youngest of nine children of a dirt poor cantor in Pest, who had to sell part his furniture items so that his child could be given its first music lessons.]”

A striking feature of these early reports is the constant mentioning of the great poverty of the Eibenschützes who were even unable to pay a teacher, which is why Hans Schmitt gave free lessons. At the same time, the earnings from Ilona's concerts seem to have been considerable, as already mentioned in the first review with emphasis on an audience that had rarely been so large before. Also, her performance of Mozart's Piano Concerto in D minor [KV466] in Vienna in 1881 in front of 2,000 listeners (cf. *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, p. 215, ZA 7) must have been rather lucrative. The Prague review of 1881 (cf. *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, p. 216, ZA 9) even ended with a claim that “[a tour through America for a fee of 25,000 dollars]” had been ready for signature, which, however, had to be postponed by one year “[due to the tender age]” of the artist. We know nothing about the contract arrangements between teacher and pupil. But given that the Eibenschützes were still described by Clara Schumann as “dirt poor” and that Ilona had to rely on a grant and free board and lodging with the Goldschmidts in Frankfurt, one may assume that the largest part of the earnings from these concerts organ-

ised by and under the direction of Schmitt went to the latter himself and that the rest was spent on payment for clothes, board and lodging. This was quite common behaviour at that time, and one needs only think of Clara Wieck's later disputes with her father and teacher about the money earned on their joint concert tours.

Schmitt also engaged in merchandising, the sale of by-products related to the concerts, and apparently quite successfully. For the concerts from 1879, in particular, he wrote a "[Salon polka for small hands, composed for the seven-year-old pianist Ilona Eibenschütz]" (cf. fig., p. 126), which he marketed for own account via the Viennese art and music shop J. Gutmann. There, for the first time, the title page also included a portrait of the artist (a facsimile of the polka itself is found in an attachment of *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, pp. 301-304).

Ilona's last appearance in Prague in 1881 was so incredibly successful that a repeat farewell concert had to be set up. The highly favourable review of these two performances (*Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, pp. 218-219, ZA 11), however, also expressed some concerns about the marketing of child prodigies, as well as some thoughts about future plans for Ilona's further career. Significantly enough, here, the name Wieck came up for the first time, at this stage mainly Friedrich Wieck and his experience with supposed and real music child prodigies, laid down in *Clavier and Gesang [Piano and Singing]* as early as 1853: "[In the case of this definite musical talent, we can look forward to her artistic development with great interest, although it should not be ignored that sanguine hopes, especially in sensational child prodigies, have sometimes been dashed. In this context, we should not omit to quote an appropriate remark by the excellent piano teacher Friedrich Wieck, the father of Mrs Clara Schumann: [I have trained similar piano child prodigies before. Things moved quickly, I already dreamt about a tremendous sensation, I already saw the fulfilment in my dreams in my mind's eye! – but this is precisely when a 'stoppage' occurred. The musical nature had exhausted itself, survived itself, so to speak.] – This is also why Wieck assured that he would always by far prefer a development that would progress gradually, step by step, almost sluggishly, often seemingly stagnantly, but, still, with a certain consistency.]"



Hans Schmitt, “[Salon polka for small hands]”, title page
with the earliest known portrait of Ilona Eibenschütz

Concerning the latter aspects, these really did not apply to Ilona Eibenschütz's career so far, as stoppages and rests were not provided for in Schmitt's method. On the contrary, as early as in the spring of 1882, he took Ilona, still only eight years old, on a concert trip to Paris (cf. *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, pp. 219-220, ZA 12 and 13), one year later on a trip to Copenhagen (ZA 14, cf. *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, p. 220), and then on another trip to Riga (cf. *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, p. 224, ZA 16) and St Petersburg in the winter of 1883/84, where Ilona performed before the Tsarina and the imperial family: “[*When requested, the young artist also played “Hungarian folk songs” and stayed a full hour in the High Lady’s chambers.*]” (cf. *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, p. 224, ZA 17). The trips became longer and longer but at the same time the performances seem to have become slightly less frequent, although it has not been possible so far to have all her concerts fully verified by matching newspaper reports, as shown, for instance, in ZA 49 (cf. *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, pp. 248-249), where “an extensive tour in Germany, Hungary, Denmark, Sweden, Norway and Russia” is mentioned which otherwise is not documented elsewhere, unless this is a mix-up with much later concert tours in the 1890s. In 1885, there was just one short notice in the press about a very special type of “appearance”. At Anton Rubinstein’s farewell concert in Vienna before pupils of the Conservatoire, Ilona, a star pupil and grant holder of the Institution, where she had possibly been a pupil of Rubinstein for a short time herself (cf. *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, p. 250, ZA 51), had been chosen to say the words of thanks (cf. *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, p. 225, ZA 18): “[*On behalf of all pupils of the Institution, the young pianist Ilona Eibenschütz thanked with appropriate words to which Rubinstein responded in a short and heartfelt speech: ‘I am the one who has to thank you for the indulgence you have demonstrated and the rare endurance all of you have shown me!’*]”

II. The Pupil and the Master

1886 eventually became a fateful year that changed everything. Looking back, Ilona later described the time at the Vienna Conservatoire as time wasted which she had largely spent *romping about* in the long corridors of the venerable building. There had apparently been

talks or even negotiations with Franz Liszt about her further training which, however, failed due to the virtuoso's old age and passing soon thereafter (cf. *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, pp. 285–300, EZ 1 + 2 and p. 271, ZA 77). Also, the issue of payment might have played a role, as she did receive some decent grants from the foundation of Baron Eduard von Todesco, actually Hirschl (1884/1885), and from the legacy of Ferdinand Ritter von Friedland (1885/1886), but these were each valid for tuition at the local Conservatoire only and not for any studies abroad.

A concert she gave in Frankfurt am Main on 16th February 1886 (cf. *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, p. 225, ZA 19) proved decisive for her future way of life: “[*The thirteen-year-old pianist Ilona Eibenschütz from Buda-Pest, a rare talent indeed, provided evidence of her virtuosity here on 16th February and was very well received.*]” Three days after this concert of Ilona, Clara Schumann played Chopin's Piano Concerto in that same building “[*magnificently*]”, after still suffering considerable pain in the morning; “[*neuralgia all over the upper body*]”, as it says in her diary, “[*then again I had a feeling I would fall off the chair during the performance and be dead [...]*”¹⁵. These were not the best conditions for a long-term training relationship that was demanding both on the pupil and the teacher, however, on 27th March 1886, according to the register of the Vienna Conservatoire, Ilona was dismissed “[*for exceeding her leave*]”, which implies that she had apparently no longer returned to Vienna and her teacher Hans Schmitt at all but had remained in Frankfurt since February. There is not much more than can be found in the files and documents available.

In retrospect, it can be assumed that Ilona had attended Clara's concert, that the latter had possibly also heard Ilona's concert and that the first contacts between Ilona Eibenschütz and Clara Schumann had been established in this context. For the 1886 summer semester, Ilona enrolled as a pupil of the Hoch Conservatoire in Frankfurt and thus of Clara Schumann. The local tuition fee amounted to 450 marks per annum, and to 360 marks¹⁶ even for the preparatory class which Ilona had to endure at first. On the other hand, the annual salary of

¹⁵ *Litzmann III*, p. 475.

¹⁶ Cf. *Siebenter Jahresbericht des Dr. Hoch'schen Conservatoriums zu Frankfurt am Main*, Frankfurt am Main, 1885, p. 34.

Clara Schumann, by far the best-known piano teacher of the Conservatoire, was 3,000 marks. These not particularly inexpensive studies were made possible by Marcus Moritz and Louise Goldschmidt. Marcus Goldschmidt, a Frankfurt banker, was, among other things, a member of the Supervisory Board of the internationally operating construction company Philipp Holzmann, which precisely in that year was to complete the new building of the Hoch Conservatoire according to plans by Hermann Ritter, the successor to Philipp Holzmann as Chairman of the Supervisory Board. Louise Goldschmidt, née Edle von Portheim, was an active member of the “[Israelite Women’s Association for the Education of Impecunious Orphans of the Female Sex]”, was strongly committed to providing financial assistance for the education of young girls and was therefore most probably the driving force behind this financially demanding patronage; even though Ilona was not an orphan, she had nevertheless now lived separated from her family for three years and so far had no income of her own. The Goldschmidts bore the costs not only for her training at the Conservatoire but also took Ilona Eibenschütz in as if their own daughter, and this close family relationship would persist even decades after she had completed her studies in Frankfurt.

The Hoch Conservatoire was housed in a historical hall, now part the Historical Museum in Frankfurt, until execution and occupation of the new building at Eschenheim Landstraße street in 1888. The new building of 1888 was destroyed during the Second World War in 1943.

In Frankfurt, Ilona first had lessons in the piano preparatory class of “Miss Schumann”¹⁷. This can only refer to one of the two daughters Marie and Eugenie Schumann who were employed as teachers at the Conservatoire until Clara’s retirement. Given that Marie had only just returned from one of Clara’s concert tours abroad after the beginning of the summer semester, it was most likely Eugenie Schumann to have been in charge of Ilona’s training in Frankfurt. At the same time, however, Ilona had apparently already been accepted as a future pupil into the narrower circle of pupils of Clara. Because of this, she was able to

¹⁷ Cf. *Achter Jahresbericht des Dr. Hoch’schen Conservatoriums zu Frankfurt am Main*, Frankfurt am Main, 1886, p. 5.

make the acquaintance of Johannes Brahms as early as a few months after her arrival in Frankfurt, as pointed out in her memoirs, although with minor errors in the details, see the notes there (cf. *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, pp. 272-276, ZE): “A few months after my arrival I met Brahms for the first time, in Frau Schumann’s house. He was staying with her, and played in the Museum Kammermusik Abend his C Minor Trio, Op. 101 (first performance) [...] and when Frau Schumann introduced me to Brahms with a few warm words, I thought that nobody in the world could be happier than I.”

The preparatory class lasted until the end of the first semester, that is, until the end of July 1886. Subsequently, Clara Schumann took on her further training personally, albeit apparently with some major interruptions, such as in the summer of 1887, when Clara was constantly travelling from the end of June, first to Leipzig, then for a rest to Franzensbad, after that to Obersalzberg and finally to Munich from where she returned to Frankfurt via Baden-Baden only on Sunday, 25th September.

In Baden-Baden, an urgent letter from Eugenie awaited her, with the letter itself unfortunately lost, however, Clara’s reply of the same day has been preserved and suggests, despite its brevity, that quite a few things were apparently in a sorrow state (cf. *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, p. 157, BS 57): “[Dear Genchen, [...] please, do drop a line to Scholz¹⁸ to send me all the pupils’ timetables and the pupils themselves to our flat on Thursday between 11 and 1 o’clock. [...] I am dismayed by Ilona and do not expect much good.]”

This first naming of Ilona in a letter by Clara Schumann sounds like trouble and one would like to know the reason for this dismay. Unfortunately, no further details could be determined, a possible reply letter by Eugenie has not been preserved and there is nothing in Clara’s diary at the start of classes, so we can only speculate. The wording “[I am dismayed by Ilona]” obviously refers to something unexpected, tragic or hopeless which Eugenie reported on in her letter to her mother. It could also have been about a serious illness or financial problems but, whatever it was, everything apparently turned out all right because this “dismay by Ilona” is no longer mentioned later on at all.

¹⁸ Bernhard Scholz, Director of the Hoch Conservatoire.



Myliusstraße street 32, Frankfurt, current photograph of Clara Schumann's former home (photo: Kazuko Ozawa)

The classes went on very smoothly, public appearances and concert tours were completed. At first, Ilona had to be changed from a child prodigy into a real artist, and this had to do not only with maturity but far more with training and self-control. From winter semester 1889/1890, she additionally received lessons in counterpoint by Iwan Knorr, whose *Variations for Two Pianos on a Russian Theme* she was

to perform together with Clara's pupil Leonard Borwick on the 21st practice evening of the Conservatoire on 11th April 1889¹⁹.

The piano lessons were held not at the Conservatoire but in Clara Schumann's private flat. Clara's letter cards to Ilona sometimes mention postponements which required her to turn up at a later date. At that time, Ilona lived in the house of the Goldschmidts at Praunheimer Straße street 28 (now Emil-Claar-Straße street), about one kilometre from Clara Schumann's flat at Myliusstraße street 32 (see fig. above), so that spontaneous postponements of lessons did not cause any logistical problems.

Clara demanded rigorous studies and a way of life and even daily routine that would be regulated down to the smallest detail. Even long walks in the fresh air were part of the training as a pianist, the way she had learnt it herself from her father. Long after completing the training, Clara would still try, including via third parties, to oblige Ilona to observe these rules of life (cf. *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, p. 148, BS 95), letter to Richard Wilkinson in London dated 6th July 1894): “[From everything I have heard and which you confirmed, Ilona Eibenschütz must have made considerable progress! Yet I am also concerned about her health (nerves)²⁰, as she lacks an understanding father by

¹⁹ Cf. *Elfter Jahresbericht des Dr. Hoch'schen Conservatoriums zu Frankfurt. Ausgegeben am Schlusse des Schuljahres 1888/1889*, Frankfurt am Main, 1885, p. 18.

²⁰ This might be a late indication of what triggered that “dismay” in 1887.

her side, the way I was lucky enough to have one, who would watch over her health, ensure that she goes for proper walks, never accepts invitations to late-evening companies, never exercises too much in a row, never does anything in the afternoon before an evening concert other than resting, in short, who would guard her. People would, of course, call him a tyrant, the way my father had to endure it [...].”

1886-1888 thus passed without any particular cause for external feedback. A first short letter written to Ilona (cf. *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, p. 56, BS 1) at Christmas 1888, to thank her for a gift, shows Clara again as strict admonisher who was obviously concerned about her overactive pupil: “[I do hope you spent these days with sufficient rest]!”

There was a reason for this concern because a first appearance by Ilona as Clara Schumann’s pupil had been scheduled at a concert of the Conservatoire on 28th February 1889. There, she performed her later showpiece: Beethoven’s Piano Sonata in E-flat major, Op. 81, “Les Adieux”. More appearances followed at the Conservatoire, on Thursday, 4th April 1889, with Schumann’s “Symphonic Etudes”, Op. 13, and on Sunday, 2nd June, with his Piano Concerto Op. 54. Bernhard Scholz, the Director of the Conservatoire, apparently wanted both pieces to be rehearsed in one go, two days before the first concert, but this had Clara worried about her pupil’s health (cf. *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, p. 128, BS 58):

“[Dear Mr Scholz, Please do not be upset but Ilona cannot rehearse on Tuesday, as she would simply overreach herself and then be shattered on Thursday. Both pieces, the Symphonic Etudes and the Concerto, are awfully exhausting and I am sure you will understand my request.]”

The number of letters and postcards written by Clara to Ilona noticeably increased over time, they also became longer and more personal, as Clara was now fairly actively planning Ilona’s international career. Yet at the same time she could not stop worrying about Ilona’s health (cf. *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, p. 60, BS 5):

“[Franzensbad 6th August 1889

Dearest Ilona, [...] I was very pleased with your good news, and I am particularly glad you are having a thorough rest now. If one has practised as much and as regularly as you have in your earliest youth, the fingers will never become stiff or, at least, they will be nimble again after a few hours

of doing scales and finger exercises. I actually now find very beneficial for you what you are regretting during your stay with the Steiners²¹. Please, just do not think about your fingers but about yourself and your nerves. Insomnia is probably admissible for old people and unfortunately fairly common (I also suffer from this and know about the state of wakefulness and the struggling with gloomy thoughts) but in young people, tender girls like you, it is not, and what you need is sleep, which is a prerequisite for normal health. I can only hope Mr Klengel²² does not encourage you to stay awake. [...] As far as the playing is concerned, please do not be afraid, this does not depend on the quantity of pieces studied, and we will soon catch up on this and surpass ourselves with renewed vigour!

Adieu, dearest. Greetings from Marie and your affectionate Clara Schumann

Could you not ask Klengel if you might perhaps perform at one of his concerts some day? This should be very nice indeed, but, of course, against a fee, however small.]”

Clara’s suggestion to persuade Paul Klengel to engage her was successful. On 25th December, Ilona would perform Frédéric Chopin’s Piano Concerto in F minor, Op. 21, at the fourth subscription concert in Stuttgart, although Klengel had actually proposed Felix Mendelssohn’s Piano Concerto Op. 25. Ilona’s letter in which she tried to convince him of her choice was humble, as could be expected from a young artist, but also very assertive and self-confident, even obstinate on that crucial point (cf. *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, p. 159, BE 1): “[Mrs Schumann] *also thinks that Mendelssohn’s Concerto in G minor would be very effective [...]. Still, I would prefer to play the Chopin Concerto in F minor [...].*”

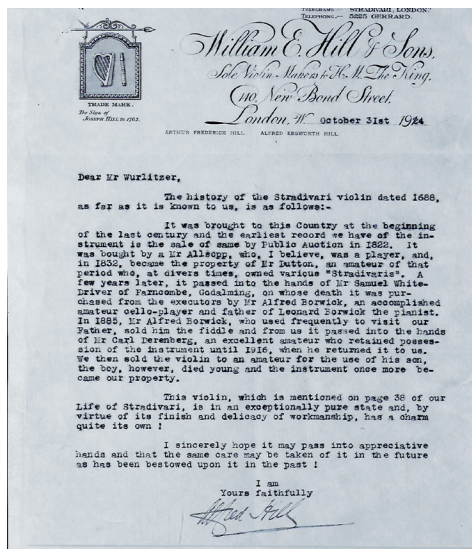
It is very likely that Clara had prepared the letter of recommendation mentioned in the biographies by Ehrlich and Morsch, issued in November 1889, for this very appearance.

²¹ Kilian Steiner, a business friend of Marcus Goldschmidt and, like him, a member of the Board of company Philipp Holzmann, had invited Ilona to a summer holiday at his villa in the spa resort of Niedernau (now a district of Rottenburg). But there was apparently no piano at Steiner’s villa on which Ilona would have been able to do her daily finger dexterity exercises.

²² Paul Klengel, court conductor in Stuttgart, was apparently another guest at the Steiner villa or at least at the Niedernau spa.

On 13th November 1889, Ilona had another performance at the Conservatoire which saw Clara absolutely delighted and was to have far-reaching consequences. The very next day, Clara Schumann, full of enthusiasm, wrote to her old friend Emilie List (cf. *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, p. 128, BS 59²³):

“Dearest Emilie, [...] I have to tell you that yesterday, at the practice evening, Ilona caused a real furore with Beethoven’s Sonata [Op. 111] and that father Borwidge²⁴ invited her to London to stay in his house for the first few weeks. This is very kind, is it not? If Ilona stays healthy, she will be able to achieve a high artistic level. Marie and Eugenie are saying her performance yesterday was really that of a true artist. In this way, one gets a bit of unclouded joy from a pupil, although this is, of course, still a thing of the moment so far!”



Apparently, Clara Schumann and Ilona Eibenschütz were at that time making plans for a concert trip to London. Alfred Borwick (17th June 1836 – 24th January 1897), who had heard Ilona at the concert of the Conservatoire and extended the invitation spontaneously, was the father of Clara’s model pupil Leonard Borwick. Curiously enough, Borwick Sr. once owned a Stradivarius which was then acquired by Carl

Derenburg, Ilona’s later husband (see figure above of a letter on the history of this violin). This violin is now called by its corrupted name of “ex-Derenberg”.

²³ Quoted after Eugen Wendler, *“Das Band der ewigen Liebe”. Clara Schumanns Briefwechsel mit Emilie und Luise List*, Stuttgart/Weimar, 1996, p. 420.

²⁴ Read error in Wendler, recte: *Borwick*.

Clara herself seems to have slightly shied away from this at the last minute or at least wanted to harshly remind one of her pupils that, in spite of all negotiations, like Clara Schumann herself, she would ultimately always have to look after herself (cf. *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, p. 66, BS 7):

“[Frankfurt, 15th November 1889

Dear Ilona,

I do not see how I could possibly visit Mrs Goldschmidt tomorrow, and Marie is far too busy as well, so I would like to request you to tell her of our plans yourself and to hear her view on this.

Our initial idea that this year you would perform in London on several occasions also has its unfavourable aspects which occurred to us only today. Because the fact is that it would be disadvantageous for an artist in London to leave after just one or two appearances²⁵, [...] and, in addition, here, you would lose at least a whole month and there is still so much we have to study. Still, I believe it is best you properly start in London in the autumn, for which, as you know, I will gladly help you, as far as I am able to.]”

Ilona listened to Clara’s advice and postponed the London trip to the 1890/91 concert season. First of all, there were more concerts pending, one of which in anticipation of the performance in Stuttgart, so to speak, which Ilona would give at the first “music performance” or first practice evening at the Conservatoire on 11th and 18th December²⁶. In the first concert, she played the piano part of Beethoven’s Choral Fantasy, Op. 80, and in the second one, Frédéric Chopin’s Piano Concerto in F minor, Op. 21, which she would also play in Stuttgart a week later.

²⁵ For Clara Schumann, it was extremely important to establish contacts with persons who promoted cultural life, both bourgeois and noble, in those towns where regular concert performances were expected, and to cultivate these in the long term. This kind of promotion for her own cause would, of course, take some time, of course, but, in her experience, it would have to be spared by all means. Cf. on this subject BS 39, in particular, and the comment over there.

²⁶ Cf. *Zwölfter Jahresbericht des Dr. Hoch’schen Conservatoriums für alle Zweige der Tonkunst zu Frankfurt. Ausgegeben am Schlusse des Schuljahres 1889/90*, Frankfurt am Main, 1890, p. 23 and p. 16.

It seems Clara was not entirely happy with the first performance on 11th December, as next day she requested Ilona in writing to see her in order to go through the Choral Fantasy and the Chopin Concert with her again (cf. *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, p. 67, BS 8). After Ilona Eibenschütz had successfully passed her final examination at the Conservatoire on 5th May 1890 with Beethoven's Piano Sonata Op. 57, and the training with Clara, at least officially, was therefore completed, plans for a concert trip to London were taken up again in the summer of 1890.

Clara Schumann herself apparently wrote to Samuel Arthur Chappell (1834 – 21st December 1904), head of the “Monday and Saturday Popular Concerts” in London, to propose an engagement for Ilona. His reply must have been positive, as Clara told her pupil about it on 4th July 1890 (cf. *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, p. 70, BS 12):

“[Dearest Ilona,
Please find enclosed Chappell's reply, and do keep this letter until you have actually performed, and always do so generally with all engagement letters. [...] Please let me have your news soon and always think of me as a truly motherly friend who follows your life with deepest interest and, in case I might somehow be of use to you, be assured I will always be glad to assist with all my heart. With love, Clara Schumann.]”

The tone of Clara Schumann's letters to Ilona Eibenschütz changed after she had completed her studies, it became affectionate and full of respect for her artistic development. If necessary, she would defend her new favourite pupil like a lioness, even if no actual criticism had been expressed, only just between the lines. In a birthday greeting to Clara, Bernhard Scholz mentioned an upcoming memorable meeting between two favourite pupils of Clara Schumann in Utrecht in December (cf. *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, p. 151, BZ 1): “[I went to see the Beckeraths in Rüdesheim a few days ago, where Mrs Engelmann again most beautifully played Couperin, Scarlatti, Bach and Chopin for me. She has invited Ilona to stay with her, which pleases me a lot for her. Ilona will have to pull all her strength together to be able to honourably hold her ground in front of the little woman²⁷; I have already told her so. It will be very nice for both of them to play to each other.]”

²⁷ See *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, pp. 152-153, BZ 3.

Emma Engelman, née Brandes, had been a pupil of Clara Schumann almost twenty years before Ilona Eibenschütz and had been chosen as her successor. At the time, she wrote very impressively about this meeting in her diary²⁸: “[I enjoyed her very much and she became dearer to me every day. On the other hand, this was a very exciting time for me, I relived my earliest youth through her, yet, with all the joy I experienced to finally see a real talent rising in accordance with my wishes, and especially also as an interpreter of Robert’s compositions, I was constantly beset by the nostalgic thought that soon I would no longer need to be around, as she would replace me!]”

Brandes had gone on a first concert trip to London in 1871, exactly twenty years before Ilona Eibenschütz, and, exactly like Ilona, debuted at the “Monday Popular Concerts”. Over the following three years, she had been on concert trips almost without interruption, before marrying, on 31st March 1874, the physiologist Theodor Wilhelm Engelman, who lived in Utrecht, and retiring from the stage. Her reputation as a pianist, however, remained unchanged in music circles, as shown by the above letter.

Clara spotted some mild doubts in Scholz’s letter about the artistic standing of “her” Ilona and vehemently defended her with or due to all her weaknesses, the child prodigy drill suffered in her youth by Hans Schmitt (cf. *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, p. 133, BS 65): “[...] You are right about Ilona, she will have to seriously pull herself together! Her technical basis is not as good as that of Brandes (Engelman), she received good training only very late, but she does have an interesting individuality and she is so very musical. I think she will acquire stable security through experience, as this is her ultimate ambition.]”

Two years later, Clara wrote a similar letter to her old Berlin friend Mathilde Wendt in connection with a comparison between Ilona and Clara’s male star pupil, Leonard Borwick, who had both given concerts in Berlin shortly one after the other (cf. *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, p. 146, BS 88): “[Ilona also performed here recently and had great success with the brilliant solo pieces.²⁹ However, she lacked the necessary physical and spiritual strength for the Chopin Concert in F minor because she took it in a great rush and thus very much hampered

²⁸ Litzmann III, pp. 240–241.

²⁹ See *Die Schülerin – Die Meisterin*, p. 145, BS 87.

its effect. I wish Borwick had some of her temperament. Anyway, she is an extraordinary phenomenon. Borwick is a serious and capable artist. I wish Ilona had a strict father around her but, instead, there are only outpours of praise. I was very lucky in that I had a father by my side.]”

Another matter that caused concern in Clara was that Ilona, unlike Clara who was an “[enemy of all that agent stuff]” (cf. *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, p. 101, BS 32) and had always organised all her engagements personally from the very beginning and never hired agents, had apparently – as suggested by the respective letters (see, in particular *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, pp. 99, 101 and 135, BS 30, 32 and 69) – made contact with the slightly dodgy concert agent Hermann Wolff (cf. *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, p. 74, BS 14):

“[Dear Ilona, Mr D. Scholz just wrote to me that he has accepted two engagements for you via Wolff, as it seems, although this does not make much sense to me. Please tell me what has been agreed with Wolff. Mr Scholz has certainly given you all the details in writing? – [...]] It is all right that you have accepted the two engagements [in Berlin], but I am still appalled at the quickness of the agreement. Have you signed any contract with Wolff?]”

The problems with Wolff were solved only from the middle of 1891 (cf. *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, p. 101, BS 32), when Ilona hired Ignaz Kugel as a new agent.

After completing her studies with Clara Schumann, Ilona Eibenschütz received several offers for concerts in Berlin, Vienna, etc., for which Clara always assisted with advice and warnings through to details of the programme planning (cf. *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, p. 76, BS 16): *“[Dear Ilona, We are just about to depart [from Franzensbad] but I still wanted to drop you a quick note, first, to express my joy that Richter³⁰ has been so accommodating with you, and second, to tell you that I agree with your choice (Chopin for Mainz, and Schumann for Cologne), provided you perform the concertos much better and far more vigorously and freely than you did in Frankfurt [see Die Schülerin – Die Meisterin, 2019, p. 67, BS 8], now that you are older. After that, you*

³⁰ Subscription conductor of the Vienna Society of the Friends of Music.

will have to produce a good solo piece (for instance, something by Liszt) because the concertos, as beautiful as they are, are not really that palatable to the audience when you play them for the first time.]"

The advice to make sure to insert a composition by Liszt into the concert programmes (in this case, "La campanella", as repeatedly thereafter) is completely baffling, given Clara's earlier judgements about his works. Even in her private obituary for Liszt, she was unable to hold back her deep-rooted disgust³¹: "[Yesterday, 31st July [1886], Liszt passed away in Bayreuth; another person, however rare, has been carried to the grave! [...] He was an eminent piano virtuoso but, as such, also a dangerous example for young people. [...] Then, Liszt was a bad composer [...] but this will have no lasting effect, [as his compositions] are trivial, boring and, with his passing, they will certainly be completely forgotten by the world soon.]"

All these invitations to concerts received were, however, surpassed by the engagement to London, now definitively agreed, as the London concerts were far more prestigious than anything that could have been offered in Germany (and also Austria) (cf. *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, p. 73, BS 13): "[Dearest Ilona, [...] Although the offer from [the] Bösendorfer [piano manufacturer and concert organiser] is really friendly, still, I think that, once you have been successful in London, you will no longer need his help as before; actually, he should find you a few opportunities in Vienna before that! Are you comfortable with his instruments? I always found them too stringy and it was difficult to practice on them but this, of course, was many years ago. I believe Brahms has never played on a Bösendorfer [piano], at least not in recent years, but I am not sure about this!"]

The meeting of Clara's two pupils, Emma Brandes, married Engelmann, and Ilona Eibenschütz, announced by Bernhard Scholz, took place in Utrecht in December 1890³² at the beginning of the trip to London. Ilona was then travelling to London via Utrecht together with Henny Scholz, Bernhard Scholz's daughter, as her travel companion. Theodor Wilhelm Engelmann, himself a fairly good amateur

³¹ *Litzmann III*, p. 479.

³² On Ilona's concerts in the Netherlands, see *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, pp. 230-231 (ZA 26 and 27) and p. 131 (notes on BS 62).

cellist who, by the way, had made music with Johannes Brahms, describes this meeting of the two pianists in great detail (cf. *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, pp. 152-153, BZ 3): “[Her young pupil and Miss Scholz left us yesterday evening and, after a calm moonlit sea voyage, will by now have arrived in London safe and sound. [...] It was a real pleasure for us to meet Miss Eibenschütz. How rare it is to encounter such an extraordinary and, at the same time, so well-groomed talent. And how pleasantly this fresh, cheerful and childlike naturalness of her character touches you. At the concert [on 20th December], she played very beautifully and was really successful both with the musicians and the large audience. She performed the Concerto in A minor [by Schumann] with absolute technical perfection, great maturity and admirable power, and with a noble perception which indicated clearly enough the pure source from which she drew. You would certainly have been delighted! – The solo pieces again highlighted the outstanding properties of her playing magnificently, her strong fingers in the runs of the Scarlatti movement, the singing tone in the barcarolle, the extraordinary accuracy in the campanella, and there was her purely musical healthy nature throughout. – At home, she had practised diligently every day and played quite a few bits for us and our musical friends, of which I found the Sonata Op. 111 [by Beethoven] and the Chromatic Fantasy [BWV 903 by Bach] particularly remarkable. One could sense everywhere a nature of its own, purified and even restrained by strict training, which certainly promises the very best development. If I may touch upon a point in which, in my view, substantial progress can still be made and, given her youth and disposition, can surely be expected, then this would be a greater diversity and finer shading of tones, particularly the tender ones. She is still lacking a bit of what is called *chiaroscuro* in painting. In this respect, “Rembrandt as Educator” may be referenced, who is absolutely unrivalled in that matter. Anyway, you should be very pleased with this pupil who otherwise makes no secret of the fact that, if ever she turns into something decent, this will be, above all, thanks to you. She obviously had an appalling musical past when you took her into your care! Your descriptions of this change were highly entertaining. May she preserve the feeling of gratitude and modesty which is now so pleasantly evident in her!”]

Ilona Eibenschütz also must have described the meeting with Emma and her husband in very enthusiastic terms, as can be seen in Clara's reply letter to Engelmann (cf. *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, p. 140, BS 78). Unfortunately, this letter from Ilona, similar to all her letters to Clara Schumann, has been destroyed by her daughters or by Clara herself, a fate of her letters which is shared with the letters of countless other correspondents of Clara Schumann. This, of course, makes the interpretation of the documents preserved extremely difficult, as gaps in the records can all too often no longer be properly closed, even with convincing speculation. A striking example of the helplessness of present-day interpreters dealing with correspondence that is available only unilaterally is provided by a letter card to Ilona dated 4th June 1891 (cf. *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, p. 100, BS 31): “[Dear Ilona, I must talk to you about the matter in question, so could you perhaps come to see me tomorrow afternoon at a quarter to five? I will not be at home tomorrow at noon.]”

We have found no trace of what this “matter in question” could be about. At that time, there is no mention made of Ilona in Clara's diary, where the passing of Ferdinand Schumann on 6th June 1891 takes absolute centre stage. On the other hand, these sensitive gaps in the records are a very specific problem of biographical Clara Schumann research, whereas in Robert Schumann's estate, such covert censorship, thankfully enough, hardly ever occurred, and if it did, it was about something more serious and concerned, for instance, Schumann's cello sonatas that were destroyed by Clara out of supposed reverence.

As early as Christmas eve 1890, Clara sent “[four important letters of recommendation]” to her pupil in London³³, including some tips on how Ilona should best deal with the relevant London persons (cf. *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, p. 86, BS 25). Of these four letters, at least two are documented, see, for instance, *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, p. 137, BS 73, where Ilona is praised as an “[excellent, highly gifted artist with a friendly nature]”.

³³ See also *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, p. 136, BS 72: “[Now I have also let Ilona Eibenschütz go to Holland and England – again, what an amount of writing involved!]”.

At the beginning of 1891, Ilona Eibenschütz gave at least four public concerts in London³⁴ (12th and 17th January, 2nd and 21st February 1891). These were more than originally planned, but Ilona was allowed to fill in for the violinist Wilhelmine Neruda, who was indisposed, in a concert at Crystal Palace on 21st February 1891, which came as a complete surprise but was also indicative of her impressive London success. This had been “outrageous luck”, that is, something almost undeserved, as Marie Fillunger a bit enviously wrote to her companion Eugenie Schumann (cf. *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, p. 154, BZ 5) from London the following day. In addition, there were certainly some private appointments which did not attract any feedback from the public media.

Reporting on Ilona’s appearances in the London press from The Guardian to The Times (cf. *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, pp. 232-236, ZA 28-33) was positive throughout³⁵. The only slight criticism most reviewers had (cf. *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, pp. 232-236, ZA 28, 29, 31, 32) was Ilona’s “pardonable nervousness”, a nervousness of the pianist which was clearly visible and apparently also manifested itself during her playing.

On the other hand, the private letters sent to Clara Schumann must have been absolutely enthusiastic, as shown by her own letters of response to various addressees.

Letter to Martin Levy in Berlin (cf. *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, p. 139, BS 76): “[*I must tell you that Ilona has been very successful in London; I am completely flooded by congratulatory letters! – Well, may the future justify expectations, may Ilona stay healthy, above all, and pursue what seems best for her now. I have high hopes for her beautiful nature, serious and sincere as she is, I mean in art!*]”

³⁴ There was an advertisement in the musical journal “Musikalisches Wochenblatt” of 30th July 1891 (cf. *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, pp. 238, ZA 35), placed by her new agent Ignaz Kugel, which mentioned six performances of Ilona at the “[popular Monday concerts in London]”. But given that this was publicity for Eibenschütz, the information should rather be treated with caution.

³⁵ An advance notice in the Nottingham Evening Post of 7th ... January 1891 suggests that Clara Schumann’s contact persons in England had already done considerable promotional work behind the scenes: “*From more than one private source I hear that a good deal may be expected from the young artiste, who is one of Madame Schumann’s most recent pupils.*”

Letter to Marie von Oriola in Büdesheim (cf. *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, p. 140, BS 77): “[...] Please find enclosed some reviews about Ilona, who, apart from her success, is very well. She is completely surrounded by love and admiration. May heaven give that she always fulfils what is now expected from her].”

One of the rapporteurs on the trip to London was Henny Scholz, Ilona's travel companion. Clara Schumann, wanting to express her impulsive joy about Ilona's “[splendid entry into London]” but also give her motherly advice in an uninhibited manner, explicitly addressed the following (cf. *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, p. 90, BS 26): “[...] my warmest congratulations to your splendid entry into London! But now, this means: being very serious and conscientious in everything, even in the smallest detail. [...] Dear Ilona, I hope your way of life is reasonable enough and that you duly go for a walk every day in one of the parks for about an hour, as otherwise, your nerves will not withstand the stress and, in particular, the strains. I think of you so often - I would like to be able to protect you against anything that might harm you, including being frivolous as far as the playing is concerned. – [...] Please pass my thanks to dear Henny for her latest letter – I am so glad I am always informed about everything you do! -]”

The London concerts were the ultimate breakthrough for Ilona Eibenschütz. In future, she would have regular engagements in London and, in a way, take on somewhat Clara Schumann's role as the leading German pianist in England.

In July 1891, she travelled to Bad Ischl for a holiday with her family where she, her siblings and parents apparently represented an attraction as spa guests, that was even of interest to the gossip columns of the weekly Viennese newspaper “Extrapost”³⁶:

“[Feature

Esplanades - Promenades.

Ischl, 23rd July.

‘This year, Ischl is not as well frequented as in recent years’, hotel and house owners are sighing. ‘The loge public is missing’, theatre director Wild expresses this alleged evil state somewhat more precisely. Laypersons,

³⁶ *Extrapost* of 27th July 1891, Year 10, No. 497, pp. 2-3.

however, do not notice anything; pretty much all sections of society are represented in exquisite specimens: diplomacy, aristocracy, arts, literature, in short, there is no social class that would not enhance the Ischl list of spa guests with well-sounding names. [...] Meister Brahms rushes by; the lunch hour strikes and he hurries to Hotel Elisabeth where he will enjoy his midday meal in the low-cost “little extra room” – the menu being at 90 kreutzer. [...] A bevy of tanned, black-eyed girls passes us, the whole Eibenschütz dynasty: the singer Johanna, the actor Gina, the pianist Ilona, two more sisters, mom and dad, and a little brother, conductor in Magdeburg [...]].”

The acquaintance with Johannes Brahms who, as pointed out in the feature article, used to spend his summer holidays there as well, would now be intensified. These summer weeks, spent together with Brahms in Ischl, would become a friendly custom for the next years and would make Ilona Eibenschütz a first interpreter of Brahms in London within a few years.

For Clara Schumann, however, this initial contact with Brahms was not intensive enough and seemed too frivolous and superficial to her, which is why she tried to give Ilona some tips on how to deepen this relationship and make it more productive. At the end of one her letters, there is a surprising reference to Brahms as a unique interpreter of Bach's piano works (cf. *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, p. 102, BS 33): “[Dear Ilona, [...] with regard to your account of yesterday, I should no longer keep quiet, as I am very pleased by Brahms's kindness to you. He loves joking with beautiful and interesting young girls, yet I also wish he would sometimes talk seriously with you about musical matters! Do you play to him at all? If he were to play to you, ask for some Bach pieces.]”

Either Ilona's relationship with Brahms had already reached a more serious and professional level on its own or Clara was taking advantage of this favourable moment to achieve exactly that. Ilona was to play Mozart's Piano Concerto in D minor, KV 466, in Berlin on the 100th anniversary of the composer's passing on 30th November 1891, in which connection Clara wrote to her to Vienna on 29th October, where she had moved to from Frankfurt in the meantime (cf. *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, p. 105: BS 36): “[Dear Ilona, I am so pleased about your engagements in Berlin [...]. Please find enclosed

my cadenzas [for the Concerto in D minor] which have just been published. Make sure you do not take the Concerto too lightly! One can play everything by him and it still will not necessarily be Mozart. How much I would have loved to study this Concerto with you. [Added at the margin: Would Mr Brahms perhaps go through this Concerto with you?]]”

It is not clear from the sources whether Brahms was really prepared to teach Ilona Eibenschütz higher Mozart interpretations in her stead, so to speak.

Simultaneously with this holiday in the Austrian spa town of Bad Ischl, Eibenschütz cancelled the contract with the Berlin agency Wolff, in order to sign a contract with the Viennese agent Ignaz Kugel, instead, which made much more sense, as in the meantime she had transferred the centre of her life to Vienna also. Clara Schumann accepted this with pleasure (cf. *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, p. 101, BS 32) but, still, she was convinced a pianist, once he or she had the right contacts, could pursue a career even without concert agencies, the way she had done it herself. At least, this is what can be read, albeit “between the lines”, in a letter dated 20th November 1891 (cf. *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, p.108, BS 38): “[Dear Ilona, I was very pleased about everything you are telling me, but if you go to Leipzig and want to be successful at the Gewandhaus concert hall, you definitely must play some pieces by Reinecke. Brahms will be able to give you some advice, but you must also be ready to perform some pieces by Mendelssohn. I will also send you a few letters for Reinecke and Mrs Lilli Wach (Mendelssohn’s daughter) – my most intimate friends there are all dead! -]”

Carl Reinecke, music director of the Leipzig Gewandhaus Orchestra for 31 years by then, was the all-dominating figure in the musical life of this Saxon trade fair town, without and against whom nothing could be achieved at all. Brahms had experienced this already and Clara hinted at that in her letter. The advice to absolutely study something by Reinecke beforehand was due to his complacency as a composer, which needed to be tickled. Also, the indication to have something by Felix Mendelssohn “[ready]” by all means, that is, playing by heart without any problems, or, upon request, being able to play at sight, directly targeted conditions in Leipzig and the Mendelssohn cult still virulent over there, in particular.

By observing these two prerequisites and with the help of her letters of recommendation, Clara believed she would be able to guarantee public and – especially in case of a longer stay in Leipzig – also lucrative private appearances. Her resignation at the end of the following section was triggered by the passing of her intimate friend for decades, Livia Frege, at the end of August 1891³⁷: “[*With Livia, everything that still linked me to Leipzig has disappeared; now, I would feel like a stranger there, more than anywhere else, precisely because I was born there and all the most beautiful childhood memories are connected to that place – all the people of yore, they are gone, dead.*.]”

Eibenschütz did not appear to have really understood those prerequisites for successful appearances, which, albeit compact, were worded very clearly. She took far too lightly, in particular, the warning implied in the recommendation to study the compositions of Reinecke, the all-dominant Leipzig conductor, as can be seen unmistakably in an urgent letter sent by Clara a few days later (cf. *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, p. 110, BS 39): “[*Dear Ilona, I am enclosing four letters for Leipzig and would advise you to deliver these on the very first day you receive them. You cannot study something by Reinecke in a mad rush and then just play it to him only half well. So you will better leave this until you come back to Leipzig. But I am sure you have a few things by Mendelssohn ready which you could play to Mrs Wach. These are very kind people, also Mrs von Holstein*³⁸, *who is a great patron of young artists.*.]”

A fundamental shortcoming of the concert planning, which had apparently disturbed Clara since Ilona’s actually very successful Berlin concerts, was their lack of concern for the social environment of concert life. She obviously did not understand at all why Clara was providing her with letters of recommendation, which was the actual

³⁷ Litzmann III, p. 542.

³⁸ Hedwig von Holstein’s response to this encounter was exceptionally positive, even enthusiastic (cf. *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, p. 156, BZ 10): “[*You cannot imagine the pleasure you gave us with this ideal young artist! She is all reflection of her nature and her playing and none of us is sure whether we should more admire or more love her. One would like to spread all hands and wings available over her to make sure she will stay like this! Our sincerest thanks for commending her to me as well, she is now “in my heart of hearts”, as Shakespeare said.*.]”

function of these door openers which did not directly concern the concerts at the Gewandhaus concert hall, what role the addressees, that is, the representatives of the dominant bourgeois culture of the 19th century, could have for the career of a pianist, and that it was necessary to take some time out and to ensure and cultivate their benevolence: “*I am so pleased that you are playing in Leipzig now but, still, I am afraid that, similar to Berlin a year ago, you are not taking enough time out in Leipzig. You would have to stay there at least three or four weeks. Flying through the world successfully is something only those artists can afford who have acquired a solid reputation, which is not possible with just some steam, and artists who are fleeing from the world will only be known halfway.*”]

1891 was to become a year of new beginnings for Ilona Eibenschütz's career. The successful concerts in London, Leipzig and Vienna (see *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, pp. 238-240, ZA 36-38), as well as the less well reviewed concert in Berlin (cf. *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, pp. 240-241, ZA 39), became the cornerstone of regular tours over the following years, in which London (see *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, pp. 244-259, ZA 44-46, 48-49, 51, 53, 55-56, 58, 64) and Vienna (see *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, pp. 250-260, ZA 52, 54, 57, 59-62, 65-67) would absolutely dominate until her marriage to Carl Derenburg in 1902.

Clara Schumann accompanied all these appearances of Ilona by letter but also through constant personal contact almost until her passing in 1896, as the teacher-pupil relationship had actually never come to an end even after the completion of studies in 1890. Eibenschütz would come to Frankfurt at least once a year, stay with the Goldschmidts and go through the repertoire of her planned concerts with Clara Schumann, play to Clara Schumann and put up with and appreciate her criticism. Now, Clara's letters to Ilona are often just some notes to arrange a date, see, for instance, (15th December 1892, cf. *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, p. 117, BS 45): “[Dear Ilona, Your programme is not properly selected yet – Brahms is still not in the right place.³⁹ Could you perhaps come round so we can talk about this, say, tomorrow at 4.30?”]

³⁹ See *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, p. 117 note 107.

There are further examples of such minimalist letter cards, cf. *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, p. 111 (BS 41), p. 118 (BS 47 and 48), p. 121 (BS 50) and p. 126 (BS 56). Sometimes these short messages do not reveal at all what they are about. The few things that can be determined are found in the respective comments on the letters:

(23rd December 1894, cf. *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, p.123, BS 53): “[Dear Ilona, Would you mind coming to see me on Wednesday, 26th December, at 10 in the morning? I will be pleased to satisfy your wish.]”

(1st November 1895. cf. *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, p. 124, BS 54): “[Dear Ilona, Please find enclosed the letter I have just received. Please let me know what you have decided and return the letter to me personally, but I would like to talk to you privately and it would therefore be good if you could come tomorrow afternoon at 4.30 or this evening after 6 o’clock.]”

Clara Schumann’s letters suggest her frequent concern that Ilona Eibenschütz was possibly selling at less than fair value and that she was not confident enough when negotiating with business partners. According to Clara, fee negotiations, which would normally be the job of an agent, were part of the daily bread of a practising artist as much as a regular study regime and controlled daily routine:

(23rd April 1892, cf. *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, p. 112, BS 42): “[Dearest Ilona, [...] I was very pleased with your success in Denmark and Sweden and was particularly interested in what you wrote about the King of Sweden. He must be a very kind person; I only hope he also gave you a royal reward!:]”

(21st March 1893, cf. *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, p. 118, BS 45): “[Dear Ilona, [...] What is actually your income situation Is it true you want to go to Sweden without any engagements in place? – For next year, you should really have a word with Chappell⁴⁰ as to whether he would be ready to increase your fees. He is giving you 10 guineas now, is he not? Well then, let us make it 15 guineas!]”

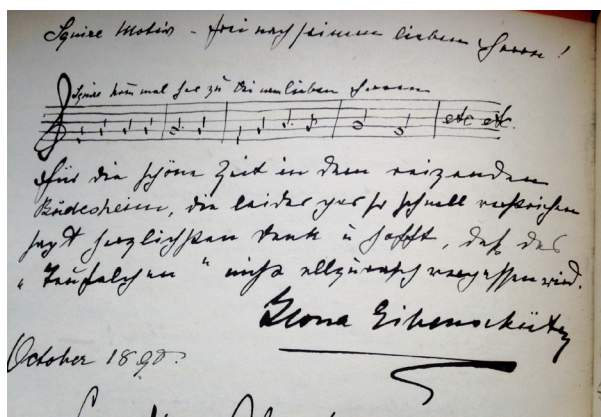
(24th November.1894, cf. *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, p. 123, BS 52): “[Dear Ilona, [...]I am very pleased with your successes, but may they also bear golden fruit so that you can finally stand on your own feet one day!]”

⁴⁰ Director of the London *Popular Concerts*. Cf. also *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, p. 120, BS 49) on the fee negotiations.

III. The Master

In the autumn of 1890, in the last year of training with Clara Schumann, Ilona Eibenschütz was invited to Büdesheim Castle near Frankfurt am Main. This was on the initiative of Clara Schumann (see *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, p. 131, BS 61 and p. 76, BS 16), who had been a close friend of the lady of the castle, Marie von Oriola, for many years and in the meantime even become related, albeit distantly, through the marriage of her daughter Elise Schumann to Louis Sommerhoff, a cousin of Oriola. Büdesheim Castle or, more precisely, the “New Castle” of Büdesheim, as it is located exactly opposite an old manor house, now called “Old Castle”, was built in the middle of the 1880s by the Munich architect Gabriel von Seidl and bears a fresco above the entrance with the motto: NOBIS ET AMICIS, for us and our friends.

The New Castle had been intended by Marie von Oriola and her husband Waldemar as an open house but it quickly turned into a meeting place for artists. There, Ilona Eibenschütz would spend a longer holiday for the first time in the autumn of 1890 and signed – as “Teufelchen” Ilona Eibenschütz – the guest book of the Oriolas with a dedication (see figure), probably in October 1890⁴¹



Excerpt from the guest book of the Oriolas (privately owned)

⁴¹ The entry itself is undated, however, the contribution below is dated “October 1890”. to Ilona’s entries in the guestbooks of the Oriolas see *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, pp. 277-282.

A second entry with a musical quotation was considerably more meaningful than the simple squire motif, as it proved that Ilona Eibenschütz had performed the first of Johannes Brahms's *Three Intermezzi*, Op. 117, which had just been published, there in Büdesheim, within a semi-public setting (cf. *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, p. 280, EE 4), even before their public premiere (30th January 1893 in London):

“[Intermezzo, Opus 117

Brahms

In memory of 1st January 1893

(played for the first time)

Ilona Eibenschütz

Büdesheim]”

The last entry of 7th May 1893 in the guest book (cf. *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, p. 281, EE 5), signed only “Ilona”, without her last name, indicates the relationship between Eibenschütz and the Oriolas had become very intimate in the meantime, and might well have continued to exist, in spite of the absence of further notations in the guest book, as shown by Clara Schumann's letters of 17th and 19th January 1896 (cf. *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, p. 150, BS 101 and p. 126, BS 56).

Perhaps inspired by the cultivation of poetry entries in the guest book of the Oriolas, required from the guests in Büdesheim, Eibenschütz started to create her own family album already during her first stay at the New Castle. This can be seen by the fact that the earliest entries are all from the autumn of 1890 and were made by the Oriolas themselves or their close friends, such as the architect of the New Castle, Gustav Seidl. Ilona always took along with her this booklet, now still privately owned, over the following years, with a view to requesting prominent colleagues and other artists for small contributions at the appropriate time. With a metal closure the family album was well secured when taken along. We have not been able to see the original of this family album but we had some photographs at hand, partly of modest quality only, which provided an impression of the statuses of those who wrote the autographs⁴².

⁴² A separate facsimile reproduction of this booklet would be certainly worthwhile and will perhaps be available one day.

Unfortunately, the pages of the booklet were not numbered so that the consistency of the photographs available to us could not be verified. As usual with family albums, the entries were not arranged chronologically but any empty pages, opened at random, could be used for new contributions.

The family album is an exquisite testimony of its owner's career as a pianist, already shown by the entry on the first page: two musical quotations from the "Emperor Waltz" and "The Bat", with a dedication to Ilona: "[To the brilliant artist Miss Ilona Eibenschütz Johann Strauß Ischl]"



Strauß did not add a date but only the place name of "Ischl" which is, however, sufficient to put his quotations in a temporal context. This is because Ilona Eibenschütz, or actually Ilona Derenburg, as the article was created long after her marriage, wrote a very short but comprehensive essay on her acquaintance with Johannes Brahms ("My Recollections of Brahms", see *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, pp. 272-276, ZE), which is why this important part of her career is mentioned in this study just in passing, given that an authentic testimony is available. There, Eibenschütz describes, among other things, her family stay in Bad Ischl in the summer of 1891, the joint lunches with

Brahms, and her meetings with Johann Strauß⁴³: “Quite close to us Johann Strauss had a beautiful large villa, and we were often invited there. Brahms greatly admired Johann Strauss, who had a delightful personality.” This is followed by the well-known anecdote about the Strauß quotation, placed by Brahms exactly on an appropriate occasion:

“During a dinner party at Frau Strauss’s, his step-daughter, Alice, asked Brahms for his autograph. He wrote a few bars of the famous “Blue Danube” Waltz, by Johann Straus, and under it:

„Leider nicht von Joh. Brahms.” (‘Unfortunately not by Joh. Brahms’)

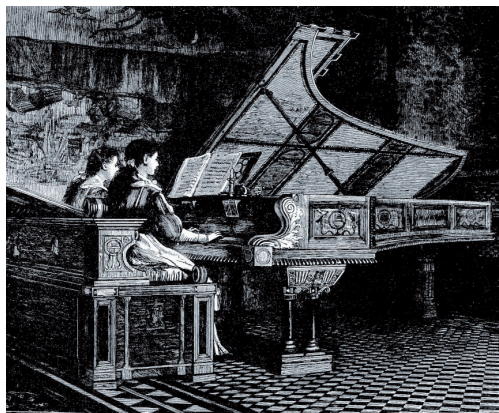
The family album contains further dedications to Ilona Eibenschütz with musical quotations, such as by Giuseppe Martucci in Bologna, who, after her great concert at the Music Festival in Bologna at the end of May 1901 (see *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, pp. 166-168, BE 12 and 13, and p. 258, ZA 63), signed it as one of her “*grandi ammiratori* [great admirers]”. A number of entries are by friends or good acquaintances of Clara Schumann in London, which, in turn, quite clearly shows that Ilona Eibenschütz’s centre of life had moved to London from the middle of the 1890s, although her primary residence was still in Vienna, as before. Here, Joseph Joachim must be mentioned in the first place, who signed it as “[*Compatriot Joseph Joachim*]” in London in March 1893⁴⁴.

Alfred James Hipkins, by main occupation a piano maker and chief tuner with Broadwood⁴⁵ and thereby acquainted with Clara Schu-

⁴³ The good relationship between Strauß and Eibenschütz seems to have been maintained even beyond the summer resort of Ischl, see ZA 50 (cf. *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, p. 249).

⁴⁴ Regarding his initially rather cautious judgement about Eibenschütz, see *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, p. 141, BS 79 and p. 155, BZ 9). But this seems to have changed for the better later, see *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, p. 163, BE 7 and pp. 261-262, ZA 69-70).

⁴⁵ The contact with Hipkins must have been rather close, including a common interest in instruments, since 1893, when he wrote to Lucy Broadwood on 6th February 1893: “I hope you are going to hear Ilona Eibenschütz on the big piano this evening” (quoted after the original letter in: London, Surry History Centre, Sign.: 2185/LEB/1/22).



mann, but beyond that also a music ethnologist and collector of musical instruments, signed the album with a folk melody which he had noted down in Italy, “Gli zampognari [The bagpipers]”. It was presumably he who built the smooth (“*very light in touch*”) piano, based on old models, which

Eibenschütz used at a concert in London in 1901 to reproduce the music of Scarlatti and Couperin⁴⁶ but also Robert Schumann’s *Variations on the name “Abegg”*, Op. 1, written in 1831, in proper style or in the spirit of the original, as far as possible (see *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, p. 259, ZA 64). Her contact with the Hipkinses was close and clearly far more intimate than that of Clara Schumann, the latter replying to a “death notice” by Ilona in a rather humorous but still sympathetic manner (cf. *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, pp. 113-115, BS 43): “[*I did not have the honour of knowing Mr Hipkins’s parrot but I do understand his grief at this loss; one can certainly become very attached to animals.*]”⁴⁷

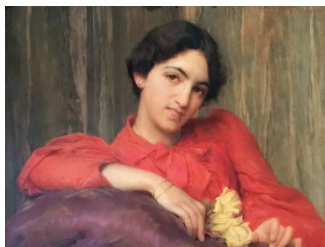
Another mutual acquaintance and friend (cf. *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, p. 120, BS 49) was the London-based painter Lawrence Alma-Tadema⁴⁸, originally from Holland, who signed the album on 1st April 1896. In his opulent salon at 17 Grove End Road, there was a richly ornamented grand piano, designed by himself, but

⁴⁶ There, Eibenschütz probably used the edition of the *Pièces de Clavecin, revues p. J. Brahms et F. Chrysander*, 4 Livres, gr. 8 à Mk 2,50, published in London by Augener & Co. in April 1889.

⁴⁷ Here, a painful association arises with Robert Schumann’s piano piece “*First loss*” from the ‘Album for the Young’, Op. 68, which was about the death of a canary who was much loved by the Schumann children.

⁴⁸ Regarding his letters to Eibenschütz, see *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, p. 176, BI 2, pp. 178-181, BI 4-7 and p. 210, BI 27).

still remarkably well-sounding, because it was made by Broadwood – that is, presumably by Hipkins – (see fig., p. 152), where not only Ilona Eibenschütz but also Clara and Eugenie Schumann had sat and made music.



By the way, Alma-Tadema, an outright celebrity artist, also made a most beautiful half-length portrait of Ilona Eibenschütz, by then married Derenburg, painted in 1909, see *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, p. 210, BI 27.

It might be surprising that no entries by either Clara Schumann or Johannes Brahms, the two closest confidants of Ilona Eibenschütz, have been mentioned so far. There is a simple reason for this: They are not present in the family album at all. On the other hand, they must have been present there, because in the private possession of Oliver Robinow, Ilona's grandson, there is an apparent "double autograph" by Clara Schumann and Johannes Brahms, mounted on reinforced paper and framed, that must have been removed from the album, as it was clearly written on the same paper as the one used in the album⁴⁹. The upper part, that is, sheet one of the "double autograph" was written by Clara Schumann and contains as a musical quotation the beginning of her *Maestoso* Prelude in D minor with the dedication: "[To dear Ilona Eibenschütz in memory of Clara Schumann]". The sheet is dated, by a different hand, probably by Eibenschütz herself, "May 1893", that is, the month of her supposed majority and thus a birthday present⁵⁰. Clara Schumann had always improvised these preludes and only written them down at the request of her daughters after October 1895⁵¹. This dedication autograph in Eibenschütz's album, as the first record, albeit very short, of one of these preludes, would thus have to be dated much earlier than the sources known so far⁵².

⁴⁹ Cf. *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, p. 47.

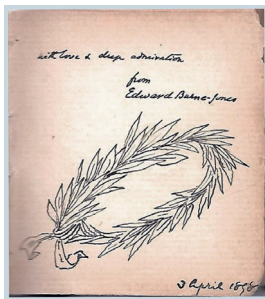
⁵⁰ See *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, p. 119, BS 47.

⁵¹ See *Litzmann III*, p. 601, note.

⁵² Cf. Valerie Woodring Goertzen [Ed.], *Clara Schumann. Preludes, Exercises and Fugues for Piano*, Hildegard Publishing Company, King of Prussia, 2001.

Clara's autograph is decidedly detailed, through to the exact positioning of the pedal markings⁵³, which was certainly meant to be a hint for the dedicatee to always pay attention to precise articulation and an economical but well-founded use of the pedals, one of the most important maxims of professional piano playing.

The dedication autograph by Johannes Brahms is the exact opposite of that by Clara Schumann. The notes are written in an extremely cursory manner, they are hardly decipherable, the exact pitch of the notes can be determined only sporadically, the left hand is rather indefinable from the second bar onwards. Knowledge of Clara's counterpart is a prerequisite for being able to interpret this at all, as Brahms reverses it contentwise, or mirrors it. Where Clara preludes upwards in broken chords, his own chords run from top to bottom, or he transfers the little triplet cantilena of the right hand to the left hand, accordingly. Even his dedication ("*In memory / of dear / J. Brahms*") is a mirror image of that by Schumann, where "*dear Ilona*" becomes "*dear Brahms*", turned upside down almost exactly. This little dedication autograph is thus an almost perfect testimony of his slightly odd sense of humour which would apparently break out sometimes precisely in the presence of Ilona Eibenschütz, cf., in particular, the strangely obscured visiting card of his friend Gustav Wendt, which he handed over to Ilona in Ischl, on which he introduced himself as his friend's nameless "*[companion]*", see *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, p. 174, Bl 1.



Two months before his passing, the English painter and draughtsman Edward Burne-Jones signed Ilona's album with the dedication "*with love & deep admiration from Edward Burne-Jones 3 April 1898*" and a drawing of a laurel wreath (see figure).

Burne-Jones had already used a laurel wreath as a sign of adoration in a portrait drawing of

⁵³ Strangely enough, the autograph of this prelude, held at the Robert Schumann House in Zwickau (Archive No.: 11514-A1), as well as a copy of it, kept there as well (Archive No.: 7486.5), is less detailed in this respect, with no markings for pedal lifting.

Ilona Eibenschütz⁵⁴, a “[girl’s head with the laureate inscription “Ilona”]” (see *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, p. 256, ZA 61). Burne-Jones was a very close friend of George Lewis, a friendship which was expressed through numerous portraits of family members, but also, in particular, through the tremendously funny “*Letters to Katie*”⁵⁵, which were notes with drawings in comic style for the youngest daughter, Katherine Elizabeth Lewis. The Lewises, in turn, had been Ilona’s host family in London in the middle of the 1890s (see *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, p. 120, BS 49 and p. 179, BI 5 et al.); there was formerly a portrait by Burne-Jones of her hostess Elisabeth Lewis in Eibenschütz’s estate, but its present location is, unfortunately, unknown.

At the end of 1901, Eibenschütz met her soon-to-be husband, the London stock exchange trader Carl Derenburg from Frankfurt am Main, “[in the house of a London art lover]” (cf. *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, p. 259, ZA 65). As suggested by the numerous letters from Carl to Ilona following their first meeting, this might have been the house of the Lewises, who maintained a close business and private contact with Derenburg (see also *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, pp. 295-297, EZ 2). The engagement took place as early as 26th December 1901, followed, only four weeks later, by the wedding with the “millionaire” (cf. *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, pp. 184-186, BI 10), twenty years her senior, on 27th January 1902 (ZA 67, *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, p. 260), which triggered and saw Ilona’s immediate exit from the stage. From 1902 onwards, Ilona Eibenschütz (similar to Clara Schumann, long before, after her marriage until Robert’s breakdown in 1854) would appear only at charity events, such as the centenary of Robert Schumann’s birth in 1910, together with several other pupils of Clara (ZA 72–73, cf. *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, pp. 266-267, ZA 72-73⁵⁶), and this always as “Mrs Carl Derenburg” (see *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, pp. 261-271, ZA 68-78), according to the customs of the time, and which would no longer change even after her husband’s passing in 1927.

⁵⁴ Unfortunately, the location of this drawing has not been determined yet.

⁵⁵ See *Letters to Katie from Edward Burne-Jones. With an introduction by John Christian*, London, 1988.

⁵⁶ Cf. on the memorial celebration also Mathilde Verne, *Chords of Remembrance*, London, 1936, pp. 118–120.

In December 1903, she was requested by the record company *Gramophone & Typewriter*, founded in London in 1898, to make some sound recordings with works by Brahms, Chopin and Scarlatti⁵⁷. The recordings took place on 3rd, 16th and 22nd December 1903. Ilona Derenburg would eventually make a total of ten recordings of which, however, only three might have been ultimately intended for release, namely those bearing the corresponding catalogue numbers⁵⁸:

Matrix	Catalogue No.	Composer/Work
3 rd December 1903, producer Fred Gaisberg		
4623b	–	Scarlatti: Presto
4624b	–	Brahms: Ballad
4625b	–	Scarlatti: Study
4626b	–	Chopin: Waltz
16 th December 1903, producer Fred Gaisberg		
4709b	–	?: Andante
4710b	5558	Scarlatti: Allegro & Presto
4711b	–	?: Waltz
4712b	5559	Brahms: Ballad
22 nd December 1903, producer Fred Gaisberg		
4755b	–	Brahms: Waltzes Op. 39/2 & 15
4656b	5560	Brahms: Waltz

⁵⁷ The following information is taken from the booklet to the CD *The Piano G & T*, Vol. 4, Recordings from the Gramophone and Typewriter era 1900–1908, APR 5534.

⁵⁸ According to the record text by Gregor Benko to *Landmarks of Recorded Pianism*, vol. 1, IPA 117, the recordings were made rather incidentally, as Ilona, in fact, was just supposed to persuade the fairly hesitant violinist Joseph Joachim to agree to a gramophone recording: “[...] *just after Ilona had performed a Beethoven Trio with Piatti and Joachim, she was approached by the fledgling Gramophone and Typewriter Company (G and T) to use her influence to entice the difficult Joachim into the recording studio. Mme Eibenschütz in turn was persuaded to record ten sides herself, but these were never distributed, for shortly after making the recordings she married and abruptly retired from public life, refusing to allow the release of her only records.*” Even if the chronological connection is not rendered correctly here, the recordings finally took place as late as two years after the marriage, Benko’s statement may still be partly justified as to content, for only three of the ten recordings were assigned a catalogue number.



Five of the pieces recorded on 16th and 22nd December have been preserved and were finally released in 2006 on the CD *The Piano G & Ts*, Vol. 4, Recordings from the Gramophone and Typewriter era 1900–1908, APR 5534⁵⁹.

Other, albeit mostly private tape recordings were made at the beginning of the 1950s (1950: Beethoven, Piano Sonata Op.

109/2; Schumann, Kreisleriana, Op. 17; Schumann, Romance Op. 28/2; Schumann, Carnival Op. 9/12 “Chopin”. 1952: Radio transmission “*Reminiscences of Brahms*”, with excerpts from Brahms’s Trio in C minor, Op. 101/2, and Ballad Op. 10/4). In addition, there are recordings of Brahms’s Intermezzo Op. 76/4 and Fantasia Op. 116/5 (1952), and of Robert Schumann’s Arabesque, Op. 18⁶⁰, a very idiosyncratic but exceptionally impressive recording, partly played extremely quickly. In May 1953, the BBC broadcast a recording of Brahms’s Piano Quintet, Op. 34, with the Amadeus Quartet and Ilona Eibenschütz [!] at the piano⁶¹. On 29th August 1962, she recorded Brahms’s Waltz Op. 39/15 for a second time⁶². Robert Anderson, who made the tape recording, gave an amusing and stirring description of his visits to her home and the little difficulties during the recording⁶³: “*Ilona Eibenschütz was 88 when I met her. I had taught one of her grandsons and he knew I would be fascinated by her. He had outlined her career, but I was not prepared for the tiny ball of fire and energy which came into the room and immediately sat me down on the sofa with her. A*

⁵⁹The two Brahms Waltzes Op. 39/2 and 15 had already been published by Gregor Benko, l.c., in 1977.

⁶⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=4bAURHVz4u4> (September 2018). This recording has so far only been available on the Internet under the above link.

⁶¹ *Radio Times*, dated 29th May 1953.

⁶² The recordings made in 1950, 1952 and 1962 were released by Jerrold Northrop Moore in 1986, together with the recordings of G & T, in the record box: *Pupils of Clara Schumann. Fanny Davies – Ilona Eibenschütz – Adelina de Lara* (Pearl, Pavillon Records CLA 1000).

⁶³ *Ibid.*

torrent of talk began, with words tumbling over each other, her eyes flashing with vitality and fun. Bent with age, she yet had a mind of quicksilver, darting unpredictably over her musical experiences and contracts. The more enthralled I became, the more she wanted to show me: letters from Clara Schumann, books she loved, music she was studying. Up she got, darting to the landing and her bedroom. I was terrified that these spontaneous flights, undertaken with precipitate speed might end in a tumble. But no. Back she came, talking before I could properly hear her, with some treasure in her arms almost as big as herself.

Her grandson suggested she might play to me. She thought I couldn't be interested and she wasn't prepared. But she did play the Schumann 'Arabeske', fleetly, sensitively, a bit impressionistically, but with flair and imagination. It was easy enough to believe this was the same pianist Hanslick had admired as a 'Wunderkind' in Vienna. ...

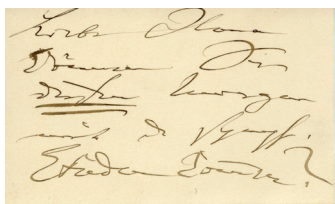
The family knew I had a tape-recorder, and step by step a plot was concocted to record Ilona. She raised every objection: she would be too nervous, her technique would let her down, her memory would fail. But this was to be a keepsake for relatives and friends, and in the end she said she would try. Her eyesight was failing a bit; but she studied the scores in bed, with nose glued to the page. She was decisive about what she would play, uncertain of her ability to do it justice. When the recording day came, she was pleased and excited to be working. She loved the machine; the main problem was to persuade her not to comment too much while playing ... But with amazing ease the recording was completed. Her fingers had done what she wanted them to, and something of her qualities had been captured. Nothing, I suspect, was slower than when Shaw heard her, nor less energetic than when Hanslick did."

Ilona Derenburg, née Eibenschütz, passed away in London on 21st May 1967, a few days after her 94th birthday.

Around the time of her wedding with Carl Derenburg, Ilona Eibenschütz was at the peak of her career. Although there was no lack of the usual references to her teacher Clara Schumann in concert reviews of that time, still, she was deemed to have grown out of her training by then and that she "*has developed into an artist of singular ability*" (cf. *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, p. 254, ZA 58).

Now, a whole series of extremely positive concert reviews appeared, of which the most impressive laurels were given to her by the great Brahms biographer and music critic Max Kalbeck after her concert in Vienna on 10th January 1900, with an absolutely sensational review in the Viennese

daily newspaper *Neues Wiener Tagblatt* (cf. *Die Schülerin – Die Meisterin*, 2019, pp. 254–255; ZA 59): “[Miss Eibenschütz has flown over the border which still separates the greatest piano virtuoso from the heavenly prophet and dream reader of the art, with the verve of her flaming imagination. [...] And this is what she has developed into, unlike her former master Clara Schumann, since she grew out of the latter’s motherly care. But who can say, in the case of such an obvious genius, whether this development, which presently appears so warm and friendly to us, is not just a transition to even higher levels of perfection? Whatever Miss Eibenschütz touches, whether this be a profound fantasia by Bach or a most comprehensive variation work by Brahms or a melancholy and furious sonata by Beethoven or even one of those smaller, graceful, airy and nimble pieces which ignite a pointed and epigrammatic firework of wit and fancy, she has to convey something very special to the surprised listener everywhere, and she does so in such an ingratiating and fascinating manner that he will hardly imagine questioning one or other detail he notices, let alone contradict the charming enchantress.”



This short note from March 1889 (BS 4, p. 59), written by Clara Schumann on the back of her visiting card and sent to Ilona Eibenschütz by post, is part of the donation from Oliver Robi–now, Ilona Eibenschütz’s grandson, to Bonn’s City Museum. In 2015, along with photographs and other documents, Oliver Robinow left to the Museum over 100 let-

ters and postcards from Clara Schumann to his grandmother. Editing these had been the inspiration for the publication of *Die Schülerin – Die Meisterin. Ilona Eibenschütz und Clara Schumann. Zeitzeugnisse einer Frauenkarriere um 1900* [*The Pupil – The Master. Ilona Eibenschütz and Clara Schumann. Contemporary Accounts of a Woman’s Career around 1900*], released in 2019, which was preceded by several years of research, as Kazuko Ozawa and Matthias Wendt had wanted to incorporate all sources available, and this with the enthusiastic approval of the editor, who on her part had tried to seek out for the researchers any images and texts still privately owned. This is why the 320-page book, along with a preface and a brilliant contribution by Kazuko Ozawa and Matthias Wendt on the relationship between Ilona Eibenschütz and Clara Schumann, whilst also admirably sketching Ilona Eibenschütz’s life and career (pp. 13–53), now here available in an English translation, presents, in the document section (from page 55), not just the letters from the donation to Bonn’s City Museum. Kazuko Ozawa and Matthias Wendt also integrated all available letters from Clara Schumann to other recipients with a reference to Ilona Eibenschütz, the corresponding letters from various senders to Clara Schumann and her daughter Eugenie, letters from and to Ilona Eibenschütz, newspaper articles on Ilona Eibenschütz’s career, entries by Ilona Eibenschütz in the guest books of Marie and Waldemar von Oriola, and reminiscences of contemporaries. (I. B.)



Das von Clara Schumann an Ilona Eibenschütz mit Widmung verschenkte Foto, aufgenommen 1894, war Bestandteil der Schenkung von Oliver Robinow, dem Enkel von Ilona Eibenschütz, an das StadtMuseum Bonn. Oliver Robinow überliess dem Museum 2015 über 100 Briefe und Postkarten von Clara Schumann an seine Großmutter, die ebenso wie das Foto bis dahin immer im Familienbesitz gewesen sind. Sie zu edieren war die Inspiration für die 2019 im Verlag des StadtMuseum Bonn erschienene Publikation *Die Schülerin – Die Meisterin. Ilona Eibenschütz und Clara Schumann. Zeitzeugnisse einer Frauenkarriere um 1900*, der mehrjährige Recherchen vorausgingen, weil Kazuko Ozawa und Matthias Wendt mit begeistertem Einverständnis der Herausgeberin, die ihrerseits alle noch im Privatbesitz befindlichen Bild- und Textzeugnisse für die Bearbeiter aufzuspüren versuchte, alle verfügbaren Quellen berücksichtigen wollten. Das 320 Seiten umfassende Buch stellt desahlb neben Vorwort und Danksagung und dem fulminanten – in diesem *Schumann-Journal*, S. 111-160, in englischer Übersetzung abgedruckt – auch Ilona Eibenschütz' Leben und Werdegang großartig skizzierenden Beitrag von Kazuko Ozawa und Matthias Wendt über die Beziehung zwischen Ilona Eibenschütz und Clara Schumann im Teil „Dokumente“ (ab Seite 55) nicht nur die Briefe aus der Schenkung an das StadtMuseum Bonn vor. Kazuko Ozawa und Matthias Wendt haben auch alle zugänglichen Briefe Clara Schumanns an andere Adressaten mit Erwähnung von Ilona Eibenschütz aufgenommen, ebenso entsprechende Briefe verschiedener Absender an Clara Schumann und ihre Tochter Eugenie, Briefe von und an Ilona Eibenschütz, die Karriere von Ilona Eibenschütz begleitende Zeitungsartikel, Eintragungen von Ilona Eibenschütz in die Gästebücher von Marie und Waldemar von Oriola und Einnerungen von Zeitgenossen. (I. B.)

CLARA SCHUMANN UND ILONA EIBENSCHÜTZ EIN NACHTRAG

Thomas Synofzik

Beim Ankauf des Nachlasses von den Töchtern Marie und Eugenie Schumann aus Interlaken in den 1920er Jahren kamen zahlreiche Noten-, Brief- und Texthandschriften, Portraits, Handexemplare von Noten und Büchern sowie andere Besitzstücke ins Zwickauer Schumann-Museum. Auch die von Robert Schumann angelegte fünfbandige Sammlung von Zeitungskritiken wurde pro Band mit einer eigenen Zugangsnummer versehen. Daneben kamen jedoch offenbar auch zahlreiche Zeitungsausschnitte aus dem Besitz Clara Schumanns nach Zwickau, die nicht in dieser Weise erfasst wurden. Martin Schoppe, von 1965 bis 1992 Direktor des Robert-Schumann-Hauses in Zwickau, wertete in seiner Dissertation 1968 nicht nur die Zeitungsstimmen Robert Schumanns aus, sondern bezog sich auch auf Zeitungsstimmen zu Konzerten Clara Schumanns und gab im Anhang seiner Dissertation eine Aufstellung von 51 „Kritiken zu Konzerten Clara Schumanns, aus ihrem Nachlaß stammend“ aus den Jahren 1855 bis 1890. Anders als die Zeitungsstimmen Robert Schumanns bewahrten Schoppe und auch sein Nachfolger Gerd Nauhaus diese Kritiken Clara Schumanns nicht im Tresorraum auf, sondern mit der sogenannten Artikelsammlung, einer von 1910 bis heute fortgesetzten Sammlung mit mittlerweile an die 15.000 Zeitungsartikeln zum Thema Schumann. Auf die insgesamt inzwischen ca. 125 dort aufgefundenen Zeitungsausschnitten mit Rezensionen zu Konzerten Clara Schumanns konnte die Sonderausstellung „Clara Schumann on Tour“ im Robert-Schumann-Haus Zwickau im Sommer 2019 zurückgreifen. Clara Schumann sammelte jedoch nicht nur Zeitungsausschnitte über eigene Konzerte, sondern ebenso Ausschnitte und Artikel über Johannes Brahms, Rezensionen über Publikationen und auch Ausschnitte über eigene Schüler. Vielfach wurden derartige, von Clara Schumann autograph beschriftete Zeitungsbeiträge in der Artikelsammlung unter einer eigenen Nummer abgelegt, ohne dass die Provenienz dabei berücksichtigt wurde. Diese Nachlassstücke zu bündeln und zum Rest des Nachlasses zurückzuführen, ist derzeit noch „work in progress“.

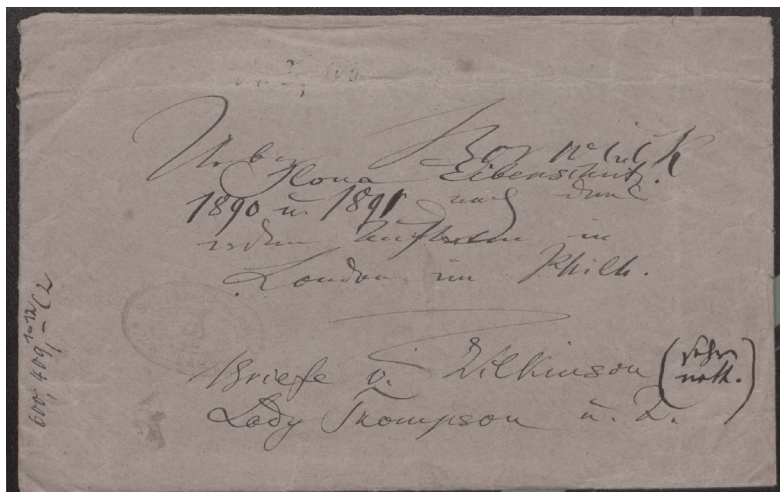


Abb. 1: Von Clara Schumann beschrifteter Umschlag mit Zeitungsartikeln über Leonard Borwick und Ilona Eibenschütz (Robert-Schumann-Haus Zwickau, 600,409, 1...12-C2)

Bei der Vorbereitung der letzten Sonderausstellung im Clara-Schumann-Jahr 2019 „Clara Schumann und ihre Schüler“ fanden sich einige weitere Pressestimmen aus Clara Schumanns Nachlass unter der Nummer 600,409,1–12-C2 in der Artikelsammlung, wozu es den Datenbankvermerk „Verschiedene Artikel über 2 Schüler Clara Schumanns: Borwick, Eibenschütz“ gab. Zu den Zeitungsschnipseln gehört ein von Clara Schumann eigenhändig beschrifteter Umschlag: „Ueber Borwick Ilona Eibenschütz 1890 u. 1891 nach dem ersten Auftreten in London im Philh.“, vgl. oben, Abbildung 1. Darunter notierte Clara Schumann außerdem: „Briefe v. Wilkinson (sehr nett.) Lady Thompson u. A.“ – möglicherweise ein Hinweis, dass sie die Londoner Pressestimmen von Richard Wilkinson und Kate Thompson übersandt erhalten hatte. Enthalten sind 20 Ausschnitte über Leonard Borwick (1868–1925) und neun über Ilona Eibenschütz (1873–1967). Die beiden Schüler gaben 1890 bzw. 1891 ihre ersten Konzerte in England. Sämtliche Artikel über Borwick stammen aus englischen Zeitungen, während über Ilona Eibenschütz nur vier ihre Auftritte zu Anfang 1891 in England betreffen und die anderen aus Wiener Zeitungen vom November desselben Jahres stammen. Wäh-

rend die meisten der Leonard Borwick betreffenden Ausschnitte von fremder Hand beschriftet sind, sind hingegen viele der Ausschnitte über Ilona Eibenschütz von Clara Schumann mit Aufschriften zu Zeitungstitel und/oder -datum, in zwei Fällen auch mit den Namen der Rezensenten versehen (vgl. Abb. 2 und 4). Die Mehrzahl der Artikel über Borwick ist auf zwei Blättern jeweils beidseitig aufgeklebt worden – vermutlich von Clara Schumann selbst. Vereinzelt gibt es Anstreichungen oder Ankreuzungen, die von Clara Schumann vorgenommen worden sein könnten (vgl. Abb. 3).

In der 2019 von Kazuko Ozawa und Matthias Wendt in mustergültiger Weise aufbereiteten Monographie *Die Schülerin – Die Meisterin. Ilona Eibenschütz und Clara Schumann. Zeitzeugnisse einer Frauenkarriere*, hg. von Ingrid Bodsch (vgl. Abbildung des Umschlags, S. 110) kommen im Kapitel IV.1. Zeitungsartikel über Ilona Eibenschütz [ZA] nur jeweils einer der Londoner und einer der Wiener Artikel zum Abdruck, da das Zwickauer Konvolut zu dieser Zeit noch unbekannt war. So sollen die übrigen von Clara Schumann gesammelten Artikel über die ersten Auftritte ihrer Schülerin hier als Nachtrag vorgelegt werden.

Trotz der Aufschriften Clara Schumanns waren die bibliographischen Angaben in vielen Fällen lückenhaft und mussten auf andere Weise ermittelt werden – auch die Rezensenten konnten dabei identifiziert werden.

Der früheste Ausschnitt aus der *Times* betrifft (wie die im Buch enthaltenen Rezensionen ZA 28, ZA 29, ZA 31 und ZA 32) den ersten Londoner Auftritt Ilona Eibenschütz am 12. Januar 1891. Anders als diese vier Kritiken hebt der – vermutlich vom Times-Hauptmusikkritiker J. A. Fuller Maitland stammende – Beitrag hervor, dass Ilona Eibenschütz „ihre berühmte Lehrerin näher als die meisten ihrer Mitstudenten, gleich ob in der Vergangenheit oder Gegenwart, erreiche“ (ZA 29A). Ebenfalls nur aus dieser *Times*-Rezension geht hervor, dass Ilona Eibenschütz beim Vortrag von Schumanns *Etudes Symphoniques* „eine der charakteristischsten Etüden“ ausließ (ZA 29A). Der Kritiker schreibt dies einer Gedächtnislücke zu, doch ist belegt, dass auch Clara Schumann den Zyklus stets unter Auslassung der Etüde Nr. VIII vortrug und auch ihren Schülerinnen untersagte, diesen Satz zu spielen. Andererseits erfährt der Leser am Rande, dass Clara Schu-

mann bei ihren Vorträgen des Werks der Erstausgabe (1837), nicht der um zwei Nummern gekürzten und in vielen Punkten überarbeiteten Zweifassung (1852) folgte. Ob sich dies nur darauf bezieht, dass die Etüden III und IX nicht ausgelassen wurden, oder inwieweit Clara Schumann sich auch in anderen Punkten streng an die Erstfassung hielt, bleibt ungewiss. Und schließlich erfahren wir die Tonart D-Dur der auch in ZA 31 erwähnten Sonate von Domenico Scarlatti, die Ilona Eibenschütz in dem Konzert außerdem vortrug.

ZA 30A berichtet über den zweiten Londoner Auftritt von Ilona Eibenschütz am 18. Januar 1891. Hier wird ein klanglicher Aspekt hervorgehoben, der auch Clara Schumann für die pianistische Tonbildung offenbar sehr wichtig war: die Befähigung, „einen vollen Ton aus dem Instrument zu erlangen, ohne den geringsten Kraftmissbrauch“. Zum Vortrag des auch in ZA 30 erwähnten Bach-Suitensatzes (hier spezifiziert als Bourrée aus der a-Moll-Suite BWV 807) erfolgt ein Verweis auf das „ungewöhnlich rasche Tempo“, das Ilona Eibenschütz dabei offenbar nahm.

Die drei von Clara Schumann gesammelten Wiener Kritiken über Ilona Eibenschütz betreffen hingegen alle ein einziges Konzert, ihr Wiener Debüt am 5. November 1891 im Musikvereinsaal (vgl. auch ZA 36, ZA 37 und ZA 38). Laut ZA 35C handelte es sich um ein (samt Pausen) knapp anderthalbstündiges Klaviersoloprogramm. Am Anfang stand Johann Sebastian Bachs Orgelfuge a-Moll BWV 543. Nur die Budapester Kritik ZA 38 ergänzt dazu: „eine von Liszt übertragene Bach'sche Orgelfuge“. In der Tat hatte Franz Liszt 1852 eine Transkription des Werks veröffentlicht (Searle 462). Jedoch scheint eher unwahrscheinlich, dass Ilona Eibenschütz Bachs Werk in diesem Arrangement vorgetragen haben sollte. Denn die Bach-Fuge war seit 1843 auch ein Paradestück Clara Schumanns in einer eigenen (unveröffentlichten) Bearbeitung gewesen, und sie ging „nicht nach der Liszt'schen Bearbeitung, sondern streng nach Seb. Bachs Orgelsatz“ vor. Auf Bach folgte im Wiener Debüt-Konzert von Ilona Eibenschütz Beethovens letzte Klaviersonate c-Moll op. 111, Schumanns *Symphonische Etüden*, ein Presto (vgl. ZA 35A und 35B) von Domenico Scarlatti, ein Nocturne (vgl. ZA 35B) von Frédéric Chopin, das *Capriccio* h-Moll op. 76/2 von Johannes Brahms, Liszts Paganini-Etüde *La Campanella* (Searle 161 Nr. 3) und als Zugabe eine weitere Scarlatti

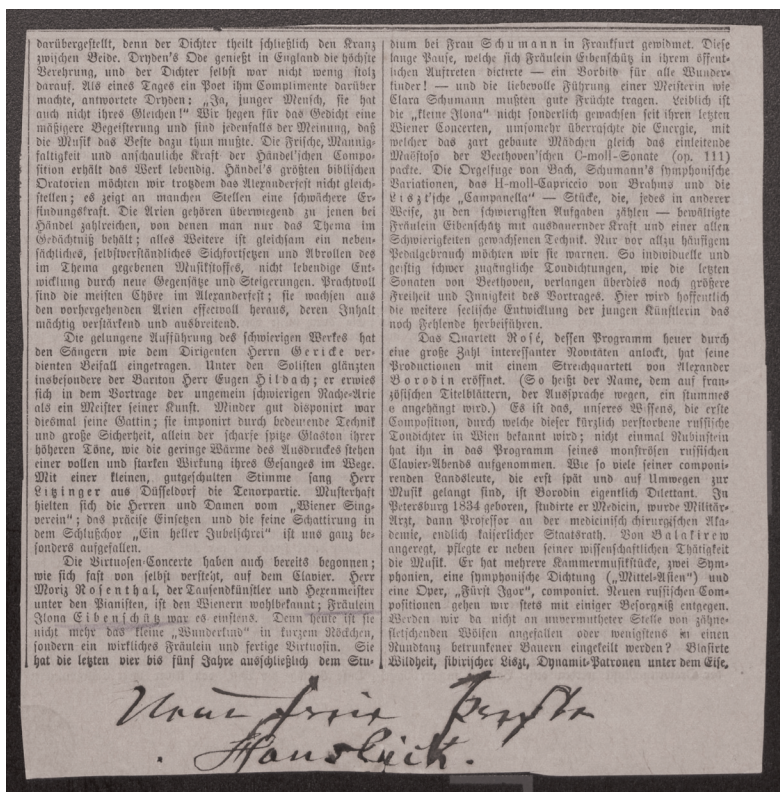


Abb. 2: *Neue Freie Presse*, 12. November 1891 (ZA 37), mit Aufschrift Clara Schumanns: „Neue freie Presse Hanslick“

Sonate (ZA 35A) – was eine reine Musikspielzeit von ca. 75 Minuten ergibt. Während die beiden bisher veröffentlichten Wiener Kritiken ZA 36 und ZA 37 eher kritisch gehalten sind, geben die hier nun vorgelegten Kritiken ein ganz anderes Bild. Eduard Hanslick warnte in ZA 37 (vgl. oben Abb. 2) „vor allzu häufigem Pedalgebrauch“ und wünschte sich „noch größere Freiheit und Innigkeit des Vortrages“. ZA 36 ist im Original unterzeichnet mit „th.“ – dahinter verbirgt sich vermutlich der Wiener Rezensent Fedor Mammoth, der vor allem Theaterkritiker und wohl erst in zweiter Linie Musikkritiker war. Seiner Kritik nach hatte Ilona Eibenschütz ihren Wiener Debütfolg

CRYSTAL PALACE CONCERTS.—Owing to the regretted absence of Mme. Neruda from an indisposition, the effects of which were not unperceived on the previous evening at St. James's-hall, the frequenters of the Saturday concerts had an earlier opportunity than would otherwise have been given them of hearing Mlle. Eibenschütz. This promising artist gave a very beautiful rendering of Chopin's F minor concerto, giving every passage, playing throughout with delicacy and refinement. Though she could not be held to have exhausted the emotional contents of the work, or to have effaced the remembrance of Mme. Schumann's wonderful interpretation of it during her last visit to London at a Philharmonic concert, the performance was thoroughly adequate, and, as on the occasion just referred to, the composer's accompaniments were given in their integrity. Surely, however slight and uninteresting these may be, and however ingenious and even sympathetic the "improvements" made by modern editors, the work has at least a right to be heard, if only occasionally, as it left the composer's hands. Both in the slow movement of the concerto and in Rubinstein's barcarolle in F minor (not in G minor, as stated in the programme) one or two very slight deviations from the text occurred; they are probably to be explained by the short notice given to the player, in spite of which the accompaniments to the concerto were extremely well played, with the usual exception of the "cor de signal" which ushers in the coda of the last movement. Mlle. Eibenschütz played also the "Campanella" of Paganini transcribed by Liszt, and, as an encore, a sonata of Scarlatti. Beethoven's eighth symphony, played with something less than the usual fire and energy which we have learnt to associate with the Crystal Palace orchestra, was given, as well as Sir Arthur Sullivan's fine overture to *Macbeth* and the overture to *Tannhäuser*. Mlle. Rosina Isidor made a successful first appearance at these concerts, introducing songs which were by no means in harmony with the general scheme of the programme.

Abb. 3: *The Times* Nr. 33255, 23. Februar 1891, S. 7 (ZA 33) – Robert-Schumann-Haus Zwickau: 600,409,11-C2. Der Kritiker verweist zum Vergleich auf „Mme Schumann's wonderful interpretation“ von Chopins zweitem Klavierkonzert bei ihrem letzten Londoner Aufenthalt, die beidseitige Anschlägelung am Rand ist jedenfalls zeitgenössisch und stammt vermutlich von Clara Schumann selbst. Gemeint ist ihr Auftritt im Konzert der Philharmonic Society in St. James's Hall am 15. März 1888 (Programmsammlung im Robert-Schumann-Haus Zwickau 10463,1287-C3).

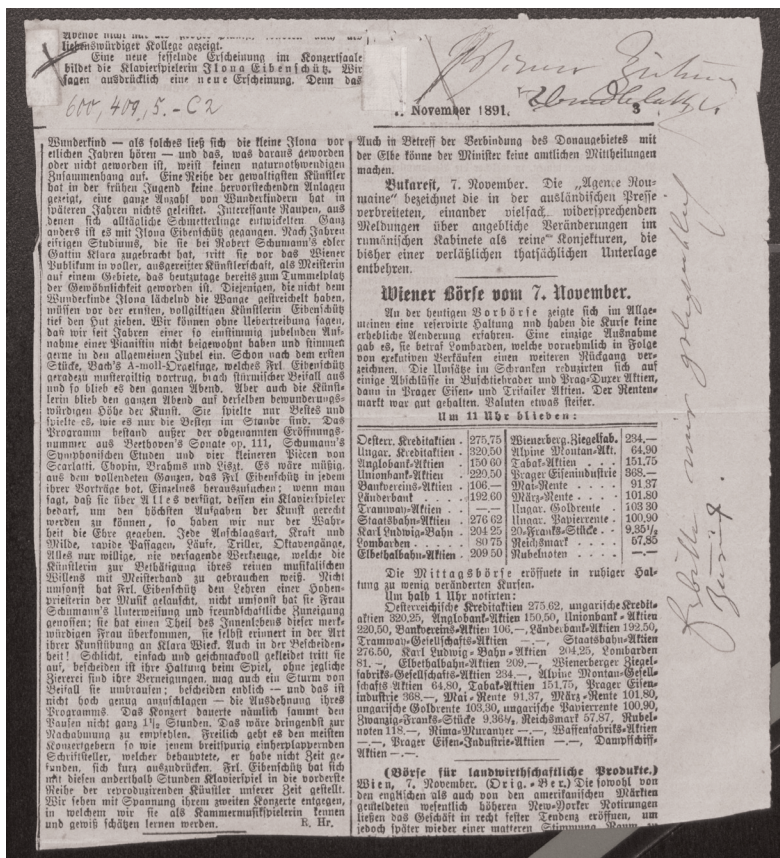


Abb. 4: R[ichard]H[euberger], *Neues Wiener Abendblatt*, 7. November 1891 (ZA 35C), S. 3, mit eigenhändiger Aufschrift Clara Schumanns „Wiener Zeitung Abendblatt“ und am rechten Rand „Erbitte mir gelegentlich zurück“, Robert-Schumann-Haus Zwickau 600,409,5-C2.

allein ihren „zahlreich gesammelten Freunde[n]“ zu verdanken; er kritisierte in ihrem Spiel den „Mangel an Phrasirung“, die „Effekthascherei“ und behauptete, ihrer „Cantilene fehlte die Innigkeit, dem Anschlag die Wärme“.

Hingegen meinte Richard Heuberger (vgl. oben Abb. 4) „ohne Uebertreibung sagen“ zu können, daß er „seit Jahren einer so einstimmig jubelnden Aufnahme einer Pianistin nicht beigewohnt habe“

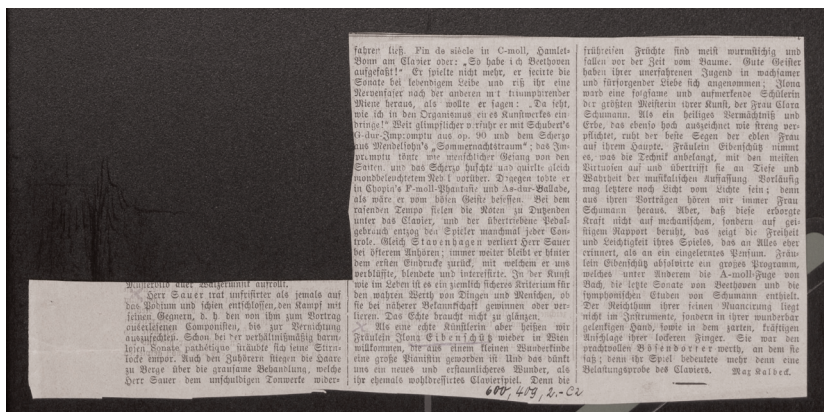
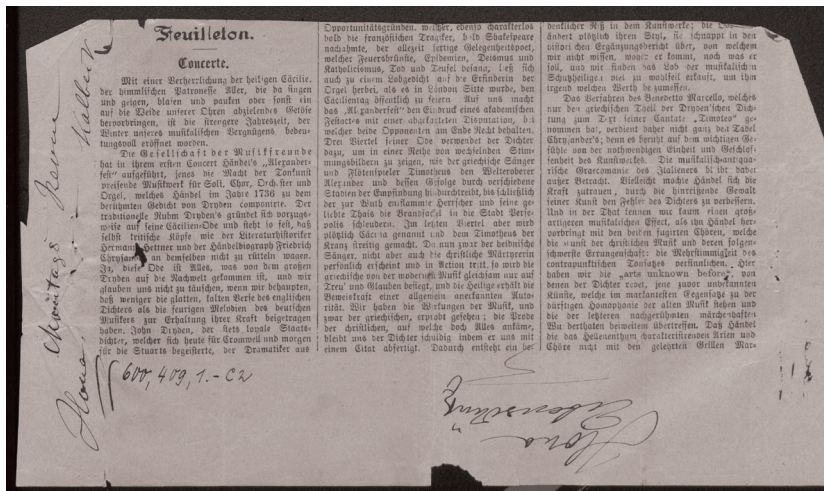
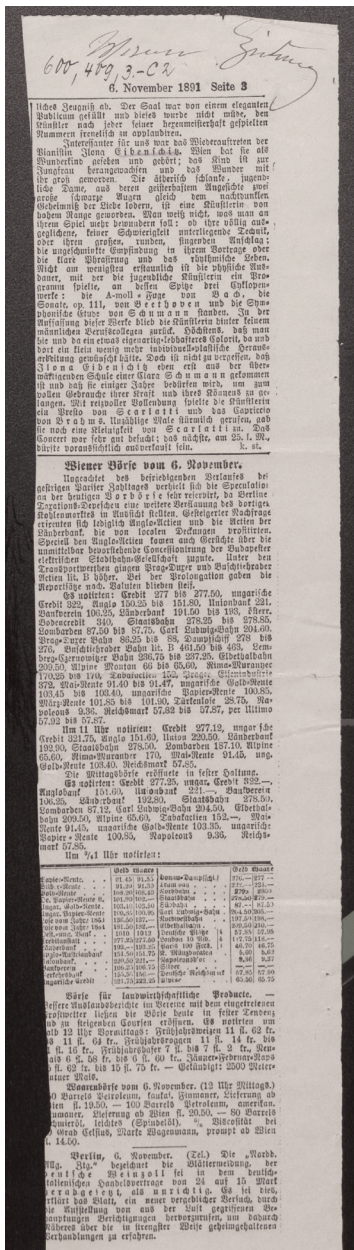


Abb. 5a/b: Beginn des Artikels von Max Kalbeck (oben) in der *Wiener Montags-Revue* 16. November 1891 (ZA 38A), mit Aufschrift Clara Schumanns „Ilona. Montags Revue Kalbeck“ und am unteren Rand kopfstehend „Ilona Eibenschütz“. Die Abbildung unten zeigt die Fortsetzung des Artikels (4. und Schlußteil), in dem Kalbeck auf Ilona Eibenschütz' Auftritt zu sprechen kommt, Robert-Schumann-Haus Zwickau 600,409,1-C2.



(ZA 35C). Er verweist auf das für Ilona's Lehrerin Clara Schumann typische Etikett einer „Hohepriesterin der Musik“. So beobachteten die Kritiker auch beim Auftritt von Ilona Eibenschütz ihre „Bescheidenheit“: „Schlicht, einfach und geschmackvoll gekleidet tritt sie auf, bescheiden ist ihre Haltung beim Spiel, ohne jegliche Ziererei sind ihre Verneigungen“ (ZA 35C). Und im Gegensatz zur angeblichen „Effekthascherei“ attestiert Wilhelm Frey (ZA 35B) Ilona Eibenschütz, dass sie „nichts von jener Affekirtheit in den äußerlichen Posen, nichts von jenen unausstehlichen Manieren“ habe. Max Kalbeck hörte aus Ilona Eibenschütz' „Vorträgen [...] immer Frau Schumann heraus“ und zollte „dem zarten, kräftigen Anschlag“ Lob – die sich scheinbar widersprechenden Adjektive bezeichnen vielleicht mit Bedacht die auch schon in England gerühmte Qualität eines vollen Tons „ohne Kraftmissbrauch“ (ZA 30A). Joseph Königstein lobt „ihren großen, runden, singenden Anschlag“ und die „klare Phrasierung“ (ZA 35A).

Abb. 6: Artikel von Joseph Königstein, in [Illustriertes Wiener Extrablatt], 6. November 1891, S. 3, mit irriger Aufschrift Clara Schumanns „Wiener Zeitung“, Robert-Schumann-Haus Zwickau 600,409,3-C2.

CLARA SCHUMANN AND ILONA EIBENSCHÜTZ – ADDENDUM*

Thomas Synofzik

When purchasing the estate from daughters Marie and Eugenie Schumann in Interlaken in the 1920s, numerous music, letter and text autographs, portraits, personal copies of scores and books and other property items had come into the holdings of the Schumann Museum in Zwickau. This included Robert Schumann's five-volume collection of newspaper reviews where each volume was assigned a separate access number. Alongside this, however, there were also numerous newspaper cuttings from Clara Schumann's estate which had come to Zwickau but were not recorded in this way. In his 1968 doctoral thesis, Martin Schoppe, Director of the Robert Schumann House in Zwickau from 1965 to 1992, evaluated not only Robert Schumann's newspaper comments but also covered newspaper comments on Clara Schumann's concerts, listing in an appendix to his doctoral thesis 51 "[Reviews of Clara Schumann's concerts, from her estate]" over the period 1855 to 1890. Yet unlike Robert Schumann's newspaper comments, Schoppe and his successor, Gerd Nauhaus, did not keep Clara Schumann's reviews in the strong room but together with the so-called Article Collection, a collection continued from 1910 to date, covering by now nearly 15,000 newspaper articles with a Schumann reference. The special exhibition "Clara Schumann on Tour", held in the Robert Schumann House in Zwickau in the summer of 2019, had been able to resort to, by now, a total of about 125 newspaper cuttings with reviews of Clara Schumann's concerts found in there. On the other hand, Clara Schumann had collected not only newspaper cuttings about her own concerts but also cuttings and articles about Johannes Brahms, reviews of publications and cuttings about her own pupils. In the Article Collection, such newspaper articles, labelled in her own hand, were often filed under separate numbers but without taking into consideration their provenance. Bundling these estate items and returning them to the rest of the estate is currently still a "work in progress".

* Translated by Thomas Henninger.

When preparing the last special exhibition titled “Clara Schumann und ihre Schüler” [Clara Schumann and her Pupils] in the Clara Schumann year 2019, some more press comments from Clara Schumann’s estate were found in the Article Collection under number 600,409,1-12-C2, with a note in the database “[Various articles about two pupils of Clara Schumann: Borwick and Eibenschütz]”. Among these newspaper cuttings, there was an envelope labelled in Clara Schumann’s own hand: “[About Borwick and Ilona Eibenschütz in 1890 and 1891 after their first appearances in a Phil. {Philharmonic Concert}]” (see p. 162, fig. 1) Underneath, Clara Schumann had added: “[Letters from Wilkinson (very kind), Lady Thompson and others]” – probably indicating that she had received the London press comments from Richard Wilkinson and Kate Thompson. It contains twenty cuttings about Leonard Borwick (1868-1925) and nine about Ilona Eibenschütz (1873-1967). The two pupils had given their first concerts in Britain in 1890 and 1891. All articles about Borwick are from British newspapers, whereas only four of them are about Ilona Eibenschütz’s appearances in Britain at the beginning of 1891, and the others are from Viennese newspapers of November the same year. While most of the cuttings concerning Leonard Borwick are labelled in another hand, many of the cuttings about Ilona Eibenschütz are labelled by Clara Schumann herself, providing the newspaper titles and/or dates, in two cases also the names of the reviewers (cf. p. 165, fig. 2 and p. 167, fig. 4). Most of the articles about Borwick are glued on two sheets on both sides each – probably by Clara Schumann herself. There are also occasional markings with lines or a cross which might have been made by Clara Schumann (cf. p. 166, fig. 3).

In the monograph *Die Schülerin – Die Meisterin. Ilona Eibenschütz und Clara Schumann. Zeitzeugnisse einer Frauenkarriere um 1900* [The Pupil – The Master. Ilona Eibenschütz and Clara Schumann. Contemporary Accounts of a Woman’s Career], Bonn 2019, presented in an exemplary manner by Kazuko Ozawa and Matthias Wendt, edited by Ingrid Bodsch, Chapter IV.1 [Newspaper articles about Ilona Eibenschütz] {ZA} reproduces only one of the London and one of the Vienna articles, given that at that time the extent of the Zwickau holding was still unknown. For this reason, the other articles collected by Clara Schumann about the first appearances of her pupil are introduced here in the form of an addendum.

In spite of Clara Schumann's labelling, the bibliographical data was in many instances incomplete and had to be established in other ways – which included identifying the reviewers.

The earliest cutting from *The Times* (the same as reviews ZA 28, ZA 29, ZA 31 and ZA 32, contained in the book) is about Ilona Eibenschütz's first appearance in London on 12th January 1891. Unlike the above four reviews, this article, presumably by the chief music critic of *The Times*, J. A. Fuller Maitland, emphasises that Ilona Eibenschütz "[had come closer to her famous teacher than most of her fellow students, both past and present]" (ZA 29A). Also, this review in *The Times* is the only one to mention that Ilona Eibenschütz, when performing Schumann's Symphonic Études, had omitted "[one of the most characteristic Études]" (ZA 29A). The critic attributes this to a lapse of memory but otherwise it is well documented that Clara Schumann herself always performed this cycle with the omission of Étude No. VIII, and similarly forbid her pupils to play this movement. On the other hand, the reader learns on the sidelines that Clara Schumann, when performing the first edition of this work (1837), did not follow the second version (1852) which was shortened by two numbers and revised in many respects. It is uncertain whether this only referred to not omitting Études III and IX or to what extent Clara Schumann strictly adhered to the first version in other respects as well. Finally, one learns that the key of Domenico Scarlatti's Sonata, which Ilona Eibenschütz additionally performed in this concert, also mentioned in ZA 31, was D major.

ZA 30A relates to Ilona Eibenschütz's second appearance in London on 18th January 1891. There, a tonal aspect is highlighted which was also very important to Clara Schumann in a pianist's tone formation, namely the ability to "[obtain a full tone from the instrument without excessive effort]". Concerning the performance of a movement from a Bach Suite (specified there as the Bourrée from the Suite in A minor, BWV 807), also mentioned in ZA 30, the "[unusually fast tempo]" chosen by Ilona Eibenschütz is pointed out.

The three Vienna reviews on Ilona Eibenschütz, collected by Clara Schumann, however, all relate to one single concert, namely her debut in the Great Hall of the Musikverein concert house in Vienna on 5th November 1891 (cf. also ZA 36, ZA 37 and ZA 38). According

to ZA 35C, this was a nearly one-and-a-half-hour solo piano recital (including intervals). It started with Johann Sebastian Bach's Organ Fugue in A minor, BWV 543 but only the Budapest review ZA 38 adds that this was "[one of Bach's organ fugues transferred by Liszt]". Franz Liszt had indeed published a transcription of this work in 1852 (Searle 462), yet it seems rather unlikely that Ilona Eibenschütz would have performed Bach's work in this arrangement, given that this very Bach Fugue had also been a showpiece of Clara Schumann in her own (unpublished) arrangement since 1843, and that she proceeded "[not according to Liszt's arrangement but strictly following Johann Sebastian Bach's organ movement]". In Ilona Eibenschütz's debut concert in Vienna, Bach was followed by Beethoven's last Piano Sonata in C minor, Op. 111, Schumann's Symphonic Études, a Presto by Domenico Scarlatti (cf. ZA 35A and 35B), a Nocturne by Frédéric Chopin (cf. ZA 35B), Johannes Brahms's Capriccio in B minor, Op. 76/2, Liszt's Paganini Étude La campanella (Searle 161 No. 3), and as an encore another Scarlatti Sonata (ZA 35A), which yielded a total playing time of about 75 minutes. While the two Vienna reviews ZA 36 and ZA 37, already published, are rather critical, the reviews presented now paint a completely different picture. In ZA 37, Eduard Hanslick warned against "[the excessive use of the pedal]" and would have wished for "[greater freedom and intimacy during performance]". The original of ZA 36 is signed "th.", which presumably concealed the Viennese reviewer Fedor Mamroth, who was, above all, a theatre critic and a music critic only in second place. According to his review, Ilona Eibenschütz owed the success of her Vienna debut only to her "[numerous friends]"; in her playing, he criticised the "[lack of phrasing]" and her "[showmanship]" and claimed "[her cantilena lacked intimacy and her touch lacked warmth]".

On the other hand, Richard Heuberger – see p. 167, fig. 4 – believes he was able to "[say without exaggeration]" that he "[had not witnessed such a unanimously jubilant reception of a pianist for years]" (ZA 35C). He refers to the label typically used for Ilona Eibenschütz's teacher Clara Schumann as a "[high priestess of music]". The critics also note Ilona Eibenschütz's "[modesty]" when appearing in front of the audience: "[She appears in a plain, simple and tasteful attire, her posture during the performance is modest, and her bows are free of

any preciousity]" (ZA 35C). And, in contrast to the alleged "[show-manship]", William Frey (ZA 35B) attests that Ilona Eibenschütz had "[none of that affectation in her external postures and none of those unbearable manners]". Max Kalbeck – see p. 167, fig. 5b – perceives in Ilona Eibenschütz's "[recitals [...] always Mrs Schumann]" and praises the "[delicate and powerful touch]", where the apparently conflicting adjectives are perhaps a careful reference to the quality already appreciated in Britain, namely that of a full tone "[without excessive effort]" (ZA 30A). Joseph Königstein – see p. 169, fig. 6 – praises "[her grand, full and singing touch]" and the "[clear phrasing]" (ZA 35A).



Ilona Eibenschütz, photo,
around 1900

CLARA SCHUMANN IN BRITAIN*

Thomas Synofzik



Clara Schumann, photography by Franz Hanfstaengl, 1858 (Robert-Schumann-Haus Zwickau, D-Zsch: 89-B2v)

“[For me, England will always remain a country of beauty ... – it is really wonderfully delightful, this abundance, this opulence, and then ... parks for hours on end, full of all those trees! ... In comparison, how insipid a German palace looks to you. What a superb architecture that is, those beautiful Gothic windows, those tall jagged turrets, everything made of rough grey stone, often overgrown with ivy]”¹

In 1856, Robert Schumann’s year of passing, Clara Schumann travelled to Britain for the first time. In the following years, up to 1888, she would stay there a total of 19 times for several months each time. There is no other place where she performed as frequently as in London and there is no other concert venue where she spent as much time as there. In 1867, 1871 and 1872, she spent a good three months in Britain each time and on other tours, the length of stay was between one and two months. Between 1856 and 1873, she gave about 21 concerts per tour and between 1876 and 1888, the average fell to nine concerts.

* English version – translated by Thomas Henninger – of Thomas Synofzik’s article „Clara Schumann in England“, published in: *On tour. Clara Schumann als Konzertsolistin auf den Bühnen Europas*, ed. by Ingrid Bodsch, Bonn 2019, pp. 251-288.

¹ Letter from Clara Schumann to Johannes Brahms dated 5th June 1859, *Schumann-Briefedition* II.3, edited by Thomas Synofzik (print in preparation).

Even before getting married, since October 1838, Clara Wieck had made more or less concrete plans for a British tour, initially still with her father. The corresponding invitations had been extended by Robert Schumann's London friend William Sterndale Bennett, who had been to Leipzig several times as a pupil of Felix Mendelssohn. When Clara Wieck arrived in Paris in February 1839, she planned to travel on from there to Britain in May for two or three months² but then the journey was postponed.

Robert Schumann, too, had considered travelling to Britain on several occasions. After the couple returned from a five-month Russian tour in 1844, he wrote to his Dutch friend Johannes Verhulst on 5th June 1844 that the next journey at the beginning of 1845 was to take him to the Netherlands: "[Then, from Holland, we would like to carry on to England, a country I have yearned to see for so long]."³ However, this plan was foiled, amongst other things, by Clara Schumann's next pregnancy.⁴ And also the joint plan to travel to Britain together at the beginning of 1854 had to be abandoned when the eighth child, Felix, announced itself in October 1853.⁵

In February 1854, Robert Schumann fell ill and was taken to the sanatorium in Endenich near Bonn in March. When Clara Schumann decided to resume and intensify her concert activity from the autumn of that year, she made some initial enquiries about a British tour as early as November and promised William Sterndale Bennett at the beginning of February to come to London from the middle of April 1855 "[for the season]".⁶ One month later, when there was hope that Clara Schumann would be able to visit her husband in Endenich, this was reason enough for her to cancel the journey.

² *Schumann-Briefedition* I.5, edited by Anja Mühlenweg, Cologne, 2013, pp. 294 and 310.

³ Gustav F. Jansen, *Die Davidsbündler*, Leipzig, 1883, pp. 188-189.

⁴ Cf. Berthold Litzmann, *Clara Schumann. Ein Künstlerleben*, Vol. 2 (hereinafter: *Litzmann II*), ⁷Leipzig, 1925, p. 75.

⁵ *Litzmann II*, p. 279.

⁶ Letter from Clara Schumann to Joseph Joachim dated 6th February 1855, cf. *Schumann-Briefedition* II.2, edited by Klaus-Martin Kopitz, Cologne, 2019, p. 178.

On 8th April 1856, Clara Schumann finally embarked on her first British tour. In her diary, she noted about this event: “[I will never forget this dismally solitary journey! (from Ostend to Dover) ... It was an incredibly gloomy rainy night]!”⁷

Details of the journeys

Thanks to the railway and steamship, the travel time from Cologne to London had been reduced to 22 hours as early as the 1850s. On departure in the morning at 06.45 hrs, one could arrive in Ostend in just under twelve hours. From there, the passage to Dover was estimated to take about four hours; ships left about 19.00 hrs in the evening.⁸

A first-class express train went from Dover to London in two and a half hours and arrived in the early morning at about half past four.⁹

On her return journey in 1856, Clara Schumann went via Antwerp,¹⁰ that is, apparently using the seven-hour direct ferry service from London.¹¹ In 1872, when her son Felix Schumann chose the direct ferry service from Rotterdam to London, against the itinerary suggested by his mother, she bristled at the additional cost of ten thalers¹² incurred by this.

Alternatively, there was the route with ferry journey between Calais and Dover, which took longer on the Continent by land but only half as long by sea, compared to the journey between Ostend and Dover. In later years, Clara Schumann would choose different itineraries: she travelled via Calais in 1870,¹³ via Ostend in 1871,¹⁴ and via Calais again in

⁷ *Litzmann II*, p. 405.

⁸ *Illustrierter London-Führer*, Leipzig, 1851, p. 393; *London im Jahre 1851: Ein praktisches Handbuch für Reisende nach England*, Leipzig, 1851, p. 6; E. G. Ravenstein, *Reisehandbuch für London, England und Schottland*, Hildburghausen, 1870, p. 3.

⁹ *Illustrierter London-Führer*, Leipzig, 1851, p. 401.

¹⁰ *Litzmann II*, p. 413.

¹¹ *Illustrierter London-Führer*, Leipzig, 1851, p. 395.

¹² Elisabeth Schmiedel/Joachim Draheim, *Eine Musikerfamilie im 19. Jahrhundert: Clara Schumann, Mariane Bargiel, Woldemar Bargiel in Briefen und Dokumenten*, Munich/Salzburg, 2007, Vol. 2, p. 564.

¹³ Berthold Litzmann, *Clara Schumann. Ein Künstlerleben*, Vol. III, ⁴Leipzig, 1919 (hereinafter: *Litzmann III*), p. 235.

¹⁴ *Schumann-Briefedition I.3*, edited by Eberhard Möller, Cologne, 2011, p. 217.

1873.¹⁵ Although Clara Schumann sometimes claimed that “[the two hours by sea were no more than two hours by land]”,¹⁶ repeatedly – due to adverse weather conditions – there were events leading to delays and inconveniences. On 25th January 1867, Clara Schumann wrote to her daughter Eugenie: “[Our passage to Britain was very unpleasant; there was a heavy flow flurry and we got thoroughly wet, as we were sitting on the deck (though we were not seasick), and then, in our dripping wet clothes, had to board the Dover-London train which departed shortly, and still carry on for 2½ hours].”¹⁷

In 1870 and 1873, because of storms, the ferry service from Calais was down for days each time,¹⁸ which led to unscheduled stopovers over there; in the first instance, Clara Schumann even had to cancel two concerts by telegraph for this reason. In 1871, the sea journey took longer than planned, as there was “[heavy snowy weather]” and the ship had difficulty landing at Dover.¹⁹ In 1887, the return journey from Dover had to be delayed by four days, due to stormy weather.²⁰ And although Clara Schumann did not normally suffer from seasickness, the passage to Dover during her last journey in 1888 was so turbulent that she became seasick.²¹

From 1868 onwards, on the outward and return journey of her British tours, Clara Schumann would usually make a stopover at the home of her musician friends Ferdinand and Christine Kufferath in Brussels. In Cologne, she often stayed overnight with the Deichmanns, a banking

¹⁵ *Litzmann III*, p. 286.

¹⁶ Letter from Clara Schumann to Johannes Brahms dated 6th March 1870, *Schumann-Briefedition* II.3, edited by Thomas Synofzik (print in preparation).

¹⁷ *Schumann-Briefedition* I.8, edited by Christina Siegfried, Cologne, 2013, p. 93.

¹⁸ *Litzmann III*, pp. 235 and 286.

¹⁹ Letter from Clara Schumann to Johannes Brahms dated 5th February 1871, *Schumann-Briefedition* II.3, edited by Thomas Synofzik (print in preparation).

²⁰ *Schumann-Briefedition* II.12, edited by Annegret Rosenmüller, Cologne, 2015, pp. 584f.

²¹ Letter to Christine Kufferath dated 24th February 1888, *D-Zsch* [library siglum]: 10350,23-A2.

family living close to the station, where, at the same time, she could use the opportunity to play “[some groups in rehearsal for London]” from her new repertoire.²²

Travel companions

Clara Schumann went on her first two tours in 1856 and 1857 alone. The idea to take along her friend Emilie List as a companion in 1856 had to be abandoned for financial reasons: “[the lady with whom I will stay has only space for one bed in the bedroom, so we would have to rent an extra room for you, and then there would be the extra cost for lunch, so, in short, everything would cost twice as much and this would make the whole undertaking enormously expensive].”²³ On her next two tours in 1859 and 1865, Clara Schumann was accompanied by her half-sister Marie Wieck who made an attempt to establish herself as a piano teacher in London in 1859/1860, which was apparently not very successful.²⁴ On her British tours from 1865, the travel companion and assistant was her daughter Marie Schumann. In 1872, Felix Schumann was offered a trip to London by his mother as a gift for successfully passing his school leaving examinations, and in 1871 and 1873, Eugenie Schumann, who would successfully establish herself as a piano teacher in London from 1892, was also allowed to travel with them. Regarding the workload of her sister Marie on their two joint British tours with their mother, she wrote the following in her *Erinnerungen [Memoirs]*: “[She would have to perform thousands of small tasks on concert days; she would help her mother dress and decorate her silky, smoothly parted hair with black lace and beautiful marigolds. She would stay with her until the last moment, and then she would often be so excited that she could not decide to sit in the hall with us. She would stay in the small room by the stage stairs and listen from there, or she would go, with her passe-partout that the concert organiser ... had given her, to the end of the hall or

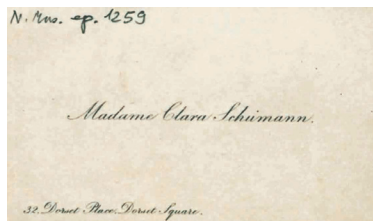
²² *Schumann-Briefedition* I.8, edited by Christina Siegfried, Cologne, 2013, p. 503.

²³ Eugen Wendler (ed.), “*Das Band der ewigen Liebe*”. *Clara Schumanns Briefwechsel mit Emilie und Elise List*, edited by Eugen Wendler, Stuttgart/Weimar, 1996, p. 190.

²⁴ Cf. *Neue Zeitschrift für Musik*, Vol. 53: 1860, p. 162.

sometimes upstairs to the gallery to assess the sound of the instrument from there].”²⁵ On the last tour in 1888, Clara and Marie Schumann also took their domestic worker Gretchen along to Britain, as Marie Schumann had sprained a hand and was only partially able to work.²⁶

Accommodation



Accommodation in London was an essential prerequisite for the concerts. In 1860, ten days before the planned departure, Clara Schumann made her journey to London dependent on whether “[decent accommodation]” could be found²⁷ –

eventually, the British tour did not materialise that year. The reason for Clara Schumann having to look for a new lodging was that her previous hosts “[the Busbys had given up their house entirely]”.²⁸ There, at house number 30 Dorset Square (see fig. above, collection of the Staatsbibliothek Berlin), north of Oxford Street, Clara Schumann had been accommodated in 1856²⁹ and 1859,³⁰ whereas in 1857, she had lodged in the house next door, at 32 Dorset Square³¹ Now, only Emma Busby (*4th February 1824 in Brighton), whom Clara Schumann had given piano lessons in London and in Düsseldorf in the summer of 1856,³² had a flat left in Oxford Street, whilst her sister Ellen, also a pianist, had moved to Chesterfield with their mother, Louisa Mary Busby.³³

²⁵ Eugenie Schumann, *Erinnerungen*, Stuttgart, 1925, p. 224.

²⁶ *Schumann-Briefedition* I.8, edited by Christina Siegfried, Cologne, 2013, p. 589.

²⁷ Letter from Clara Schumann to Joseph Joachim dated 16th April 1860, cf. *Schumann-Briefedition* II.2, edited by Klaus-Martin Kopitz, Cologne, 2019, p. 512.

²⁸ Letter from Clara Schumann to Joseph Joachim dated 8th April 1860, cf. *ibid.*, p. 509.

²⁹ *Litzmann II*, p. 411.

³⁰ Renate Hofmann, *Clara Schumanns Briefe an Theodor Kirchner mit einer Lebensskizze des Komponisten*, Tutzing, 1996, pp. 52ff.

³¹ A corresponding printed visiting card is published in *Schumann-Briefedition* II.15, edited by Annegret Rosenmüller, Cologne, 2016, p. 291.

³² *Litzmann II*, pp. 413f.

³³ Richmond, National Archives, *England and Wales Census 1861*.

During the first days after her arrival in 1856, Clara Schumann had first stayed at the house of William Sterndale Bennett at Russell Place,³⁴ to which he had invited her as early as 1st November 1854.³⁵ In Emma and Ellen Busby's house, Clara Schumann received a living room with a sleeping section and lunch at a price of £2 per week.³⁶ In 1862, during a concert stay in Paris, when Clara Schumann was considering whether to carry on to Britain, Ernst Benzon (1819–1873), a steel manufacturer of German origin, and his wife Elisabeth († 1878), whom Clara Schumann had met in 1859, offered her accommodation at their house in Kensington (10 Kensington Palace Gardens). However, Clara Schumann would travel to London again only in 1865, which was when she accepted the offer. On 14th April 1865, she wrote to Joseph Joachim on this matter: “[I actually did not want to accept Mrs Benzon's offer but she asked me repeatedly to at least alight at her house so we could look for some lodging together; I found this quite acceptable and so I accepted].”³⁷ Clara Schumann eventually found long-term accommodation not far away, at Ormes Square, Bayswater (first at No. 1 for two weeks, then, after another move to the neighbouring house, at No. 2). In 1867 and 1868, Clara Schumann had accommodation in the Piccadilly area (1867: 17 Half Moon Street, 1868: 1868 Piccadilly), which had probably been obtained for her by her half-sister Clementine, who worked near London. In 1868, Clara Schumann made the acquaintance of the insurance agent Arthur Burnand (1820–1891) and his sister Antoinette (1818–1877) who invited her to stay at their house south of Hyde Park (14 Hyde Park Gate, from 1882 renumbered as 42 Hyde Park Gate) the following year. Clara Schumann accepted the offer in 1869, first for a few days only, in order to look from

³⁴ J. R. Sterndale Bennett, *The Life of William Sterndale Bennett*, Cambridge, 1907, p. 246.

³⁵ Berlin State Library, Music Department with Mendelssohn Archive, *Mus. Nachl. K. Schumann I, 150* – however, the later accommodation at the house of Emma and Ellen Busby had been confirmed as early as February 1856 as well, cf. Clara Schumann's letter to George Hogarth dated 16th February 1856 (London, British Library *RPS MS 363*, f. 1-2).

³⁶ Letter from Clara Schumann to Henriette Reichmann dated 26th February 1856, Robert Schumann House in Zwickau, 2887-A2.

³⁷ *Schumann-Briefedition* II.2, edited by Klaus-Martin Kopitz, p. 836.

there for convenient accommodation in the following weeks, which she found at 304 Regent Street.³⁸ From 1870 onwards, however, she went fully along with the hospitality of the Burnand siblings and in this way had now found her “home”³⁹ in London, for which she had even stationery with her local address printed. In return, in the autumn of 1870 and the autumn of 1871, inter alia, Arthur and Antoinette Burnand visited Clara Schumann in Baden-Baden, who assessed the brother and sister by stating: “[I would never have believed that I could become so fond of foreigners].”⁴⁰ And she wrote to Johannes Brahms during her stay in 1871: “[Well, we in Germany have no idea of such hospitality but, of course, nor do we have the money these people have. Miss Burnand had asked Marie this autumn whether I had any special wishes regarding the bed, to which Marie replied that, since Miss Burnand had asked about this so politely, she had to admit that I was used to sleeping on springs ... and when we arrived here, we found two beautiful spring beds, and now I am resting here in a way I have never rested in Britain before].”⁴¹

But the same stay was overshadowed by a burglary which apparently targeted Clara Schumann’s lodging, whilst she had just been away to see friends in Camberwell: “[Monday, 17th April, was a memorable day in the book of my life. Even without having to mark it in red. Whilst we were at table with the Townsends, and the Burnands were all at home, all my jewellery was stolen, within a period of about twenty minutes when the Burnands were at table. The thieves had climbed in through the window, locked the doors from the inside, lit the lights and opened everything in my room with crowbars, but they took only jewellery and money and left everything else behind, after they had emptied it, for instance, turned inside out the pockets of my clothes ...and scattered the contents all over the room. They also

³⁸ Letter to an anonymous composer dated 28th February 1869, Heinrich Heine Institute, Düsseldorf, 64.5948.

³⁹ *Litzmann III*, p. 535.

⁴⁰ *Litzmann III*, p. 226.

⁴¹ Letter from Clara Schumann to Johannes Brahms dated 5th February 1871, *Schumann-Briefedition* II.3, edited by Thomas Synofzik (print in preparation).

took away a few things which they could not open in a hurry, such as my concert bag or an album with photos of the children and friends, which was especially dear to me].”⁴² In a letter to Johannes Brahms, Clara Schumann estimated the financial loss at more than 2,000 thalers (of which more than 100 thalers in cash).⁴³

In 1877, whilst in Brussels on a journey to London, Clara Schumann received a message about the death of Antoinette Burnand and she first decided to abandon her planned concert tour. However, it was finally Joseph Joachim who managed to make her change her mind,⁴⁴ and the brother Theophilus Burnand (1804–1887) moved out of his flat at Lowndes Square for Clara Schumann and went to stay at the house of his brother at Hyde Park for the duration of her stay.

Concert venues

In 1867, Clara Schumann wrote to her son Ludwig: “[The concert halls can mostly hold 2, 3 or 4,000 people and, of course, they cannot be heated and you have to sit there in your very light dress, your silk shoes and your bare arms, so you can imagine what I have to suffer. Almost no night without going to bed before 12 or 1 o’clock, then straight into a railway carriage in the morning, I hardly arrive at the concert hall and there is a rehearsal immediately, and so on and so forth].”⁴⁵ Clara Schumann performed in London in almost twenty different locations, partly in public concert halls but partly also in private houses.

⁴² *Litzmann III*, pp. 256f.

⁴³ Letter from Clara Schumann to Johannes Brahms dated 6th May 1871, *Schumann-Briefedition* II.3, edited by Thomas Synofzik (print in preparation).

⁴⁴ *Schumann-Briefedition* II.2, edited by Klaus-Martin Kopitz, pp. 1166–1168.

⁴⁵ *Schumann-Briefedition* I.10, edited by Michael Heinemann, Cologne, 2019, p. 545.

Table 1: Clara Schumann's London concert halls (compiled after *CSPr*)

Concert hall	Performances	Period
St James's Hall	190	1859–88
Hanover Square Rooms	25	1856–77
Crystal Palace	12	1865–77
Willis's Rooms, 28 King Street, St James's	9	1856–65
Beethoven Rooms, 76 Harley Street	5	1856–68
Camberwell Hall	5	1856–65
Residence of Arthur Burnand, 14 Hyde Park Gate	4	1869–72
Buckingham Palace	2	1856–72
Residence of Ernst Benzoni, 10 Kensington Palace Gardens	2	1865–73
Residence of Therese Leupold, 148 Westbourne Terrace, Hyde Park	1	1865
Residence of Henry Blagrove, 11 Hinde Street, Manchester Square	1	1856
Grosvenor House (charity)	1	1877
Freemason's Hall (charity)	1	1865
Gymnasium, Stainton Terrace, St Pancras Road (charity)	1	1865
Preston, Guild Hall (charity)	1	1869
St George's Hall (charity)	1	1871
Her Majesty's Theatre	1	1857
Grosvenor Square [presumably: New Concert Room, 16 Grosvenor Street, Grosvenor Square]	1	1865
New Beethoven Rooms [Queen Anne Street, Cavendish Square]	1	1857
Exeter Hall [Strand]	1	1857
Total:	265	

On 16th April 1856, Clara Schumann wrote to the Leipzig publisher Bartholf Senff: “[The city is awfully big and the tremendous distances make all contacts extremely difficult].”⁴⁶ For 29th June 1857, she recorded a London daily routine in her diary: “[Terrible rush day. Early into the city, practising at the Broadwood concert hall [on Horseferry Road – located four and a half kilometres from Clara Schumann’s lodging at Dorset Square] from 10 to 11, ... practising at my lodging from 11 to 12, again at the house of Lady York from 12 to 1 ... and many more things throughout the day, and then still playing at 11 o’clock in the evening in the philharmonic concert].”⁴⁷

At that time, in the middle of the 1850s, orchestra concerts were held in the Hanover Square Rooms (also called “Queen’s Concert Rooms”). Johann Christian Bach and Joseph Haydn had already performed at this venue; there was space for 500 attendees over 200 sqm. From 1859, the New Philharmonic Concerts moved to the new St James’s Hall, as did, from 1869, the traditional Philharmonic Concerts; after

⁴⁶ *Schumann-Briefedition* III.4, edited by Michael Heinemann, Cologne, 2010, pp. 464f.

⁴⁷ *Litzmann II*, p. 20.



London. 739

ST. JAMES'S HALL.
MONDAY POPULAR CONCERTS.
 The Twenty-fifth Concert of the Tenth Season,
 WILL TAKE PLACE ON
MONDAY EVENING, MAY 15, 1865.
To commence at Eight o'Clock precisely.

Schumann Night.

PROGRAMME.

PART I.

QUARTET, in A minor, Op. 41, for two Violins, Viola, and Violoncello.....Schumann.
 MM. JOACHIM, WIENER, GRÜN, and PIATTI.

SONG, "Devotion.".....(*Widmung*).....Schumann.
 Mr. CUMMINGS.

ETUDES en forme de Variations, Op. 13, for Pianoforte alone.....Schumann.
 Madame SCHUMANN.
 (Her first appearance at the Monday Popular Concerts.)

PART II.

PHANTASIESTÜCKE, for Pianoforte and Violin.....Schumann.
 Madame SCHUMANN and Herr JOACHIM.

SONG, "I will not wander.".....(*Ich wonne's nicht*).....Schumann.
 Mr. CUMMINGS.

QUARTET, in E flat, Op. 47, for Pianoforte, Violin, Viola, and Violoncello.....Schumann.
 Madame SCHUMANN, MM. JOACHIM, GRÜN, and PIATTI.

Conductor - Mr. BENEDICT.

NOTICE—It is respectfully suggested that each person as are not desirous of remaining till the end of the performance can leave either before the commencement of the last instrumental piece, or between any two of the movements, so that those who wish to hear the whole may do so without interruption.
 Between the last vocal piece and the Quartet an interval of FIVE MINUTES will be observed.
 The Concert will finish at half-past Ten o'Clock.

Sofa Stalls, 5s. Balcony, 3s. Admission, 1s.
 Tickets to be had of Austin, 28, Finsbury; Gower and Co, Regent Street; Keith Prowse and Co, 48, Chancery; and of
CHAPPELL and CO, 50, New Broad Street.

that, the traditional venue continued to be used as a concert hall of the Royal Academy of Music, where Clara Schumann still gave a single performance in 1877. In 1858, St James's Hall (see figure on the left) was built near Piccadilly Circus, which would become by far the most important venue for Clara Schumann in the following 30 years. Whilst she appeared at the Leipzig Gewandhaus concert hall, in a way her home since 1828, about 100 times over her entire stage career, she gave almost twice as many performances at this London concert hall. There, an audience of 2,000 people could be accommodated over 775 sqm, and when Clara Schumann gave performances, all concert tickets were generally sold, and it frequently happened that people had to be turned back. On 9th April 1881, for instance, Clara Schu-

Programme of the „Schumann Night“, St. James's Hall, 15th May 1865 (CSPr, Zwickau)

mann wrote in her diary: “[The hall was again so fully packed that, as Mr Burnand said, hundreds of people had to leave again, and that this happened every time I gave a performance]”.⁴⁸ From 1881 onwards, Clara Schumann would only perform at St James’s Hall in London, the last time in 1888: “[I have to go to Britain! The Germans are really strange people, they always want something new, whereas the British just want their favourites again and again. The sight of St James’s Hall, when it is filled to the brim, is wonderful, and the liveliness of the audience, the waving of handkerchiefs, ‘Hooray!’ shouts, etc., is quite overwhelming].”⁴⁹ At the beginning of the 20th century, the building was demolished and the Piccadilly Hotel (today: “Le Méridien”) was erected in its stead.

The architect of the concert hall, Owen Jones, was the same who was also in charge of the interior of Crystal Palace.⁵⁰ Initially built in Hyde Park for the World Exhibition in 1851, this glass palace had been located in the south-eastern suburb of Lewisham since 1854, a good 15 kilometres from the city centre. In 1865, Clara Schumann wrote about a visit there: “[I was again quite overwhelmed by the magnificence of human creativity].”⁵¹ “[The sight ... of that space, the galleries, which seemed to be floating in the air, filled with 20 to 25,000 people, in short, all this was so magnificent that I will never forget it again, the way it overwhelmed me when I entered there]”.⁵² Clara Schumann performed only in the so-called “small hall”⁵³ which, with capacity for 4,000 attendees, was still twice as big as St James’s Hall. However, acoustic conditions there were a problem: Clara Schumann judged that “[it was terrible to make music there, where at least half of the audience

⁴⁸ *Litzmann III*, p. 418.

⁴⁹ Letter from Clara Schumann to her daughter Elise dated 6th April 1886, cf. *Schumann-Briefedition* I.10, edited by Thomas Synofzik, Cologne, 2019, p. 368.

⁵⁰ Cf. on this matter and on Clara Schumann’s performances in London in general the chapter *Chrystal Palace. Industrialisierung und Kunstimperialismus*, in: Janina Klassen, *Clara Schumann. Musik und Öffentlichkeit*, Cologne/Weimar/Vienna, pp. 298–315.

⁵¹ Letter from Clara Schumann to Johannes Brahms dated 1st May 1865, *Schumann-Briefedition* II.3, edited by Thomas Synofzik (print in preparation).

⁵² *Litzmann III*, p. 20.

⁵³ *Litzmann III*, p. 180.

(some 4,000 people attended) could hardly hear anything, and at the rear, at the end of the hall, one could constantly see the visitors to Crystal Palace passing by!”⁵⁴ Joseph Joachim scoffed that playing in the hall as a soloist was like “[announcing oneself as a new-born to the society of a swarm of flies].”⁵⁵ In 1867, Clara Schumann described the stresses and strains of the performances endured over there: “[I recently exerted myself too much at the Crystal Palace concert. We went out by train at 11 o’clock, once arrived, I had to climb stairs for a quarter of an hour to get to the Palace, then I had a rehearsal of Beethoven’s Concerto in E-flat major [Op. 73] at 1 o’clock, immediately after that we had breakfast, then we got dressed, and the concert started at 3 o’clock, where I had to be present from the beginning to the end]”.⁵⁶

At a lesser distance, but still located in the same direction, was the suburb of Camberwell, where Clara Schumann performed several times in the first years of her British tours. There, the scale was rather small; Camberwell was one of the three centres of German immigrants to London.⁵⁷ There, the Düsseldorf singer friend Mathilde Hartmann was lodged in the house of her friend Marie Townsend, also a native of the Rhineland, and her husband, who became Clara Schumann’s best friends in London. On 12th May, Clara Schumann wrote to her mother, Mariane Bargiel: “[On Saturday evenings, I always go to Camberwell where Mathilde Hartmann has been lodged in the house of a rich friend for five months already; I always stay there on Sunday and return to London on Monday morning. Camberwell is a suburb of London but an hour away from my place – there are so many Germans there! – London is a huge city but very clean, in a way we do not have it in Germany].”⁵⁸

⁵⁴ *Litzmann III*, p. 181.

⁵⁵ Letter from Joseph Joachim to Clara Schumann from the end of July 1858, *Schumann-Briefedition* II.2, edited by Klaus-Martin Kopitz, p. 413.

⁵⁶ *Litzmann III*, p. 200.

⁵⁷ Cf. Theodor Fontane, *Die Camberwell-Deutschen und Gottfried Kinkel*, in: id., *Sämtliche Werke*, Vol. 18a, Munich, 1972, pp. 763ff.

⁵⁸ Letter from Clara Schumann to Mariane Bargiel dated 12th May 1856, *Schumann-Briefedition* I.3, edited by Eberhard Möller, Cologne, 2011, p. 193.

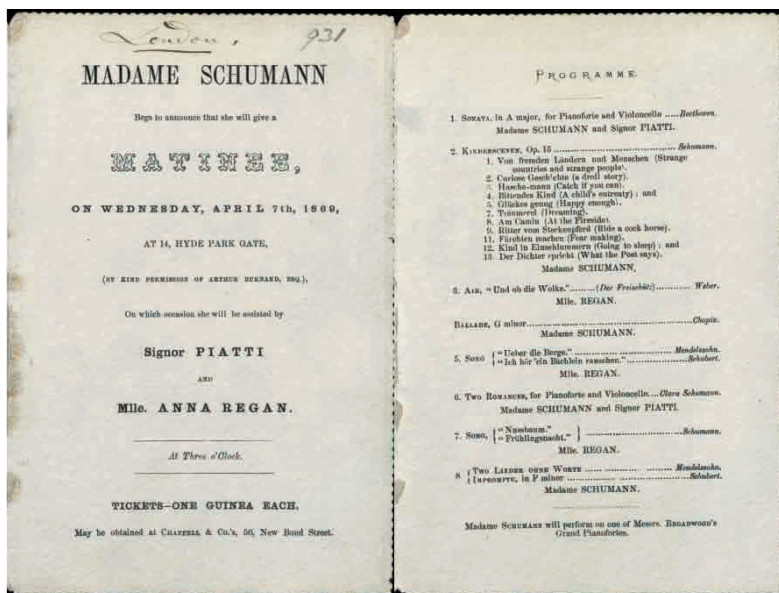
Private appearances

In addition, Clara Schumann also accepted invitations to concerts and recitals in private houses. However, on such occasions, she quite often had to complain about a lack of respect on the part of the audience. In May 1856, she wrote to her mother, Mariane Bargiel, about a private appearance, which is not documented in her programme collection: “[I recently gave a *soirée*, where people were talking loudly, whilst I was playing, so I suddenly stopped in the middle of the piece and put my hands in my lap until they quieted down, and they did stay quiet the whole evening, whenever I played. Perhaps you can imagine the astonished faces of the ladies who had never experienced something like that before. But this is the way I proceed everywhere and I also let it be known right beforehand that I would only perform on condition there is no talking].”⁵⁹ In 1867, when the number of her public appearances with a firm engagement had significantly increased, Clara Schumann could afford to decline such private offers entirely, as documented in a letter to her Düsseldorf friend Elise Jungé dated 26th February: “[I was also supposed to perform in two *soirées* at private houses, but I turned them down, although I had been offered a good fee of £15 per evening. The thing is I had resolved I would not allow to be humiliated again for all the riches in the world, and, sadly enough, it is common practice here that people talk loudly at piano recitals].”⁶⁰

In a few exceptional cases, however, Clara Schumann did agree to such invitations at the request of her London hosts. On 14th June 1865, she gave one of her last performances during her London stay that year at the house of Ernst and Elisabeth Benzon, where she had found accommodation at the beginning of her tour. When Arthur and Antoinette Burnand became her hosts from 1869, a private farewell *matinée* at their house would be established as a fixed tour item over the next few years. On 24th February 1869, Clara Schumann wrote to her daughter Elise: “[Mr Burnand wants me by all means to

⁵⁹ Letter from Clara Schumann to Mariane Bargiel dated 12th May 1856, *Schumann-Briefedition* I.3, edited by Eberhard Möller, Cologne, 2011, p. 193.

⁶⁰ Letter from Clara Schumann to Elise Jungé dated 26th February 1867, Robert Schumann House in Zwickau, 6727-A2.



Programme of Clara Schumann's concert at the house of the Burnands,
7th April 1869 (CSP_r, Zwickau)

give a private matinée at his house, the way many artists do it, and thereby make a good income, with tickets costing 1 guinea, – but I call this begging matinées and I cannot make up my mind on that. What sense does it make if people can hear me a few times a week for 5, 3 or 1 shillings and if they are then pressed into a guinea matinée? There are those who go out of respect for Mr Burnand, others just want to have a look at the house, some others go out of respect for me because I had once played to them, and finally there are those who want to see me play at close range].”⁶¹ The soirée finally did take place on 7th April 1869; the concert leaflet shows the unusually high ticket price of more than £1.⁶² Programme leaflets of these farewell mat-

⁶¹ Letter dated 24th February 1869 to her daughter Elise, *Schumann-Briefedition* I.10, edited by Thomas Synofzik, pp. 124f.

⁶² Robert Schumann House in Zwickau, Clara Schumann's programme collection, 10463–C3/A3/A4 (hereinafter CSP_r), No. 931. A facsimile edition, edited by Thomas Synofzik, will be published by Verlag Dohr, Cologne.

inées for the following years 1870, 1871, 1872 and 1873 have been preserved also, although the one held in 1873 did not take place at the house of the Burnands but once again at the house of the Benzons, for unknown reasons. No more such programmes have been preserved from later years; however, Christina Siegfried has been able to prove⁶³ that this tradition was continued on an annual basis.

Two years later, Clara Schumann's diary reveals she still agreed to private recitals in special circumstances: "[13th April. There was a Viscountess de Vesci who had spoken with Marie and came to see me requesting me to play something to a dying person who had often heard me earlier and whose greatest desire was to hear me only one more time. Of course, I did not refuse this ... 14th ... This afternoon, I played for the poor sick person, Lady Florence Herbert ... I had been very agitated before that and the reception in the large and dark room also had been terribly scary, but then all the people around there, the Lady, her husband and her brother were so very kind with me that the uneasy feeling left me fairly soon. The Lady first invited me to her sickroom, thanked me and kissed me ... I had to play to her a whole lot of soothing pieces from Beethoven sonatas and then some pieces with wide and powerful chords ... for about half an hour, but then her husband thought it would burden her too much emotionally and so we left quickly after that. I do not regret having been there. All the people there, especially the Lady, had approached me in a way that I immediately felt a warm interest in them]."⁶⁴ In fact, the sick Lady, a sister of Earl Francis Cowper, passed away two weeks later, on 28th April 1886.

Clara Schumann gave two recitals before Queen Victoria (1819–1901) during her London stays, but both occasions were embedded in a wider framework and were part of her less happy experiences in London. In 1856, she wrote to Joseph Joachim: "[I once played before the Queen amidst all kinds of indescribable rubbish, for which I was very sorry, because I would really have preferred to play to her for an hour or so alone. I have not received any fee yet, and she is also

⁶³ *Schumann-Briefedition* I.8, edited by Christina Siegfried, Cologne, 2013, pp. 451, 596 and 598.

⁶⁴ *Litzmann III*, p. 477.

said to pay badly].”⁶⁵ Another attempt in 1872 turned into an even bigger disaster: “[I had to stay on for a few days because the Queen had invited me to perform at Buckingham Palace. This was an incredible concert ... The hall was suitable for making music but not very big – 700 persons had been invited (between 5 to 7 o’clock), but there were only some 100 people in the hall, most of them standing behind empty chairs. The Queen was in the company of the Duchess of Cambridge and Princess Louise. The Queen did not welcome us at all, her chair was only halfway turned towards the hall, she talked uninterruptedly, only heard the last bars of each piece and then applauded a little. But ... the way she looked! ... What is more, the murmur of the other 600 people in the side halls could be heard during the concert. The most incredible thing happened after the first part: The Queen stood up to get some tea and, for the interlude, first a potpourri by the royal band could be heard and then two bagpipers got started (in a side hall) (those in Scottish costumes!) ... I was beside myself and just wanted to run away on the spot].”⁶⁶

Concerts outside London



Torquay, Devonshire, steel engraving, around 1850

Until 1873, when Clara Schumann had to take a concert break of one and a half years due to a rheumatic disease and was therefore anxious to avoid any unnecessary stresses and strains subsequently, she had appeared on her British tours not only in London but also in large cities such as Manchester or Liverpool, or in seaside resorts such as Brighton, Bath or Torquay.

⁶⁵ Letter from Clara Schumann to Joseph Joachim dated 3rd May 1856, *Schumann-Briefedition* II.2, edited by Klaus-Martin Kopitz, Cologne, 2019, p. 274.

⁶⁶ *Litzmann II*, p. 274.

Table 2: Clara Schumann's British concert performances outside London (compiled after *CSPr*)

Place	Performances	Period	Note
Manchester	14	1856–71	
Liverpool	9	1856–73	
Bath	6	1867–73	Seaside resort
Brighton	5	1857–72	Seaside resort
Edinburgh	4	1867–68	
Clifton	3	1867–70	School town
Torquay	3	1867–68	Seaside resort
Birmingham	2	1867–70	
Dublin	2	1856	
Rugby	2	1867–68	School town
Glasgow	2	1867–68	
Leeds	1	1867	
Bradford	1	1867	
Birkenhead	1	1870	School town
Harrow	1	1870	School town
St Leonards-on-Sea	1	1872	Seaside resort
Total:	57		

These “[provincial tours which were the most unpleasant and strenuous part]”⁶⁷ for her were full of stresses and strains from the very journeys to start with. Clara Schumann even went outside England to also perform in Scotland and Ireland. In March 1867, she described to her Düsseldorf friend Elise Jungé, by way of example, how life on these tours was: “[On Tuesday 5th, I will give a soirée in Rugby (with a huge school, two and a half hours from here), then I will be back on Wednesday, and on 8th, I will travel to Edinburgh from where I hope I will be able to return on 11th in the evening]”.⁶⁸ Besides the appearances in Rugby on 5th and in Edinburgh on 9th March, she also gave concerts in London on 2nd and 16th March. At that time, trains from London to Edinburgh still took more than ten hours.⁶⁹ She had already travelled from London to Edinburgh for a concert in January, which Marie Schumann described as follows: “[For longer journeys, we had a parlour car, very comfortable, with armchairs and sofas ... The first long journey to Edinburgh was very comfortable, we had

⁶⁷ Letter from Clara Schumann to her son Ludwig dated 16th March 1870, *Schumann-Briefedition* I.10, edited by Michael Heinemann, Cologne, 2019, p. 563.

⁶⁸ Letter from Clara Schumann to Elise Jungé dated 26th February 1867, Robert Schumann House in Zwickau 6727-A2.

⁶⁹ *Herapath's Railway Journal* 24th July 1869, p. 750.

foot warmers so that we were not cold at all, then at noon, we stopped somewhere for twenty minutes, and in the evening, a wonderful dinner awaited us at the hotel].”⁷⁰

The guest performance in Ireland was unique, already on the first tour in 1856. If Clara Schumann had still written at the beginning of May: “[I was also supposed to go to Dublin but I was reluctant to do so for a small fee, and my terms were too high for them]”,⁷¹ she still performed there eventually on 30th and 31st May. To her mother, she described the upcoming journey as “[very exhausting]”: “[I will have to travel by sea 5–6 hours, then another 6–7 hours by train, and all this alone]!”⁷²

But sometimes she was also able to enjoy the scenic attractions during her journeys: “[Torquay is one of the most beautiful towns by situation I have ever seen: it is all built on hills that surround the sea, so that one can have a view of the sea from almost everywhere, in all its majestic glory. I gave a recital here this afternoon and could see the waves dancing in front of me all the time I was playing. Here, we awoke like from a confused dream – unfortunately, only for two days, for tomorrow we have to return to restless London and into – business].”⁷³

Whilst the London audiences acclaimed her, musical education in the provinces was often still far behind, as Clara Schumann described it, for instance, to her friend Rosalie Leser on 3rd February 1869: “[It was most unedifying in the provinces, there was no understanding at all]”.⁷⁴ Therefore, apart from the large cities of Manchester and Liverpool, her appearances took place in school towns with a respectable educated layer, or at seaside resorts, which were also frequented by many London spa guests.

⁷⁰ *Litzmann III*, p. 200 – dated 19th January 1967, probably by mistake

⁷¹ Letter from Clara Schumann to Joseph Joachim dated 3rd May 1856, *Schumann-Briefedition* II.2, edited by Klaus-Martin Kopitz, Cologne, 2019, p. 274.

⁷² Letter from Clara Schumann to Mariane Bargiel dated 12th May 1856, *Schumann-Briefedition* I.3, edited by Eberhard Möller, Cologne, 2011, p. 193.

⁷³ Letter from Clara Schumann to Ferdinand Hiller dated 4th April 1867, Reinhold Sietz (ed.), *Aus Ferdinand Hillers Briefwechsel*, Vol. II, Cologne, 1961, p. 98.

⁷⁴ *Litzmann III*, pp. 226f.

Instruments

When Clara Schumann came to Britain for the first time in 1856, she had shortly before got accustomed to playing grand pianos with an Erard action. Replying to her enquiry for that matter, William Sterndale Bennett wrote to her: “I would not advise you to decide to play only upon the Pianos of one maker – the Erards are beautiful Instruments – but I think you will also like for some music, the Pianos of Broadwood ...I think you should be on good friendship with both Erard & Broadwood – I think you might have one of both”.⁷⁵



William Sterndale Bennett.

William Sterndale Bennett (1816–1875), composer, pianist, conductor

Clara Schumann apparently followed this advice. To get used to the action of the Broadwood instruments, she went to their shop, presumably almost every day, to practise on their pianos. But she was also on good terms with Camille Erard, to the extent that, in appreciation of her talent, she was given an Erard piano as a farewell present on her departure from Britain.⁷⁶ According to the details on Clara Schumann’s programme leaflets, she played on Erard pianos particularly at concerts outside London, but also when she gave recitals of her own, where she had to play continuously.

The British Clara Schumann pupil Florence May reported that Clara Schumann received a Broadwood piano as a gift in 1867.⁷⁷ There is a document from 1869 saying that, following Clara Schumann’s cautious enquiry whether her daughter Julie, newly married in Italy,

⁷⁵ Letter from William Sterndale Bennett to Clara Schumann dated 8th February 1855, Berlin State Library, Music Department with Mendelssohn Archive, *Mus. Nachl. K. Schumann* 1, 159.

⁷⁶ Eugenie Schumann, *Erinnerungen*, Stuttgart, 1925, p. 225.

⁷⁷ Florence May, *Johannes Brahms*, Leipzig, 1911, p. 193. Clara Schumann’s half-sister, Marie Wieck, had already received a grand piano from Broadwood & Sons as a gift in 1860, cf. Anna von Meichsner, *Friedrich Wieck und seine beiden Töchter Clara Schumann, geb. Wieck, und Marie Wieck*, Leipzig, 1875, p. 106.

would be able to acquire a Broadwood baby grand at a special discount price, the daughter was offered such a piano as a free gift.⁷⁸ On the other hand, there is no evidence that Clara Schumann ever used a Broadwood piano for public appearances on the Continent.⁷⁹

For the company Erard, the occupation of Paris during the Franco-Prussian War led to a deep break, when the Erard family had to flee to London for eight months.⁸⁰ Therefore, in 1871, according to information from her daughter Eugenie, out of solidarity, Clara Schumann alternately played “[one time on an Erard piano and the other time on a Broadwood one]”.⁸¹

Later on, at the latest after the managing director Eugène Schaeffer, Camille Erard’s son-in-law, had passed away in 1873, she would only use Broadwood pianos in Britain. A letter to the Broadwood piano technician Alfred James Hipkins dated 18th March 1871 shows that Clara Schumann apparently had a permanent grand piano for each tour, which was also sent with her when she travelled outside London, for instance, to Liverpool. She had also access to an instrument by Broadwood at her London “home” with the Burnands.

Clara Schumann experienced some difficulties with the fact that, compared to her usual instruments, the Broadwood pianos had a heavier touch and also that the pitch prevailing in Britain was different from the one used in German towns. The so-called philharmonic pitch in London was up to 455 hertz,⁸² whereas in Germany, the Paris standard pitch of 1858 with a’ = 435 hertz increasingly established

⁷⁸ Cf. Clara Schumann’s letter to her son Ludwig dated 16th March 1870, *Schumann-Briefedition* I.10, edited by Michael Heinemann, Cologne, 2019, pp. 563f.

⁷⁹ Cf. Thomas Synofzik, *Von Stein zu Steinweg – Clara Schumann und ihre Klavierbauer*, in: *Zur Entwicklung des Klavierspiels von Carl Philipp Emanuel Bach bis Clara Schumann: XL. Wissenschaftliche Arbeitstagung und 32. Musikinstrumentenbau-Symposium, Michaelstein, 8. bis 10. November 2013*, Augsburg, 2017, pp. 285-310.

⁸⁰ Letter from Clara Schumann to Emilie List dated 19th August 1871, Eugen Wendler (ed.), *“Das Band der ewigen Liebe”. Clara Schumanns Briefwechsel mit Emilie und Elise List*, edited by Eugen Wendler, Stuttgart/Weimar, 1996, pp. 293-296.

⁸¹ Eugenie Schumann, *Erinnerungen*, Stuttgart, 1925, p. 224.

⁸² Hermann Helmholtz/Alexander J. Ellis, *On the Sensation of Tone*, London, 1875, p. 502.

itself from the middle of 1860s – the difference of 20 hertz almost corresponding to a chromatic semi-tone. On 15th March 1881, Clara Schumann complained to her daughter Eugenie: “[I lose a lot of time travelling to the Broadwood shop, as I am still not entirely used to these heavy instruments, and they are also a semi-tone higher than our pitch, which often irritates me terribly].”⁸³ And the following year, she noted in her diary on 5th March that, for the sake of old ties with Broadwood, she could not possibly, as would be normal in Germany, use for her London concerts a piano by Grottrian Helfferich & Schultz Th. Steinweg Nachf., her favourite piano manufacturer since 1872: “[I am again bothered by the heavy touch and high pitch of the instrument. In the last days, I have constantly practised at the Broadwood shop. – [Xaver] Scharwenka recently played on a Blüthner piano, and last year [Karl Heinrich] Barth used a Bechstein piano, which has damaged Broadwood a lot. I would not be able to do this to Broadwood, to bring a [Grottrian] Steinweg piano here, but oh, how happy I would still be if I had one, instead of constantly struggling on a Broadwood piano]”.⁸⁴

However, five years later, Marie Schumann wrote to her sister Eugenie: “[Broadwood has now built four pianos that are easy to play]”, from which Clara Schumann chose a “[grand piano which surpasses all those she has ever had here until now]”.⁸⁵

Financial matters

On her first British concert tour, Clara Schumann, with 26 concerts, was able to make earnings to the amount of almost 3,000 thalers (or more than 400 guineas) within a period of just under three months, if one is to believe her indication in a letter to Joseph Joachim dated 21st July 1856.⁸⁶ At the beginning of her tour, in a letter to her mother, Mariane Bargiel, dated 12th May, she had apparently deliberately set the expected earnings at a low level: “[there is not much to earn, es-

⁸³ Letter from Clara Schumann to her daughter Eugenie dated 15th March 1881, *Schumann-Briefedition* I.8, edited by Christina Siegfried, Cologne, 2013, p. 437.

⁸⁴ *Litzmann III*, p. 425

⁸⁵ Letter dated 4th March 1887, Robert Schumann House in Zwickau 11192–A2.

⁸⁶ *Schumann-Briefedition* II.2, edited by Klaus-Martin Kopitz, Cologne, 2019, p. 278.

pecially not the first time, when you need a lot of time to become known. The fee (the highest one is 10 guineas, that is, 70 thalers) are too low, and costs are enormous. Though I am here alone, yet even with the simplest way of life I cannot cope with less than 40–50 thalers per week].”⁸⁷ Still, she paid not even 2 guineas (or 14 thalers) for her accommodation including lunch per week, so she might well have been able to keep her living costs at a lower level.⁸⁸

The fee rate of 10 guineas might have applied to Clara Schumann’s appearances at the Philharmonic Concerts and the Musical Union.⁸⁹ In addition, however, she gave three matinées on her own at which she played entire piano programmes at the Hanover Square Rooms and for which she received 20 guineas as a fixed or minimum fee, whilst the entire organisation was apparently taken on by Frederick C. Leader and James Cook⁹⁰: “[This and next month I will give three matinées where I will play entirely alone, with 20 guineas guaranteed for each performance, but I will have to do nothing else and will not have to take care of anything].”⁹¹

On the other hand, among Clara Schumann’s 26 concerts in Britain in 1856, there was also a charity concert in favour of the Royal Society of Female Musicians and a concert organised by her host and pupil Emma Busby, at which Clara Schumann presumably did not

⁸⁷ Letter from Clara Schumann to Mariane Bargiel dated 12th May 1856, *Schumann-Briefedition* I.3, edited by Eberhard Möller, Cologne, 2011, p. 193.

⁸⁸ Letter from Clara Schumann to Henriette Reichmann dated 26th February 1856, Robert Schumann House in Zwickau 2887-A2.

⁸⁹ Other pianists were also paid similar fees by John Ella for appearances in the concerts of the Musical Union: in 1853, Wilhelmine Clauss received 10 guineas and Charles Hallé was paid £8, cf. Christina Bashford, *The Pursuit of High Culture: John Ella and Chamber Music in Victorian London*, Woolbridge, 2007, p. 173.

⁹⁰ The programme leaflet in *CSPr* No. 401 names these two agents besides Clara Schumann herself as ticket sales points.

⁹¹ Letter from Clara Schumann to Joseph Joachim dated 3rd May 1856, *Schumann-Briefedition* II.2, edited by Klaus-Martin Kopitz, Cologne, 2019, p. 274. In three self-organised matinées together with Julius Stockhausen and Joseph Joachim in 1859, total proceeds were apparently similar in the end, but these had still to be divided by three, so that each artist received only 130 thalers (cf. note 137 below).

even receive the 10 guineas indicated to her mother. Hence, it can be estimated that Clara Schumann must have generated about half of her earnings in a different manner, namely through private appearances and through teaching. It has already been shown earlier that Clara Schumann also appeared in private circles as early as 1856, without this being reflected in her programme collection (cf. note 59). In 1867, Clara mentioned a fee rate of £15 for “[soirées at private houses]”⁹², which roughly corresponded to her concert payments at the time.⁹³ Also, there is evidence of her giving lessons as early as her first stay in Britain (cf. note 47). In 1869, she mentioned a fee of 1 ½ guineas per hour,⁹⁴ and in 1877, this had apparently been increased to 2 guineas already.⁹⁵

In order to save herself for the concerts, Clara Schumann decided in later years to move the lessons to concert-free periods. To Johannes Brahms she wrote on 28th April 1869: “[so, this time I have turned down all lessons ... because I feel they take away the spiritual and physical freshness I need so much during concerts – I only gave a few lessons in the two Easter weeks when I did not have to play in public.]”⁹⁶ On the last days of Holy Week and in the week after Easter, London concert life was resting; only church music was played. Similarly, there were strict regulations for Sundays when all music apart

⁹² Cf. note 60.

⁹³ In 1865, Clara Schumann received 15 guineas (that is, 15 shillings more than £15) from the Musical Society for the performance of Beethoven's Piano Concerto No. 5 in E-flat major, Op. 73, cf. *Schumann-Briefedition* II.2, edited by Klaus-Martin Kopitz, Cologne, 2019, p. 835.

⁹⁴ Letter from Clara Schumann to Johannes Brahms dated 28th April 1869, *Schumann-Briefedition* II.3, edited by Thomas Synofzik (print in preparation).

⁹⁵ Letter from Fanny Davies to Miss H. Ensmann dated 18th March 1877, sales offer on <https://www.schubertiademusic.com/items/details/8337-schumann-clara-davies-fanny-autograph-letter-written-on-behalf-of-clara-schumann> (March 2019).

⁹⁶ *Schumann-Briefedition* II.3, edited by Thomas Synofzik (print in preparation); cf. the corresponding planning in Clara Schumann's letter to her son Ludwig dated 16th March 1870, *Schumann-Briefedition* I.10, edited by Michael Heinemann, Cologne, 2019, p. 563.

from church music was forbidden⁹⁷ and no concerts were allowed – even domestic gatherings had to be avoided.⁹⁸ In Clara Schumann's homeland in Saxony, musicians only had to make sure that Sunday concerts or rehearsals were not too close to any church services.⁹⁹ Hence, between 1869 and 1873, when Clara Schumann came to Britain five years in a row, she did not have any concert performances between the Mondays before and after Easter Monday and made use of this time for teaching.

During her first four British tours until 1865, she had always set out for Britain only after Easter in April. Whilst the concert season in German-speaking countries was already closed at that time, London concert life continued to thrive. A letter to Johannes Brahms dated 5th June 1869 shows that Clara Schumann deliberately calculated her earning opportunities in that sense from a geographical angle, when she wrote to him she had decided to extend her stay in London: “[In Germany, it is not possible to think about earnings even in spa resorts, so I will try to at least earn my stay at a spa resort, etc., whilst I am here.]”¹⁰⁰ After 1865, she would travel before Easter, mostly from February. According to a letter to Johannes Brahms dated 31st May 1865, she still proceeded with a mixed solution with appearances before and after Easter: “[still, I will have to decide to always come here for three months in future (but then from March to June), as it is the only way to make a reasonably secure living].”¹⁰¹

1865 marked a break in Clara Schumann's British tours in various ways. She had not been there again for five years and now suddenly found a greatly enhanced understanding of Robert Schumann's music. And whilst on previous tours she had had to arrange her engagements through various organisers or act as organiser herself, in the following years she would receive exclusive engagements for several

⁹⁷ *London im Jahre 1851: Ein praktisches Handbuch für Reisende nach England*, Leipzig, 1851, p. 15.

⁹⁸ Eugenie Schumann, *Erinnerungen*, Stuttgart, 1925, p. 219.

⁹⁹ *Codex des im Königreiche Sachsen geltenden Kirchen- und Schul-Rechts*, Leipzig, 1840, p. 218. Cf. *Schumann-Briefedition* II.20, edited by Annegret Rosenmüller (print in preparation).

¹⁰⁰ *Schumann-Briefedition* II.3, edited by Thomas Synofzik (print in preparation).

¹⁰¹ *Ibid.*

weeks from Arthur Chappell, at which she had to give several concerts against a fixed fee, although she was not allowed to appear anywhere else over this period. Joseph Joachim had already accepted a similar fixed engagement for the first time in 1865 and committed himself for three months against 8,000 thalers.¹⁰²

From 1865, Clara Schumann was gradually getting to a position where she could increase her fees. Whilst she had apparently still given many concerts against a fee of 10 guineas in 1865 as during her first stay, she wrote to Joseph Joachim on 21st March 1865: “[now I have still got a question, just entre nous: will I have to accept the engagements against a fee of 10 guineas this time as well? Would it not be possible to ask for 15 guineas? Otherwise it is really very little. Provided you agree with me, please have a discreet word with Chappell about this].”¹⁰³ Joseph Joachim replied on 2nd April 1865, after speaking with Arthur Chappell: “[By the way, I will not forget to tell Mr Chappell that your terms are 15 guineas; this is only fair (or should actually rather be twice that much!). He had actually said he was leaving it up to you to fix your fee for the Popular Concerts].”¹⁰⁴ Clara Schumann accepted these terms and performed at two Popular Concerts in London and nine concerts in other towns in England and Scotland in the four weeks between 14th January and 10th February 1866, during which she was under contract with Chappell.¹⁰⁵

Arthur Chappell (1834–1904) was one of three brothers who headed the renowned music publishing house Chappell & Co. at Bond Street in London. In 1858, the company financed the construction of St James’s Hall, and the concept for the concerts implemented there created some kind of revolution in London’s concert life. The reason for this was that, whilst the cheapest admission price for the competing chamber concerts of the Musical Union, managed by John Ella (1802–1888), was more than 10 shillings, one could visit the Popular Concerts, organised by Chappell, at 1 shilling, that is, not even one tenth of that, and in this way musical culture became available to a wide audience in London for the first time. In 1887, Clara Schumann

¹⁰² Letter from Clara Schumann to Johannes Brahms dated 5th December 1864, *ibid.*

¹⁰³ *Schumann-Briefedition* II.2, edited by Klaus-Martin Kopitz, Cologne, 2019, p. 831.

¹⁰⁴ *Schumann-Briefedition* II.2, edited by Klaus-Martin Kopitz, Cologne, 2019, p. 832.

¹⁰⁵ *Litzmann III*, p. 195.

summarised Chappell's merits as follows: "[he had often maintained the concerts with great struggles and risks, always offered the audience the very best and therefore had ... great merits for the entire musical education. A foreigner who, like me, came here for the first time 20–25 years ago, is best placed to assess to what extent the audience of the Popular Concerts has at least advanced; on the other hand, there is also the elite of the musical world, consisting of teachers and real music lovers, and a part of the audience who comes here just because it is fashionable. But a small germ of good still comes out even of that part and it propagates]" ¹⁰⁶

And she also praised Arthur Chappell's demeanour. "[Chappell behaves in such a noble fashion as only a true businessman can do it]." ¹⁰⁷

All expenses for travelling, staying in the provinces and the respective arrangements were borne by the agent: "[Travelling itself is made as comfortable as possible, there are heated train compartments ordered for us everywhere, and also rooms in the best hotels everywhere ... Trains go quickly, that is true, but you are less afraid once you are on the train]" ¹⁰⁸

She would also accept four-week engagements with three concerts each week in the following years ¹⁰⁹ but had learnt how to enhance her fees. In February 1867, Arthur Chappell granted her 30 guineas per concert. ¹¹⁰ But Clara Schumann asked again for "[better terms]" as early as 1869. ¹¹¹

After her hand disease in 1874/1875 which lasted almost one and a half years, when Clara Schumann was considering a comeback to Britain in

¹⁰⁶ *Litzmann III*, p. 487.

¹⁰⁷ *Litzmann III*, p. 203.

¹⁰⁸ Letter from Clara Schumann to her daughter Eugenie dated 25th January 1867, *Schumann-Briefedition* I.8, edited by Christina Siegfried, Cologne, 2013, p. 93.

¹⁰⁹ Cf., for instance, a letter to her son Ludwig dated 16th March 1870: "[I have played 12 times in about four weeks; my engagement with Chappell runs until 11th April]" (*Schumann-Briefedition* I.10, edited by Michael Heinemann, Cologne, 2019, p. 563).

¹¹⁰ Letter from Arthur Chappell to Clara Schumann dated 14th February 1867, *Schumann-Briefedition* II.2, edited by Klaus-Martin Kopitz, Cologne, 2019, p. 924.

¹¹¹ Letter from Clara Schumann to her daughter Elise dated 24th February 1869, *Schumann-Briefedition* I.10, edited by Thomas Synofzik, Cologne, 2019, 124.

1876, she tried again to negotiate better conditions that would strain her less. On 7th October 1875, she sought advice from her daughters Marie and Eugenie as to whether the two of them found her requirements acceptable: “[I wanted to go from about six weeks before Easter but would accept only one engagement for the Popular Concerts, which he would have to pay me 50 guineas. Do you think I could perhaps also put it like that: I would play on Saturdays and Mondays, but one time of these only with an ensemble, and no solo, and this he could then always pay as before].”¹¹² The requirements were apparently still slightly modified in the end, but Arthur Chappell went along with it, as Clara Schumann wrote to her Munich friend Hermann Levi: “[so, I will go to Britain, but only for 4 weeks (I did not accept more than that), also, I will only perform twice a week, one time with just 2 pieces, the other time with just one piece. Chappell went along with everything, he told me to just come over].”¹¹³ Clara Schumann eventually appeared only for three weeks in the Saturday and Monday Popular Concerts between 25th March and 10th April, where on 27th March, 1st and 10th April and in an extra concert on 7th April she performed only one piece each time, but at the two other appearances she played in two blocks each time, one time chamber music and the other time solo. After that, however, she was persuaded to give an additional solo recital where, perhaps with the exception of two vocal pieces, she had to present a complete concert programme on the piano: “[I still had a recital in London, people would not let up on that, and it actually turned out very well; it was as full as never before, and Chappell, after my fee and all costs, was still left with some £70].”¹¹⁴ – £1 (= 20 shillings) was the equivalent of just under 1 guinea (21 shillings). Five years later, Chappell even offered her £150 for a solo recital but Clara Schumann had to decline it due to “[pain in the arm and in the breast bones]”.¹¹⁵

¹¹² Letter from Clara Schumann to her daughters Marie and Eugenie, *Schumann-Briefedition* I.8, edited by Christina Siegfried, Cologne, 2013, p. 263.

¹¹³ Letter from Clara Schumann to Hermann Levi dated 6th December 1875, *Schumann-Briefedition* II.5, edited by Thomas Synofzik, Cologne, 2014, pp. 703ff.

¹¹⁴ Letter from Clara Schumann to Johannes Brahms dated 5th May 1876, *Schumann-Briefedition* II.3, edited by Thomas Synofzik (print in preparation).

¹¹⁵ Letter from Clara Schumann to her daughter Eugenie dated 15th March 1881, *Schumann-Briefedition* I.8, edited by Christina Siegfried, Cologne, 2013, p. 436.

Even for the normal appearances within the Popular Concerts, where in the end she only performed in programme blocks most of the time, she still managed to have her fees further increased until 1888. In 1882, with 10,000 marks (converted: 3,300 thalers) for nine concerts, she earned more than in 1856 with 3,000 thalers for 26 concerts. She wrote to her grandson Ferdinand Schumann on 13th February 1895: “[In London, at the end, I was paid 2,400 marks per concert].”¹¹⁶ This presumably corresponded to 120 guineas per concert with either a longer solo piece or a chamber music work and a short solo block. At the Leipzig Gewandhaus concert hall, she wrote to Ferdinand on the same occasion, she had never received more than 1,000 marks per concert.¹¹⁷

Colleagues

Apart from ten concerts where Clara Schumann performed on her own, the largest part of her London appearances was embedded in mixed concert programmes with other soloists, singers and sometimes also orchestras. Clara Schumann showed only contempt for the business sense of many musicians who were active in London: “[In London, one can learn to really detest the label of an ‘artist’ – and it is quite understandable that the British often show contempt or disregard for these people, but, of course, among those who are of merit, quite a few of the better ones will suffer also].”¹¹⁸ The following year, she wrote to Julius Allgeyer: “[You can imagine what I, to whom art is divine and sacred, have suffered when, over all this time, I have had no one around me whose enthusiasm for art would have uplifted me]!”¹¹⁹

Clara Schumann’s first contact partner in 1856 was William Sterndale Bennett (1816–1875). Under his direction, she appeared in two concerts of the Philharmonic Society and a charity concert, and also played in piano duo with him in two concerts. “[He is a nice man,

¹¹⁶ Ferdinand Schumann, *Erinnerungen an Clara Schumann. Tagebuchblätter ihres Enkels Ferdinand Schumann* (Dresden), in: *NZfM* 84: 1917, p. 87.

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ Letter from Clara Schumann to Joseph Joachim dated 21st July 1856, *Schumann-Briefedition* II.2, edited by Klaus-Martin Kopitz, Cologne, 2019, p. 279

¹¹⁹ Letter from Clara Schumann to Julius Allgeyer dated 18th July 1857, Robert Schumann House in Zwickau 6229-A2.

but no conductor, he has none of the requisite freshness and vigour. How could he have, with a life like his? From 7 a.m. to 9 p.m. Bennett is incessantly giving lessons: composing, or reading through scores in preparation for concerts. His only chance of learning new music is in the carriage on his way from one lesson to another.]”¹²⁰

In 1859, gossip from an Irish pupil, who had apparently been taught both by William Sterndale Bennett and Clara Schumann, led to a rift between the two,¹²¹ so that subsequently there was only one more joint performance on 29th May 1865, now with Robert Schumann’s piano concerto for the first time.¹²²

On 14th May 1856, on her first tour, Clara Schumann had already performed the British premiere of this work with the competing orchestra of the New Philharmonic Society, in existence between 1852 and 1879, under the direction of Henry Wylde (1822–1890). However, the (public) rehearsal and ensuing performance had turned out a disaster: “[It was a dreadful rehearsal for Dr Wylde is no musician, and he could not grasp the rhythm of the last movement. During the performance he put the orchestra quite out, but in some incomprehensible way it managed to get in again].”¹²³ In spite of that, Clara Schumann performed three more times with Wylde and his orchestra, although she noted again in her diary in 1865, appalled as she was: “Miserable music-making under Wylde, who is quite incompetent as a conductor].”¹²⁴

Among the London conductors, Clara Schumann apparently preferred by far August Manns (1825–1907) to make music with. “[He is a German who is appointed as the director of the Crystal Palace concerts, and an active person who makes anything new of importance available to the audience.]”¹²⁵ Manns was originally from Western Pomerania and had emigrated to Britain in 1854, where he started in the following year his activity as conductor of the Crystal Palace

¹²⁰ *Litzmann II*, p. 406.

¹²¹ Cf. *Schumann-Briefedition* II.2, edited by Klaus-Martin Kopitz, Cologne, 2019, pp. 461f.

¹²² *CSPr* 745.

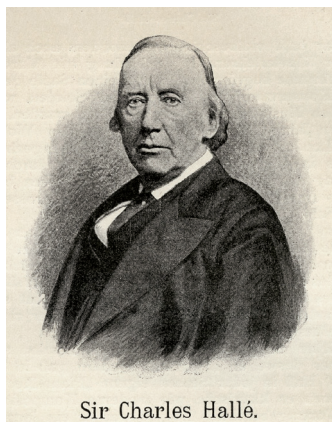
¹²³ *Litzmann II*, p. 407.

¹²⁴ *Litzmann III*, p. 179.

¹²⁵ *Ibid.*

Orchestra, with which he had been for more than 45 years. She played Robert Schumann's piano concerto at the very first appearance with him and felt "[accompanied perfectly by Manns's direction]" ¹²⁶.

In Manchester, there was another conductor originally from Germany, Charles Hallé (1819–1895), whom Clara Schumann had already met in Paris in 1839.¹²⁷ Clara Schumann performed five times in Manchester under his direction, but she also frequently appeared with him on stage in



Sir Charles Hallé.

London. Charles Hallé had promoted Robert Schumann in Britain as early as 1850 and 1855, by premiering his Piano Quintet in E-flat major, Op. 44, on 12th December 1850, and his Five Pieces in Folk Style, Op. 102 (with Alfredo Piatti) on 25th January 1855.¹²⁸

In the middle of the 1860s, the orchestra of the Musical Society was considered "[the best orchestra in London for accompaniment]"¹²⁹; Clara Schumann performed twice with this orchestra under the direction of Alfred Mellon (1820–1867), and once also with the Philharmonic Society in Liverpool under Mellon.

But only 52 of a total of 322 verifiable concerts in which Clara Schumann participated in Britain took place with an orchestra (cf. Table 4 below). Clara Schumann usually appeared in mixed vocal and instru-

Charles Hallé (1819-1895), Pianist and conductor, wood engraving (StadtMuseum Bonn)

¹²⁶ *Litzmann III*, p. 181.

¹²⁷ Cf. *Schumann-Briefedition* I.5, edited by Anja Mühlenweg, Cologne, 2013, pp. 307 and 359.

¹²⁸ Robert Beale, *Charles Hallé. A Musical Life*, Aldershot, 2007, Appendix 3, p. 251.

¹²⁹ Joseph Joachim to Clara Schumann on 10th April 1865; the wording in Clara Schumann's letter to Joseph Joachim dated 23rd March 1862 is almost identical, *Schumann-Briefedition* II.2, edited by Klaus-Martin Kopitz, Cologne, 2019, pp. 835 and 662.

mental chamber concerts where sometimes, however, Johann Sebastian Bach's concertos for two or three pianos (BWV 1062 and BWV 1063) with quartet accompaniment were presented also.

Both Charles Hallé and William Sterndale Bennett also appeared as piano duo partners of Clara Schumann in performances of Robert Schumann's Andante and variations for two pianos, Op. 46. From 1868, Agnes Zimmermann (1847–1925) would develop as her regular partner for this piece which was represented 14 times (between 1856 and 1873) in Clara Schumann's British programmes. Originally from Cologne, she had moved to London with her parents when she was a little child, and was then trained as a pianist, inter alia, by Ernst Pauer. Her contacts with Clara Schumann are documented from 1867. Although no direct teacher-pupil relationship can be proved, at least some kind of mentoring on the part of Clara Schumann for her young colleague can be presumed, who, after 1873, frequently appeared with her in the Popular Concerts and filled in for when she was ill. She also took the advice of Clara Schumann for her three-volume complete British edition of Robert Schumann's piano works.¹³⁰

Conversely, there was the occasional competition with Charles Hallé, especially when he presumed to play solo pieces by Robert Schumann in Popular Concerts where he appeared together with Clara Schumann. Clara Schumann wrote about this to her daughter Eugenie on 29th March 1872: "[In the second last concert ... Hallé was supposed to play Bach's concerto for two pianos [BWV 1062] together with me and I was to play Schubert's Fantasia [D 894]. But all of a sudden, he wrote to me: Hallé begs to allow him to play the Arabesque [Op. 18] and the Novelette in D minor [recte: in F major, Op. 21/1] of your husband, with no more mention of my Fantasia, only that I should perhaps choose some ensemble piece with Piatti or Joachim. I was first very upset and wanted to forego the concert altogether, but this would only have done Hallé a favour and not my wallet, and it would only have looked petty and, indeed, it could not really harm me. He played those pieces miserably and had little success]."¹³¹ Clara

¹³⁰ *Musical News* 9: 1895, p. 478: "The editress has had the advantage of the advice of Madame Schumann herself".

¹³¹ *Schumann-Briefedition* I.8, edited by Christina Siegfried, Cologne, 2013, pp. 199f.

Schumann gave in and played from Jean-Marie Leclair's Violin Sonata, Op. 9/3, with Joseph Joachim, and from Robert Schumann's *Five Pieces in Folk Style*, Op. 102, with Alfredo Piatti.

The cellist Alfredo Piatti (1822–1901) had lived in London since 1846 and appeared several times with Clara Schumann as early as her first British tour in 1856. He appeared a total of 175 times with her on British stages until 1888, more than any other musician. So, it is surprising that hardly anything is known about their personal relationship. In 1856, Clara Schumann wrote about his cello playing approvingly: “[this man plays with a tone, a bravura, a certainty I have never heard before]”, but that at the same time he was “[indifferent to an extent I have never seen in any other artist].”¹³² In



Alfredo Piatti (1822–1901), photography (Robert-Schumann-Haus Zwickau)

1858, Joseph Joachim paid Piatti the compliment that he was “[a full-blooded cellist]”.¹³³ As a travel companion, in 1867, Clara Schumann found him “[really relaxed, almost a bit lazy, but sometimes also amusing]”.¹³⁴ In October 1881, Clara Schumann gave him Robert Schumann’s twelve-page draft autograph of his Cello Concerto, Op. 129, as a gift. There are only some scattered items of correspondence available, such as arrangements for rehearsals in London on the part

¹³² *Litzmann II*, p. 407.

¹³³ Letter from Clara Schumann to Joseph Joachim dated 3rd May 1856, *Schumann-Briefedition* II.2, edited by Klaus-Martin Kopitz, Cologne, 2019, p. 402.

¹³⁴ *Litzmann III*, p. 200.

of Clara Schumann or congratulatory letters on his colleague's birthdays, inter alia, on the part of Piatti. On 10th September 1881, he wrote in such a letter: "I hope you will make up your mind to come to England again next winter. It is such a pleasure to play with you, and the British public is so greedy to wish you again and again that we can't spare you."¹³⁵

Conversely, the relationship between Clara Schumann and Joseph Joachim (1831–1907) is well documented with more than 700 preserved letters, however the short messages exchanged about joint appearances in London are available only in a few instances. Joseph Joachim, together with Felix Mendelssohn, had been to London for the first time as early as 1844, where his brother worked as a textile merchant. On Clara Schumann's second British tour in 1857, several attempts were therefore made not only on her part but also by the London concert organiser John Ella to persuade him to go on another tour in London.¹³⁶ However, he only went in 1858, whilst Clara



Joseph Joachim (1831–1907), etching by Heinrich Reifferscheid (StadtMuseum Bonn)



Julius Stockhausen (1826–1907), wood engraving, 1859 (StadtMuseum Bonn)

¹³⁵ Berlin State Library, Music Department with Mendelssohn Archive, *Mus. Nachl. K. Schumann* 4, 127

¹³⁶ Letter from Clara Schumann to Joseph Joachim dated 3rd May 1856, *Schumann-Briefedition* II.2, edited by Klaus-Martin Kopitz, Cologne, 2019, p. 326.

Schumann's tour planned for that year¹³⁷ did not materialise. Hence, their first joint stay in London came about only in 1859. But as Joseph Joachim had a series of his own string quartet soirées to give there, he could not act as a concert performer together with Clara Schumann the way the two artists had done it many times before in Germany. They were joined by their singer friend Julius Stockhausen coming to London in 1859. Clara Schumann organised three matinées with him in which Joseph Joachim participated; the proceeds were split equally.¹³⁸ Overall, Joseph Joachim and Clara Schumann were eight times together on stage that season, and on Clara Schumann's following British tours, for which Joseph Joachim always followed her to London, the number of joint concerts rose to a total of 164.¹³⁹

From the very beginning, though, Clara Schumann was more restrained about the number of her appearances. Concerning Joachim's activities, she wrote to Johannes Brahms on 5th June 1859: "[You have no idea how this man lives, there is just rehearsal, concert, concert, rehearsal from early morning until late evening! And this is how it goes on and on. For instance, he would play Beethoven's Kreutzer Sonata with me in concert, but as soon as the last stroke was done, he would run away to rehearse the same with Mrs Goddard and others. There is no concert where he would stay until the end; once played, the violin goes into the case and off we go. ... You can well imagine that I see Joachim very little under these circumstances]".¹⁴⁰ In spite of that, it was not easy for her to return from London to Düsseldorf on 2nd July

¹³⁷ Cf. her letter to Joseph Joachim dated 10th September 1857, *Schumann-Briefedition* II.2, edited by Klaus-Martin Kopitz, Cologne, 2019, p. 344.

¹³⁸ Letter from Clara Schumann to Johannes Brahms dated 5th June 1859, *Schumann-Briefedition* II.3, edited by Thomas Synofzik (print in preparation).

¹³⁹ On 19th March 1881, the English magazine *Punch* published a caricature of the two artists on the stage of St James's Hall with the caption "Madame Schumann and Herr Joachim doing a little 'Op.' together" (p. 121) – a counterpart to Adolph Menzel's famous watercolour of the appearance of the two musicians in the Singakademie concert hall in Berlin on 20th December 1854. In both instances, Joseph Joachim is not standing, as usual for present-day violinists when performing with piano accompaniment, in the bend of the piano but on the other side, to the left of the pianist.

¹⁴⁰ *Schumann-Briefedition* II.3, edited by Thomas Synofzik (print in preparation).

1859, as she wrote (again to Brahms): “[But the main reason I found it so difficult to leave from there was Joachim, and here I felt quite clearly once again how close he was to my heart].”¹⁴¹

On her next British tour in 1865, when Joseph Joachim was accompanied by his newly-wed wife Amalie, Clara Schumann noted in her diary: “[We see the Joachims every day, which gives me a really homely feel over here ... On 13th, we were invited to table at the house of John Chappell [brother of Arthur Chappell]. – Pleasant people. The Joachims were there as were, as we are invited together almost everywhere].”¹⁴²

On the subsequent tour, however, Clara Schumann decided to show more restraint regarding invitations to gatherings, which, in turn, also led to her seeing Joachim less often, apart from rehearsals and concerts: “[I see Joachim very rarely now, he is extremely busy and doubly engaged, as he maintains so many social contacts, something which I cannot do if I want to keep my strength for the concerts, because social obligations are so very stressful once you go into them].”¹⁴³

As early as 1856, Clara Schumann and Joseph Joachim had been so well attuned to each other and worked out such a large repertoire from playing together so many times, that they no longer needed to specially rehearse for concert performances. Even when Alfredo Piatti, owing to illness, was well in a position to observe concert obligations for several weeks but otherwise unable to rehearse, the trio consisting of Joachim, Piatti and Clara Schumann was still perfectly able to “[play things for weeks]” which they “[could risk without rehearsing]”.¹⁴⁴

Hence, they could still offer the audience many a lively musical event during performances, as described by Clara Schumann in a letter to Rosalie Leser dated 3rd February 1869: “[On Monday, at the end of

¹⁴¹ *Schumann-Briefedition* II.3, edited by Thomas Synofzik (print in preparation).

¹⁴² *Litzmann III*, p. 180.

¹⁴³ Letter from Clara Schumann to Julius Stockhausen dated 21st March 1867, Frankfurt, University Library Johann Christian Senckenberg *Nachl. Stockhausen* 20.

¹⁴⁴ Letter from Clara Schumann to Brahms dated 8th April 1871, *Schumann-Briefedition* II.3, edited by Thomas Synofzik (print in preparation).

the concert, we played Haydn's Trio in G major – I wish you had heard it – where Joachim and I surpassed each other in exuberance. The audience was electrified].”¹⁴⁵

From 1870, Clara Schumann also appeared several times with the violinist Wilma Neruda (1839–1911), the two of them being on stage together a total of 16 times. After a rehearsal with her and Alfredo Piatti on 14th March 1884, Clara Schumann wrote in her diary: “[Joy with her, she also wins when you get to know her more closely]”.¹⁴⁶

On Clara Schumann's last tour, after the passing of the German Emperor William I on 9th March 1888, when Joseph Joachim, in his capacity as a Prussian employee, suddenly had to hasten back to Berlin, Wilma Neruda filled in for him at the British premiere of Piano Trio No. 3 in C minor, Op. 101, by Johannes Brahms. Clara Schumann wrote to the composer about this event: “[Yesterday, I had the pleasure of performing your Trio in a Popular Concert where I was beautifully accompanied by Mme Neruda and Piatti. Joachim let me down on this occasion because he had to rush to a memorial service in Berlin, but Neruda filled in for him and played very beautifully and warmly. Piatti had to be carried along, which I did, and so I could again enjoy the magnificent piece like no one ever before].”¹⁴⁷

Audience and critics

After a successful concert tour in Paris, Clara Schumann wrote to Johannes Brahms on 6th April 1862: “[I was supposed to travel to London but then I definitely gave up on it; ... here, I am appreciated, in a way only an artist can be appreciated, so, why should I go to London where I am regarded as not much more than any worker! There, I am supposed to bribe the critics, whereas here, I do not have to do anything, they just come towards me]”.¹⁴⁸ This statement can be considered as a conclusion of her first three stays in Britain in 1856,

¹⁴⁵ *Litzmann III*, pp. 226f.

¹⁴⁶ *Litzmann III*, p. 452.

¹⁴⁷ Letter from Clara Schumann to Johannes Brahms dated 21st March 1888, *Schumann-Briefedition* II.3, edited by Thomas Synofzik (print in preparation).

¹⁴⁸ *Schumann-Briefedition* II.3, edited by Thomas Synofzik (print in preparation).

1857 and 1859. It reflects, in Clara Schumann's view, the low esteem artists are held in, but her resentment was apparently directed more at the lack of recognition by the critics than by the audience.

On 3rd May 1856, she had written: "[I cannot really complain about the attitude of the audience towards me, they have always received me enthusiastically, even in the second philharmonic concert where I played Mendelssohn's second concerto as badly as I had never done in public before! I was running a fever, had received another very distressing letter [from Eendenich] that day and was so weakened in my mind that, just imagine, I even missed the cue of the theme in the third movement. In spite of that, the audience was so delighted that I was deeply ashamed of myself]."¹⁴⁹ On the other hand, when she subsequently complained about the lack of appreciation of Robert Schumann's music, she stated: "[The audience is too stupid, they do not feel anything themselves, they first let The Times feel and then they join in]."¹⁵⁰ In 1859, Clara Schumann still found "[the ignorance of the audience quite unbelievable]."¹⁵¹

In 1866, in an open letter in the magazine *The Musical World*, John Ella, the organiser of the Musical Union concerts, complained that *The Times* had expressed extremely harsh criticisms of Clara Schumann's debut performances a decade earlier ("cruel in the extreme").¹⁵² In fact, it was still an open secret decades later that the critic of *The Times* had had purely personal reasons for belittling a visiting woman pianist: James William Davison (1813–1885), "that 'prince of musical critics,' was ... trying to suppress his wife's rival, Madame Schumann".¹⁵³ Davison married the pianist Arabella Goddard (1836–1922), whose mentor he had been before, in 1859. On 2nd July 1856, she performed Robert Schumann's Andante and variations for two pianos, Op. 46,

¹⁴⁹ Letter from Clara Schumann to Joseph Joachim dated 3rd May 1856, *Schumann-Briefedition* II.2, edited by Klaus-Martin Kopitz, Cologne, 2019, pp. 273f.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 274.

¹⁵¹ Letter from Clara Schumann to Theodor Kirchner dated 30th May 1859, Renate Hofmann, *Clara Schumanns Briefe an Theodor Kirchner mit einer Lebensskizze des Komponisten*, Tutzing, 1996, pp. 52ff.

¹⁵² *The Musical World* 44: 1866, p. 188.

¹⁵³ *The Saturday Review of Politics, Literature, Science and Art* 79: 1895, p. 683.

together with Clara Schumann and also collaborated with her occasionally in later years in Bach's double and triple concertos. Joseph Joachim wrote to his brother Heinrich Joachim on 24th May 1871 concerning Arabella Goddard and her critic husband: "[All criticism has just become business and a party matter, since Mrs Schumann has been more successful than Arabella]." ¹⁵⁴

Regarding Clara Schumann's first modest attempt to acquaint the British listeners with one of "[Robert's simplest compositions]" ¹⁵⁵ in a concert of the Musical Union on 15th April 1856, Davison judged categorically: "The composition of Herr Schumann – a short *fantasia*, entitled 'Evening,' we do not presume to appreciate, since it belongs to a school that runs counter to our ideas of musical propriety". At least this was followed by a more prophetic sentence, as it were: "If anything could make Schumann's music popular it would be the playing of Clara Wieck." ¹⁵⁶

Indeed, it was essentially Clara Schumann who succeeded in popularising Robert Schumann's music in Britain. Her first three tours in the 1850s prepared the ground for that, but it was only from 1865 that she could actually build on that: "[The day before yesterday, I found great enthusiasm for Robert's concerto in a philharmonic concert, and I will repeat it tomorrow at Crystal Palace. I have to play Schumann everywhere, and even if this is just fashionable on the part of the broad audience, it is still based on a not too small number of warm admirers of Robert, and these really give me pleasure]." ¹⁵⁷ Arthur Chappell even organised a pure Schumann evening with her (cf. figure on p. 186).

Year after year, she was acclaimed at each return, and eventually *The Times* reported on Clara's appearances not only in the culture sec-

¹⁵⁴ Library catalogue and digital presentation of the partial estate of Joseph Joachim in the holdings of the Brahms Institute at the Conservatoire of Lübeck;; online: http://www.brahms-institut.de/db_jjb/uebertragungen.pdf (March 2019).

¹⁵⁵ Letter from Clara Schumann to Joseph Joachim dated 3rd May 1856, *Schumann-Briefedition* II.2, edited by Klaus-Martin Kopitz, Cologne, 2019, p. 274.

¹⁵⁶ *The Times*, No. 22 344: 17th April 1856, p. 9.

¹⁵⁷ Letter from Clara Schumann to Johannes Brahms dated 31st May 1865, *Schumann-Briefedition* II.3, edited by Thomas Synofzik (print in preparation).



Clara Schumann, from left to right: photos by Elliott & Fry, London 1865 and 1872 (Robert-Schumann-House Zwickau, *D-Zsch:2018-031-B2* and *D.Zsch:1999.91,3,15-B2v*)

tion but also under politics: “[First appearance at a Popular Concert. Tremendous reception – I was really moved by the enthusiasm of the people, they welcomed me as if I were their darling Everybody thought I had never played better, and many people told me that they had heard no piano-playing since

last I was here. There was a very warm notice in to-day’s (Tuesday’s) Times, and it appeared in the front columns among the political news – a fact to which Mr Burnand attached great weight]”¹⁵⁸

From 1884, Clara Schumann would be inundated with flowers at her appearances; on 3rd March, for instance, she wrote in her diary: “[At the curtain call, there was literally a flower shower from the shilling seats and the gallery ... The audience was standing and shouting for a long time; stepping on flowers, I went to the piano again and played the Novelette in F major [by Robert Schumann] as an encore. Apparently, it has never happened here before that flowers would be thrown to the artist in the concert hall].”¹⁵⁹ And after the umpteenth Popular Concert at the end of the 1887 season, Clara Schumann was awaited by her fans outside St James’s Hall: “[Then, when I left and was about to get into the carriage, it was 11 o’clock, a whole crowd from the audience was waiting for me, waving their handkerchiefs and shouting ‘Please do come back, Mrs Schumann!’ That was so lovely].”¹⁶⁰

Two concert reviews from earlier and later years, one by a critic and the other by a listener, illustrate the effect of Clara Schumann’s appearances in London. The first, in *The Morning Chronicle*, from the

¹⁵⁸ *Litzmann III*, p. 417.

¹⁵⁹ *Litzmann III*, p. 452.

¹⁶⁰ *Litzmann III*, p. 487.

second tour in 1857, documents that Clara Schumann played from memory, that she introduced her pieces by free preludes,¹⁶¹ that she used an Erard piano, and also that she filled the concert hall at that stage already:

“the re-appearance of this lady, for the first time this season, since her widowhood, attracted the largest assemblage we ever witnessed at any of this society’s concerts... A few notes, by way of prelude, on one of Erard’s superb instruments, prepared the public for the great treat that was in store for them. ... Trusting to her memory, this great artiste, thoroughly wrapped up in her music, with an abandon that carried her audience to the highest pitch of excitement, gave such a reading to the Sonata [Op. 57 by Beethoven] as never was heard before in this country. Delicacy and power of touch, poetical and passionate expression, elan without disturbance of rhythms, sentiment without affectation, and every contrast of effect so well produced, together with a technique that left not a wish ungratified, all these aggregated qualities did Mme. Schumann bring to her task of doing justice to one of the nobles effusions of Beethoven’s genius.”¹⁶²

The British painter Charles Ricketts (1866–1931) described an appearance in the middle of the 1880s. His statements bring Clara Schumann’s personality before our very eyes but also aptly characterise her interpretational style:

“there was a perceptible hush, then a ruffle of applause, when a little elderly woman appeared on the platform. She was trimly dressed in modest nut-brown silk, her grey hair crowned with lace and a velvet bow; her deportment was at once dignified and restrained, her bow that of a princess. Her deliberate movements before the piano suggested a very superior and respected governess or ladies’ companion – do I exaggerate? – the face was kindly and serene, yet somehow determined under its tranquil expression. She played the Waldstein Sonata with delicate precision and an air of detachment and acknowledged the applause. Her rendering had been flawless in its avoidance of all

¹⁶¹ Cf. Claudia de Vries, *Virtuosität, Bravour und Poetik des Ausdrucks: Die Improvisatorin Clara Schumann-Wieck*, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 20: 1996, pp. 115–122.

¹⁶² *The Morning Chronicle* 28197: 7th May 1857.

exaggeration; too refined, perhaps, too lacking in impulse, and too inward in emotion. She then played Schumann's 'Arabesque' rapidly, fluently, with a tender and ardent sense of beauty, on the pause, before the last few chords, which are like a prayer and end on a question, she raised her head as if she looked to see. After the ovation she bowed like a queen. The player was Clara Schumann."¹⁶³

Repertoire

Although the critic of *The Musical World* had admittedly not listened to the concert in 1857 until the end, the programme printed there is more precise than the programme leaflet available, so that the Scarlatti sonatas performed by Clara Schumann can be identified as K. 430, K. 450 and K. 2.¹⁶⁴ The three baroque composers Scarlatti, Bach and Handel, all born in 1685, were part of Clara Schumann's core repertoire. In her British concert programmes, though, Handel is far better represented than on the Continent. Clara Schumann had only two works by Handel in her repertoire, the so-called Grobschmied Variations, HWV 430, and movements from the Suite in G minor, HWV 432. Whilst she performed the first ones in Britain exclusively (only three times overall), the latter work figures a total of 22 times in her programmes, with 19 times in Britain, which was a clear homage to the British period of activity of the composer, born in Halle (Saale). It is also interesting to compare the three romantic composers Felix Mendelssohn, Frédéric Chopin and Robert Schumann, born in 1809/1810. In the first decade of Clara Schumann's concert activity in Britain, Mendelssohn led the statistics by far, which was because, through the composer's own stays in Britain, his music had become widespread and popular there. Of the 49 concerts which Clara Schumann gave in Britain between 1856 and 1859, 42% fell on Mendelssohn, 32% on Schumann, and 26% on Chopin. In the last decade of her concert activity there (41 concerts between 1882 and 1888),

¹⁶³ Cecil Lewis (ed.), *Charles Ricketts. Self-Portrait taken from the Letters and Journals*, London, 1939, p. 8.

¹⁶⁴ Cf. on Clara Schumann's Scarlatti repertoire: Thomas Synofzik, *Domenico Scarlatti – Clara Schumann – Johannes Brahms. Neues zu einer Dreiecksbeziehung*, in: *Brahms-Studien*, Vol. 17: 2014, pp. 11–27.

proportions were strongly shifted in favour of Robert Schumann: Only 13% were by Mendelssohn, 9% by Chopin, and 78% fell on Robert Schumann.

In contrast, the proportion of works by Ludwig van Beethoven remained largely constant. Table 3 provides an overview of Beethoven sonatas performed by Clara Schumann in Britain.

Table 3: 441 Beethoven sonatas at Clara Schumann's concerts in the British Isles (compiled after *CSPr*)

Sonata	Number	Period
C major, Op. 53 (Waldstein)	18	1856–86
D minor, Op. 31/2 (The Tempest)	15	1856–73
E-flat major, Op. 27/1	12	1856–87
C-sharp minor, Op. 27/2 (Moonlight)	12	1856–84
E-flat major, Op. 81a (Les Adieux)	10	1868–88
A major, Op. 101	7	1872–84
F minor, Op. 57 (Appassionata)	6	1857–72
D major, Op. 28 (Pastorale)	4	1867–73
E-flat major, Op. 31/3 (The Hunt)	3	1871–73
E-flat major, Op. 7	1	1856

Although Charles Ricketts indicated 1884 in his description of the concert with Beethoven's Waldstein Sonata and Schumann's Arabesque, quoted above, the concert described by him was probably held only on 29th March 1886. This is because the appearance where Clara Schumann offered the Arabesque as an encore, which she had "[not played for years]" in London, was described by Clara Schumann both in a letter to her daughter Eugenie ("The reception was extremely enthusiastic, I was playing happily until the trill passage in the last movement when the piano created troubles; I did not really perform it as perfectly as I wanted, which annoyed me a lot. After rap-

turous shouts, I had to give in to an encore, so I chose the Arabesque, and right at the beginning there was a murmur going through the hall because everyone knew it and I had not played it for years].”¹⁶⁵ and in her diary (“[stunning reception, part of the audience got up and waved with handkerchiefs and shouted ‘Hooray!’ – I wish my German friends could experience such a reception ... So, I played the Arabesque as an encore; at the beginning, there was a cheerful murmur going through the hall – it had been a favourite years ago and everyone knew it and played it. I think I have never played it as wonderfully as today!]”)¹⁶⁶.

On 18th February 1867, Clara Schumann performed the Arabesque, Op. 18, in public for the first time in her life, which was in a concert at St James’s Hall in London. On 6th April the same year, this work was again included in the programme in the same place, and an added note “by desire”¹⁶⁷ shows that this was done at the express request of the audience. It was again performed on 6th February 1871 at the special request of the audience. After 1873, the Arabesque no longer appeared in Clara Schumann’s London programmes. With two presentations upon special request, this piece is a particular case in Clara Schumann’s London programmes. But there was also Robert Schumann’s Novelette in F major, Op. 21/1, which apparently enjoyed similar popularity. Between 1869 and 1887, this piece was performed by Clara Schumann a total of 14 times: once expressly “by desire”¹⁶⁸ in 1887, and twice as an encore in 1884 and 1888.

In her diary in 1865, Clara Schumann commented on another British Schumann favourite, after performing Robert Schumann’s Night Pieces, Op. 23, in full: “[It was very well received – I had to repeat Robert’s Night Piece in F major, which I actually found quite incomprehensible, for in Germany, this piece almost always goes by very quietly]”.¹⁶⁹ The concert organiser was John Ella who used this success for an advertising campaign at once. A week later, it said in the diary:

¹⁶⁵ Letter from Clara Schumann to her daughter Eugenie dated 30th March 1886, *Schumann-Briefedition* I.8, edited by Christina Siegfried, Cologne, 2013, p. 505.

¹⁶⁶ *Litzmann III*, p. 476.

¹⁶⁷ *CSPr* No. 832.

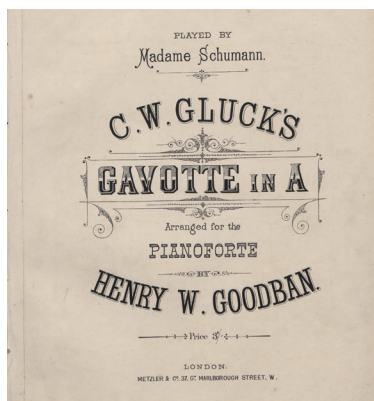
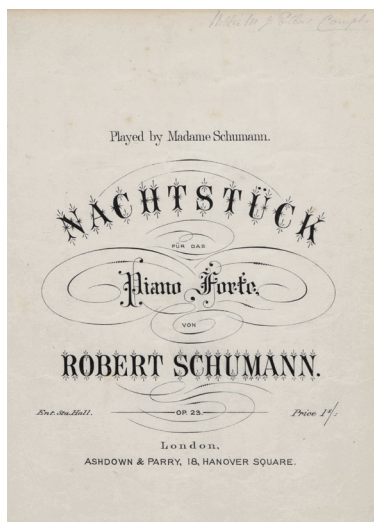
¹⁶⁸ In the 1,000th anniversary concert of Arthur Chappell’s Popular Concerts (cf. note 158), *CSPr* No. 1278.

¹⁶⁹ *Litzmann III*, p. 181.

“[On 20th June, I played for Ella for the last time ... Ella had had the Night Piece quickly printed in many copies and distributed it to the audience, so I had to play it again and then repeat it].”¹⁷⁰ This edition is held at the Robert Schumann House in Zwickau in one copy (see figure on the right) and has a note added to it “Played by Madame Schumann”.¹⁷¹

There was a second instance during Clara Schumann’s appearances in Britain when the success of one of her repertoire pieces led to printed publications with the addition to the title “Played by Madame Schumann”. Since the beginning of the 1871/72 season, Clara Schumann played Johannes Brahms’s newly published piano arrangement of a gavotte by Christoph Willibald Gluck. Johannes Brahms had dedicated this piece from the second act of Gluck’s *Iphigénie en Aulide* to Clara Schumann, which was mentioned in the print title. This piece quickly became extremely popular, especially in Britain,¹⁷² and several

British publishing houses released arrangements of Gluck’s gavotte by other composers (Henry W. Goodban (see figure above, the edition is also held at the Robert Schumann House in Zwickau),¹⁷³ Julius



¹⁷⁰ Ibid.

¹⁷¹ Robert Schumann House in Zwickau 05.12-D1.

¹⁷² Cf. *Litzmann III*, p. 273.

¹⁷³ *Played by Madame Schumann. C. W. Gluck's Gavotte. Arranged for the Piano-forte*, London: Metzler.

Benedict,¹⁷⁴ G. F. West¹⁷⁵ and D. Brocca,¹⁷⁶ all with the note “Played by Madame Schumann”). The publishing house Novello, which in February 1872 had acquired the publishing rights from Johannes Brahms through Clara Schumann for £20, could take pride in offering “the only arrangement performed by Madame Schumann” and warned against buying any other editions which were not arranged by Brahms.¹⁷⁷

Whilst this Brahms arrangement yielded a total of six performances in Britain, Brahms’s original piano works lagged far behind (Ballads from Op. 10 were performed three times, in 1868, 1871 and 1873; Waltzes from Op. 39 two times, in 1868 and 1871; the Rhapsody in G minor, Op. 79/2, two times, in 1882 and 1884).¹⁷⁸

Johannes Brahms was not represented at all in the orchestral repertoire, where Robert Schumann’s piano concerto was in the lead as an individual work, although Beethoven with his last three piano concertos and Mendelssohn with his two piano concertos were in the fore as composers (Table 4). Several British sources document that Clara Schumann, when performing piano concertos, basically did not play from memory, as was customary with her.¹⁷⁹

¹⁷⁴ *The Graphic* 126: 27th April 1872, p. 404: “Gluck’s Gavotte. Played by Madame Schumann. Arranged for the Pianoforte by Sir Julius Benedict ... Chappell & Co.”

¹⁷⁵ *The Graphic* 126: 27th April 1872, p. 395: “Gluck’s Gavotte in A, which has recently been made popular by Madame Schumann, is now added to the fourth series of ‘Gems from the Great Masters,’ edited by G. F. West.”

¹⁷⁶ *The Graphic* 118: 2nd March 1872, p. 212: “Gluck’s Gavotte. Played by Madame Schumann and M. Charles Hallé; transcribed by D Brocca... Published by W. Czerny”.

¹⁷⁷ *The Musical Times* 15/349: 1st March 1872, p. 422: “The Public are cautioned against purchasing any Edition not arranged by Brahms.”

¹⁷⁸ Information as per *CSP*.

¹⁷⁹ *The Truth* 28: 1890, p. 536: “Madame Schumann acted wisely in laying down the rule that while a pianist may play *from* memory at a recital, where a breakdown would be visited upon the performer herself, yet she has no right to attempt concerted music without having the book before her (although she may not require to look at it), lest the blame should be laid by the unistructed audience upon the orchestra or the conductor.”; similar also in: *The Musical World* 64: 1886, p. 99.

Table 4: Clara Schumann's repertoire with orchestral accompaniment in the British Isles (compiled after *CSPr*)

Work	Number	Period
Schumann: Piano Concerto in A minor Op. 54	11	1856–87
Mendelssohn: Piano Concerto No. 1 in G minor, Op. 25	8	1859–82
Beethoven: Piano Concerto No. 5 in E-flat major, Op. 73	7	1856–68
Beethoven: Piano Concerto No. 4 in G major, Op. 58	6	1859–76
Mendelssohn: Piano Concerto No. 2 in D minor, Op. 40	6	1856–71
Weber: Concert Piece in F minor, J. 282	5	1856–70
Beethoven: Piano Concerto No. 3 in C minor, Op. 37	4	1870–71
Bach: Concerto for Three Pianos in C major, BWV 1064	4	1867–71
Mozart: Concerto in D minor, KV 466	3	1859–68
Bach: Concerto for Two Pianos in C minor, BWV 1062	3	1869–72
Schumann: Introduction and Allegro appassionato, Op. 92	1	1873
Chopin: Piano Concerto No. 2 in F minor, Op. 21	1	1888

At her appearances in Britain, Clara Schumann played a total of ten complete piano solo programmes. Usually, collaboration with vocal soloists and orchestra or at least chamber musicians was compulsory in concert life of that time. Clara Schumann had first performed such solo programmes on her Russian tour in 1844¹⁸⁰ and thus established the modern “piano recital”; Franz Liszt had played similar programmes since 1836 which, however, often consisted of his own works exclusively. Whilst there was only one such documented concert in Germany, namely on the spa island of Norderney in 1846, Clara Schumann performed as many as three piano solo programmes in London on her first British tour in 1856.¹⁸¹ All later solo recitals were, however, again performed only in smaller British towns: the seaside resorts of Torquay (1867), Bath (1867 and 1869) and St Leonards-on-Sea (1872), and the school towns of Rugby (1868) and Clifton (1869 and 1870).

The programmes of these solo concerts in smaller places followed a clear pattern: At the beginning, there was always a sonata by Ludwig

¹⁸⁰ Cf. Clara Schumann's letter to her father Friedrich Wieck dated 20th February 1844, *Schumann-Briefedition* I.2, edited by Eberhard Möller, Cologne, 2011, p. 190.

¹⁸¹ Cf. Janet Ritterman/William Weber, *Origins of the Piano Recital in England 1830–1870*, in: Therese Ellsworth/Susan Wollenberg, *The Piano in Nineteenth-Century British Culture. Instruments, Performers and Repertoire*, Aldershot, 2007, pp. 171–191, especially pp. 182–184.

van Beethoven, followed by a larger work by Robert Schumann (*Carnaval*, Op. 9; *Scenes From Childhood*, Op. 15; *Arabesque*, Op. 18; or *Forest Scenes*, Op. 82), and another programme item (mostly at the end) was always a work by Felix Mendelssohn (Op. 14, Op. 16/2, Op. 33/2, or two Songs without Words). A work by George Frideric Handel was almost equally compulsory, most of the time complemented by Johann Sebastian Bach or Domenico Scarlatti; the only programme without any baroque composers at all was at the second appearance in Clifton in 1870, where a work by William Sterndale Bennett, another British composer, was performed as a special feature, instead. Chopin was absent in only one programme (Rugby, 1868), and smaller pieces by Adolph Henselt, Ferdinand Hiller and Franz Schubert were partly added also.

It may seem surprising that Schumann's famous *Scenes from Childhood* were performed in public by Clara Schumann, in the course of her career, only seven times and this in Britain exclusively. Also, Clara Schumann apparently did not deem this work appropriate for her appearances within the scope of the London Popular Concerts: She performed the *Scenes From Childhood* for the first time in one of her own recitals at St James's Hall (19th March 1868), and subsequently only in concerts in the small school towns and seaside resorts, and twice in her private soirées at the house of her London hosts Arthur and Antoinette Burnand. Clara Schuman never played all thirteen pieces of the cycle but usually omitted two movements: No. 6, *An Important Event*, and No. 10, *Almost Too Serious*. It was only at the last performance in Brighton on 13th March 1872 that she also played *An Important Event*, so that twelve *Scenes From Childhood* could be heard.

This practice by Clara Schumann to cut cyclical works when performing, such as *Forest Scenes* or *Carnaval*, has been observed before.¹⁸² In the instance of the fugal Variation No. 8 of the *Études Symphoniques*, Op. 13, the Clara Schumann pupil Adelina de Lara offered the following as an explanation for this: "She felt it was not suitable to the work."¹⁸³

¹⁸² Nancy Reich, *Clara Schuman. The Artist and the Woman*, Ithaca/London, 2001, p. 266.

¹⁸³ Adelina de Lara, *Finale*, London, 1955, p. 55.

Clara Schumann presented Robert Schumann's *Carnaval*, Op. 9, which she had included in her concert repertoire only since February 1856, to the London audience right on her first British tour on 17th June and 2nd July 1856.¹⁸⁴ On 21st July, she proudly wrote to Joseph Joachim: "[With *Carnaval*, I have aroused enthusiasm two times]".¹⁸⁵ She performed this work a total of 14 times over the next 22 years in Britain; only shorter individual pieces by Robert Schumann, such as *Dream's Visions*, Op. 12/7, or *Slumber Song*, Op. 124/16, were performed even more frequently.¹⁸⁶ Hence, it was only consistent that Clara Schumann would also complete her London concert career in 1888 with *Carnaval*. At the first performances from 1856, Clara Schumann had developed a shorter version with fifteen movements, where *Eusebius*, *Florestan*, *Coquette*, *Réplique*, *Sphinxes*, *Estrella* and *Aveu* were omitted.¹⁸⁷ At a charity performance, which was somewhat curious as to the occasion of the event, namely the inauguration of a gymnasium of the German Gymnastic Society in London on 26th May 1865, she extended this selection to sixteen movements, by including for the first time the short *Aveu*. The same sequence of movements is also documented for the performances at St James's Hall in recitals organised by Clara Schumann on 10th March 1869 and 12th March 1873. Whilst no additional information on the movements is provided on the leaflets of Clara Schumann's programme collection for five performances in the Popular Concerts of 1876, 1877, 1881, 1886 and 1888, a review on the second last performance there on 10th April 1886 shows that she had again extended the sequence of movements by one piece, *Estrella*, to seventeen: "Rarely has the ... work received a more beautiful and refined rendering, the only cause for complaint being that four numbers were omitted – namely, Eusebius, Florestan, Coquette, and Replique."¹⁸⁸

¹⁸⁴ *CSPr* Nos. 408 and 415.

¹⁸⁵ Letter from Clara Schumann to Joseph Joachim dated 3rd May 1856, *Schumann-Briefedition* II.2, edited by Klaus-Martin Kopitz, Cologne, 2019, p. 278.

¹⁸⁶ Both are documented 20 times in *CSPr* (for concerts in Britain).

¹⁸⁷ In a particular instance, a performance in Brussels on 22nd January 1868, this could be further shortened to thirteen movements immediately before her British tour (*CSPr* No. 864).

¹⁸⁸ *The Musical Times* 27: 1886, p. 274.



Clara Schumann, photography by Barraud, London 1888 (Robert-Schumann-House Zwickau, *D-Zsch: B2k 2007.007,2-B2*)

Clara Schumann apparently took this criticism to heart because after performing *Carnaval* in her very last London concert on 26th March 1888, the same magazine revealed that she had now performed it in full for the first time: “Thousands would certainly have come to hear Madame Schumann play her husband’s ‘*Carnaval*.’ For the first time within our knowledge she gave the entire work, with the exception of the ‘Sphinxes’, which the composer himself has noted are not to be played. Four times was the great artist recalled after her superb performance, but she very wisely declined to play any more.”¹⁸⁹

Clara Schumann summarised herself in her diary: “[Last Popular Concert – again so nervous, but it was concluded brilliantly with *Carnaval* – I think I have never played it the way I did today, but I still decided this should be the end for Britain and I was saddened by all these descriptions. How hard it is to stop voluntarily, but if only I still had the strength! – but it is certainly the right thing to do, as my health will not withstand such struggles for much longer, I can just feel it]”.¹⁹⁰

¹⁸⁹ *The Musical Times and Singing Class Circular* 29/542: 1st April 1888, p. 218.

¹⁹⁰ *Litzmann III*, p. 500.

the platform, like *Barnaby Rudge's* raven, shrieking out at the top of his voice, "I'm a devil! I'm a devil! I'm a devil!!" There was, indeed, a sort of satanic eagerness displayed by Mr. SANTLEY as *Mephistopheles*, in running off the platform after Mr. LLOYD as *Faust*, which, though no doubt only the effect of their both



MADAME SCHUMANN AND HERR JOACHIM DOING A LITTLE "Op." TOGETHER.

being in a hurry to catch a last train, or to avoid the crush, suggested something terrible at the finish. Probably *Mephistopheles* caught him up at the door, and said, "I'm going your way; I'll take you."

The last part is the best of all, barring the serenade above-mentioned. The wild weird ride is thrillingly exciting. Then comes the climax:—

Mephistopheles. His soul is mine for evermore!

Faust (naturally enough). Oh horror!

["They plunge into the abyss";—i.e., Messrs. LLOYD and SANTLEY sit down comfortably, the former occupying his time agreeably enough in talking to Miss DAVIS.

The Dramatic Legend ends with an Epilogue and a chorus of Celestial Spirits, followed by loud acclamations from a delighted audience. Last Saturday Madame SCHUMANN gave us "her last appearance (but six)"—to quote the advertisement, which reads like a sort of stage "aside." Were the line written dramatically it would be—

High Art-hur Chappell (aloud). Her last appearance!!!—(winking aside)—but six. [Exit stily.

Her reception was enthusiastic, as usual. Yet there is always a certain shade of melancholy that must tinge the pleasure of any one who assists at a concert of celebrities, arising from the fact, not of it being their last appearance but six (why not "bar six" when speaking of musicians, Mr. CHAPPELL, or is it too sporting?)—but of being present for the sole purpose of witnessing their execution! Boldly, yet modestly, Madame SCHUMANN, Herr JOACHIM, and Signor PIATTI stepped on to the scaffold—we mean the platform—and their execution was as glorious a triumph as that of any Martyr of Penzance—no, Mr. SULLIVAN, we should have said *Antioch*. The *Martyrs of Penzance* would be a Ritualistic Opera. The selection on Saturday deserved to be murdered rather than justly executed, it being about the dullest thing we've heard for some time. By way of relief, a pale young gentleman of feeble appearance, but with a fairly strong voice, sang HANDEL's light and airy trifle, "*Revenge Timotheus cries*," which had quite an enlivening effect. We recommend everyone to go to all "the Last Appearances but Six"—(why stay away from the six, though? eh, Mr. CHAPPELL?)—of the gifted *pianiste*, Madame SCHUMANN.



A LITTLE AFTERNOON PIATTI—SMALL AND EARLY.

Madame Schumann and Herr Joachim doing a little „Op.“ together, caricature, published in: Punch, or, The London Charivari (Robert-Schumann-House Zwickau)

CLARA SCHUMANN IN BUDAPEST

CLARA SCHUMANN, die Klaviervirtuosin, in PESTH

Wolfgang Seibold

Vorlauf 1838

Friedrich Wieck hatte für seine Tochter Clara nicht nur ein pädagogisch ausgefeiltes Klavierlernprogramm zusammengestellt, er bastelte auch gezielt an der Karriere für sein Wunderkind: 1832 führte er seine Tochter in eines der wichtigsten Musikzentren Europas: Paris. Nun (1837) fehlte noch das andere Musik-Mekka: Wien. Deshalb begaben sich beide auf die Reise: Am 15. Oktober 1837 verließen sie Leipzig (*Litzmann I*: 133) und trafen nach einigen Zwischenstationen (drei Konzerte in Prag) am 27. November 1837 in Wien ein. Clara Wieck schrieb in ihr Tagebuch: „d. 27. früh Ankunft daselbst, nach 2 kalten schlaflosen Nächten. Absteigequartier 'Stadt Frankfurth'.“ (CWTb: 267) In Wien waren die Triumphe der jungen Pianistin – sie war gerade



Ansicht von Pesth, Lithographie von W. Pobuda
nach F. Federn, 1839 (StadtMuseum Bonn)

18 Jahre alt geworden – exorbitant. In welches Clara-Wieck-Fieber sich Wien versetzen ließ, schilderte sie sehr plastisch im Brief vom 27. Januar 1838 an Schumann: „*Doch denk Dir in den Wirthshäusern hat man ,Torte à la Wieck.‘ und alle Enthusiasten von mir gehen dahin und essen von der Torte. Neulich war diese Torte in der Theaterzeitung angezeigt mit der Bemerkung, es sey dieß eine ätherisch hingehauchte Mehlspeise die sich den Essern von selbst in den Mund spiele. Ist das nicht zum [Todt]lachen?*“ (Schumann-Briefedition I.4: 203) Und der stolze Impresario-Vater berichtet seiner (zweiten) Frau (Brief vom 4. und 5. Januar 1838): „*Ein Concert hier mehr u. – wir haben Pesth nicht gesehen, besonders da der Weg dafür so schlecht ist [...]. In Pesther Zeitungen steht: ,Clara Wieck, die große Pianistin und die lebenswürdigste wird hier, nach Beendigung ihrer Concerte in Wien, erwartet‘. Das wird ein Gaudium für unsere Enthusiasten seyn! d. 5. Heute schon steht im Pesther Beobachter: ,Clara Wieck, die durch ihre hinreißende Genialität im Spiel alles zur Bewunderung zwingt‘ pp*“ (Walch-Schumann 1968: 77)

In einem späteren Brief verkündet Wieck seiner Frau das Ereignis des Wienaufenthaltes schlechthin:

„d. 8. März, früh 7 Uhr [...] *wir wurden am 7ten gestern zu Collowrat beschieden, um uns anzuzeigen, daß der Kaiser von Oesterreich sie zur K. K. Kammervirtuosin in Gnaden ernannt, um sich anzureihen an 7 bester Kammervirtuoson, sie sind: Paganini, Thalberg, Merk, Maiseder, Pasta, Tachinardi, Luzer! Der Minister versicherte, (zunächst haben wir es ihm zu danken [...]) daß es ohne Beispiel sey u. vielleicht nie wieder vorkommen würde weil sie eine Ausländerin und noch zu jung sey u. zu protestantisch. Wir haben heute der Form wegen ein Gesuch an den Kaiser noch einzureichen.*“ (Walch-Schumann 1968: 90)

Von 12. bis 15. März 1838 wurde Pest von einem verheerenden Donau-Hochwasser mit Eisgang heimgesucht. Gleich erklärten sich Künstler in Wien bereit, mit Erlösen aus Benefizkonzerten die erste Not zu lindern. So wirkte auch Clara Wieck (neben dem Sänger Haitzinger, der Sängerin Clara Novello und einer Schauspielertruppe) im Konzert vom 5. April 1838 (CSPr Nr. 141) mit. Im Jugendtagebuch der Clara Wieck heißt es: „D. 5ten Letztes Spiel im Burgtheater zum Besten der Pesther. Die Plätze waren verauktionirt worden. Clara spielte nicht das Oest. Volkslied sondern das ,Vöglein‘. Sie kam zuletzt daran in dieser fürchterlichen Hitze, wo das Publ. schon ganz matt und durch

viele Declamat.[ionen] ermüdet war. Gott sey Dank, es ist vorbei. Sie wurde 4 mal gerufen.“ (CWTb: 288) Das Konzert fand in der *Wiener allgemeinen Theaterzeitung* am 7. April 1838 seinen Niederschlag: „Der Beschluß der Akademie machte Dem. Klara Wieck, indem sie ihr Concertino für Pianoforte (zum letzten Male) vortrug. Die Leistungen dieses herrlichen Talentes sind bereits so vielfach besprochen, und haben so allgemeine Würdigung gefunden, daß es keines Nachtrags bedarf. Durch den anhaltenden Beifall veranlaßt, spielte sie zuletzt auch noch die Etüde ‚Wenn ich ein Vöglein wär‘. Die Akademie, welche die Gegenwart I. I. k. k. Majestäten, und Ihrer Majestät der Kaiserin Mutter, ingleichen Ihrer k. k. Hobeiten, der Frau Erzherzogin *Sophie* und den Erzherzog *Franz und Ludwig* verherrlichte, war nicht nur ungemein zahlreich besucht, sondern fand auch in beinahe allen ihren Theilen die beifälligste, ja eine enthusiastische Aufnahme, und hoffentlich wird auch ihr Ertrag mancher Wunde Linderung beitragen, die die städtebezwingende Ister geschlagen. Meynert.“ (Meynert 1838: 311) In der Musikgeschichte wird bei dieser Naturkatastrophe eigentlich fast nur das Engagement von Franz Liszt für die Hochwasseropfer hervorgehoben, dass auch Clara Wieck sich für die Ungarn engagierte, wird nie erwähnt. Nun gut, Franz Liszt steht als ungarischer Staatsbürger natürlich deutlicher im Fokus. Anfang April 1838 hat Liszt in Venedig von dem verheerenden Hochwasser erfahren und reiste am 7. April nach Wien, um seinen Landsleuten zu helfen. Am 11. April 1838 traf er dort ein und begegnete zufälligerweise den Wiecks, denn diese logierten, wie er, im gleichen Hotel: „Zur Stadt Frankfurt“. Das Tagebuch von Clara Wieck berichtet ausführlich über diese Tage: „[FW] D.11 [...] Als wir zurückkamen, war Liszt angekommen und hatte seine Charte zum Fenster hereingeworfen. – Er zieht in die Stadt Frankfurt. [...] D. 14 4händige Galoppe¹ mit ihm – er spielt Clara’s Soiréen² vom Blatt u wie? Wüßte er seine Kraft u sein Feuer zu zügeln – wer könnte nach ihm spielen?“ (CWTb: 289) Täglich sahen sich die beiden Virtuosen und musizierten auch vierhändig miteinander. Am 18. April, als Clara

¹ Es handelt sich wahrscheinlich um *Grand galop chromatique* (LW B2), 1837 bei Ricordi in Mailand und 1838 bei Haslinger in Wien erschienen.

² Clara Wieck: *Soirées musicales* op. 6.

Wieck Liszt den *Carnaval* op. 9 von Schumann vorspielte, gab dieser auch sein erstes öffentliches Konzert, und das war gleich zugunsten der Opfer der Donauüberschwemmung in Pest.

1856

Am 4. März 1854 ließ sich Robert Schumann in die Heilanstalt Dr. Richarz in Endenich bei Bonn einliefern. Für Clara Schumann begann nun eine sehr schwere Zeit, natürlich vor allem psychisch, aber auch finanziell. Zwar zeigten sich die Stadtoberen von Düsseldorf spendabel und zahlten ein halbes Jahr das Gehalt des Städtischen Musikdirektors Schumann weiter, aber dennoch lastete ein großer Teil des Familieneinkommens nun auf Clara Schumanns Schultern. Immerhin hatte sie in Johannes Brahms einen wahren Freund und Helfer, der sogar von März bis Dezember 1854 die Haushaltsbücher der Schumanns führte. – Zum Jahreswechsel 1855/56 trug Clara in ihr Tagebuch ein: „[...] *schreibend an Johannes und tief sinnig Roberts und seiner gedenkend! Ach, was wird uns wohl das nächste Jahr bringen. [...] Ich schlief unter Tränen ein, um sehr bald wieder zu wachen und bis zum Morgen trüben Gedanken nachhängend.*“ (Litzmann II: 394). Als sie diese Worte niederschrieb, befand sie sich schon auf der Reise nach Wien und hatte gerade in Prag Station gemacht. Am 7. Januar 1856 gab sie in Wien ihr erstes Konzert (von insgesamt sieben bis Anfang März) im Saal der Gesellschaft der Musikfreunde. Mitte Februar reiste sie nach Pest ab; Litzmann, der Clara-Schumann-Biograf, berichtet über die Ungarn-Episode: „Wenn Wien ihre kühnsten Erwartungen sowohl nach der künstlerischen wie nach der materiellen Seite hin erfüllt, ja übertroffen hatte, so sollte dies in noch viel höherm Grade die zweite Hauptstadt der Donaumonarchie Pest tun, wohin sie am 13. Februar sich auf den Weg machte. Alles kam hier zusammen: die schöne Umgebung – von ihrem Gasthof Hotel de l'Europe hatte sie die ‚entzückende Aussicht auf Ofen und die wunderbarste Kettenbrücke, die ich noch je sah.‘ – die musikalische Atmosphäre und die Liebenswürdigkeit der Menschen; alles dies hatte sie, in dem Grade wenigstens, nicht erwartet und auch andres nicht. Ihr musikalischer Berater, der Musikalienhändler Roszavögly [korrekt: Rozsavölgyi], war zunächst in größter Besorgnis über das ‚für Pest unerhört ernste Programm (Beethovens C-dur-Sonate, Notturmo und Impromptu von Chopin, Mendelssohns Variations sérieuses, Traumeswirren und

„Des Abends“ aus den Phantasiestücken, Lied ohne Worte von Mendelssohn); aber nach dem ersten Konzert (am 18. Februar) sagte er nichts mehr. Die beiden folgenden Konzerte am 23. und 27. Februar, das zweite mit dem Quintett und mit der D-moll-Sonate von Beethoven, das dritte mit der F-moll-Sonate von Beethoven und dem ‚Karnaval‘ als Kernpunkten, mit ihrem, zu wahren Stürmen anschwellenden Enthusiasmus und dem schließlich geradezu beängstigenden Zudrang rechtfertigten den Mut und den Ernst mehr als genug. Als eine besonders zarte Huldigung empfand sie es, daß man ihr nach dem ‚Karnaval‘, der den Schluß bildete, einen Lorbeerkranz mit einer Schleife in den ungarischen Farben für den Schöpfer Robert überreichte. Aber nicht nur auf den Konzertsaal blieben diese freundlichen und erhebenden Eindrücke beschränkt. Daß sie bei Hof – er residierte zu der Zeit in Pest – spielte, war selbstverständlich, nicht so, daß der hohe Adel, der Statthalter, der musikalische Graf Clam an der Spitze, sie in der liebenswürdigsten Weise bei jeder Gelegenheit auszeichnete. Doch am allerbesten gefiel ihr das Volk, das eigentliche, und unter diesen wieder die Zigeuner, „überwältigend, rührend, diese Kinder der Natur musizieren zu hören und zu sehen dabei, wie ihnen die Augen leuchten, alle Muskeln dabei in Bewegung sind, und dann dieses wunderbare Improvisieren und immer Zusammenfinden!“ [...] Wieviel mußte ich an Johannes dabei denken, wie hätte Den das entzückt! Vor allem aber klang in diesen Gassen ihr der Ton einer Geige im Ohr; sie wanderte ja auf Joachims Heimatboden. Seine Eltern, seine Geschwister lernte sie kennen und ging öfters bei den ‚herzensguten Menschen‘ aus und ein, wobei sie freilich gegenüber der Meinung der Familie, daß der Joseph nicht genug Geld verdiene, mit ihrer etwas andern Auffassung keinen ganz leichten Stand hatte, Wie lieb man sie hier in der kurzen Zeit gewonnen, zeigte ihr ‚der förmliche Zug der Bekannten‘, der sie am 28. Februar auf den Bahnhof geleitete. Es war ein Abschied auf Wiedersehen, von beiden Seiten gehofft und gewünscht.“ (*Litzmann II*: 401f.) Soweit der Bericht Litzmanns über die vier Konzerte in Pest in seiner dreibändigen Clara-Schumann-Biografie.

Zwei Begebenheiten sind noch aus dem Jahr 1856 hervorzuheben, die in der Litzmann-Biografie nicht erwähnt werden: Clara Schumann war auch wieder in Benefiz-Sachen unterwegs. Nicht nur, dass sie das Konzert am 24. Februar 1856 „zum Besten der Blindenheilanstalt“ (*CSPr* Nr. 386) gab, auch für das Konservatorium gab sie eine Spen-

de. In der Ungarischen Nationalbibliothek wird eine Urkunde aufbewahrt: Es ist ein von Schreiberhand aufgesetzter Stiftungs-Brief³. Dort lesen wir:

Stiftungs – Brief

Um einen Beweis der tiefen Verehrung, welche ich für die ungarische Nation in mir hege, offen darzuthun, und zur Begründung des in der Kön. Freistadt Pesth zu errichtenden ungarischen National-Conservatoriums nach Kräften beizutragen, – habe ich Endesgefertigte am heutigen Tage für den Fond des erwähnten Conservatoriums die Summe von Hundert Gulden⁴ in Conv. Münze gestiftet mit dem Bedinge, daß dieses Capital gegen Pug[p?]iller Sicherheit verzinst werde, und die davon jährlich abfallenden Interessen zum Gebrauche des Pest-Ofner Musik-Vereins-Conservatoriums verwendet werden. Endlich ertheile ich die Genehmigung, daß die Direktion deserwähnten Musikvereins- Conservatoriums zu Folge dieser meiner Stiftung in meinem Namen [e]in armes Kind in die erwähnte jetzt bestehende Anstalt zum unentgeltlichen Unterrichte befördern könne. Gegeben zu Pesth am 26^{ten} Februar 1856.

[eigenhändige Unterschrift]

Clara Schumann

geb. Wieck

Noch während ihres Aufenthaltes in Pest erhielt Clara Schumann von Brahms einen Brief (26. Februar 1856): „Überhaupt freue ich mich darauf, was Sie mir von den Ungarn und Zigeunern erzählen werden. Das ist doch ein besonderes Volk. Von Reményi⁵ konnte ich nicht das Rechte lernen, er brachte zuviel Lüge hinein.“ (CS-JB I: 179f.)

1858

Im Jahr 1858 waren die drei Konzerte in Pest wieder mit Wien-Auftritten verbunden. An Brahms schrieb Clara Schumann im Brief vom 8. November 1858: „Ich reise nun morgen ab, bleibe eine Nacht in Dresden, eine in Prag, und hoffe mit Gott, Donnerstag abend in Wien

³ Siehe Abbildung. S. 236.

⁴ 2910 €.

⁵ Der Geiger Ede Reményi (1828-1898) war mit Brahms als Pianist in den Jahren 1852-1863 ein gefragtes Duo.

einzutreffen. Dort spiele ich am 14., gehe dann nach Pest, wo mein Konzert den 21. stattfinden soll.“ (CS-JB I: 229) Clara Schumann wurde von ihrer siebzehnjährigen Tochter Marie begleitet, die nach dem Tod Schumanns überhaupt die treueste Stütze ihre Mutter war; jedoch hat eine Mutter immer an den Kindern herumzukritteln, an Emilie List⁶ schrieb sie: „Diesmal habe ich Marie mit mir, sie ist gut und lieb, wäre sie nur etwas reifer, daß sie mehr genösse, was sie umgiebt – sie duselt noch in die Welt hinein.“ (CS-List 1996: 216)

Aus Pest stammt ein weiterer Brief Clara Schumanns an Emilie List, jedoch sei der erste etwas ausführlicher zitiert, da er die Lebensumstände von Clara Schumann, ihr seelisches und körperliche Befinden, aus jenem Jahr 1858 trefflich schildert: „Pesth d. 18 Nov 1858 / Liebste Mila, / seit wie langer Zeit schon wollte ich Dir immer schreiben – Gott weiß, wie oft ich Deiner gedachte! rechne mir aber das Schweigen nicht an, ich konnte wirklich nicht, denn ich verbrachte einen schlimmen Sommer und war noch im Septbr. wo ich zum Besuch zu Frl. Leser⁷ nach Düsseldorf ging, dort vier Wochen so elend nervös, daß ich Nichts thun konnte. Erst seit Anfang d.M. fühle ich mich etwas kräftiger, und so siehst Du mich auch schon wieder auf der Wanderung. [...] Wie viel hätte ich Dir zu sagen, müßte ich nur nicht so sehr meinen Arm mit Schreiben – schonen, denn immer klarer wird’s mir, daß die Schmerzen vielmehr Folge von Ueberanstrengung der Muskeln, als des Rheumatismus sind – dazu kommt eben auch körperl[iche] Schwäche, die ich leider täglich empfinde. Liebste Mila, der Kummer nagt an mir, wie sich’s Niemand denken kann!“

⁶ Der Vater von Emilie List (1818-1902), der berühmte deutsche Nationalökonom Friedrich List (1789-1846), wirkte ab 1833 als amerikanischer Konsul in Leipzig, wo es zur Bekanntschaft mit der Familie Friedrich Wieck kam, sodass am 12. Januar 1834 Emilie List und Clara Wieck gemeinsam in der Thomaskirche Leipzig konfirmiert wurden. Seit dieser Zeit war Emilie eine der engsten Freundinnen Clara Schumanns.

⁷ Rosalie Leser (1812-1896) war die Tochter des Kaufmanns Salomon Leser. Zehnjährig erblindete sie. Seit 1833 lebte sie in Düsseldorf. Als die Schumanns 1850 dorthin umzogen, wohnte sie, eine wohlhabende Frau, in der Alleenstraße 726, die Schumanns nicht weit weg: Alleenstraße 782. Sie wurde bald darauf eine gute Freundin der Familie Schumann, namentlich von Clara, und Robert widmete ihr die 1853 komponierten *Sieben Stücke in Fughet-tenform* op. 126.

ich arbeite; lebe in der Welt, scheine den Leuten die durch die Kunst Beglückte, ach aber, wie's im Innern aussieht, das ahnt Niemand. Ich fühle das Glück der Kunst nur, indem ich sie ausübe, oder durch Andere genieße, dann aber um so größere Leere! – In Wien habe ich im Saal gespielt, mit großem Beifall, und denke dort am 5ten Dec: Concert zu geben, vorher jetzt hier. Hier traf ich Pauline Viardot, die einen Cyklus von Gastrollen giebt. Sie ist ganz die Alte, Liebe! – [...] Antwortest Du mir noch in diesem Monat, so thue es hierher ‚Hôtel de L'Europe‘ später Wien bei Diabelli's Musikalienhandlung am Graben.“ (CS-List 1996: 215ff.) Über das zweite Konzert ist in der Wiener Presse zu lesen: „Pester Depeschen. (Aufgegeben am 1. Dezember 1858.) ‚Alte Liebe rostet nicht‘ und so schicke ich mich an, Ihrem schmeichelhaften Wunsche, dem ‚Humoristen‘ neuerdings meine – allerdings schwachen – Dienste zu weihen, bereitwillig nachzukommen, wobei ich jedoch bemerke, daß folgendes ‚erstes Debut‘ auf die Nachsicht Ihres verehrlichen Leserkreises rechnet. Beginnen wir mit dem Wetter, so habe ich zu berichten, daß dasselbe mit der Physiognomie, die das Reich der modernen Kunst zeigt, verdammt viele Aehnlichkeiten hat; es ist trüb und neblig, wir waten, ganz wie dort, im Wasser, wo nicht im Moraste. Doch halt! – zwei gewaltige Künstlergrößen, die in der letzten Zeit hier verweilten, beweisen uns, daß es überall und allezeit auch Ausnahmen[!] gibt. Wir reden von der dramatischen Gesangsvirtuosin *V i a r d o t – G a r c i a*, welche im Nationaltheater gastirte, und von Fr. Clara *S c h u m a n n*, geb. *Wieck* der hochrenommirten Künstlerin auf dem *P i a n o*, welche enorm besuchte Concerte gab. Riesenhoch ragen Beide über den Troß moderner wandernden *Bravouristen* hervor, weil – abgesehen von technischer Vollendung – ein tiefpoetischer Geist alle ihre Leistungen – oder vielmehr *geniale Neuschöpfungen* – durchweht. Hier wird selbst der Blasirte aus seiner Apathie geweckt und wo *s o l c h e r* Funke zündet, da schlägt die Flamme der Begeisterung selbst in ausgebrannten Herzen mächtig empor.

Fr. *V i a r d o t – G a r c i a* – es ist wahr – hat den Zenith, wo physische *und* geistige Befähigung auf gleich vollendeter Höhe stehen, bereits überschritten, und ihre Stimme hat der harten Tyranin ‚Zeit‘ in empfindlicher Weise den nicht vorzuenthaltenden Tribut abtragen müssen; allein, daß sie trotzdem solche ungeheure Wirkung erzielt, das ist wohl der sprechende Beweis ihrer hohen Meisterschaft, die sich im künstlerisch-musikalischen Vortrage wie im dramatischen Spiel und Ausdruck in so

hinreißender Weise kundgibt. Als Fides im ‚Propheten,‘ als Valentine in den ‚Hugenotten,‘ als Norma, als Recha in der ‚Jüdin,‘ zeigte sie in letztgenannter Bezeichnung Momente, die einen Vergleich mit den Matadoren bühnlicher Darstellungskunst einer *Raché* und *Ristori* sehr nah standen. Auch als Pianistin zeigte sie ihre hohe Begabung und zwar in dem Concerte der Fr. Schumann, in welchem sie in freundlichster Collegialität mitwirkte, und in welchem sie tiefes Verständniß und virtuose Entäußerung in gleich hohem Grade entwickelte. Daß dieses Concert ungewöhnlichen Besuch erzielte und seltenen, nachhaltigen Genuß gewährte, braucht wohl nicht erwähnt zu werden.“ (Anonym (1838): 3)

Vom Budapestbesuch des Jahres 1858 gibt es in puncto Brahms eine Besonderheit zu berichten. Clara Schumann hatte am 14. Oktober 1858 zum ersten Mal auf ihrem Konzertprogramm *Ungarische Tänze* von Brahms gespielt, „*Mscpt*“ steht auf dem Programmzettel (CSPr Nr. 480). Diese Komposition brachte sie natürlich auch im Konzert vom 28. November 1858 in Budapest als *Tänze in ungarischer Weise* (CSPr Nr. 487) zu Gehör. Sie sind die Vorläufer der *Ungarischen Tänze*, die 1869 in vierhändiger Fassung gedruckt wurden: Die zweihändige Fassung kam bei Simrock 1872 heraus. Über die Wirkung der Brahms’schen Komposition berichtet sie ihm (Brief vom 9. Dezember 1858): „*Mit den ungarischen Tänzen hast Du unrecht, rhythmisch sind sie es doch sehr, das sagten mir auch selbst Ungarn, und gewiß lag der Fehler am Publikum selbst, wenn sie ihnen nicht den erwarteten Eindruck machten, weil sie ungarische bekannte Melodien zu hören hofften.*“ (CS-JB I: 231) Doch am 20. Dezember 1858 kann sie aus Wien Angenehmeres zu der Brahms’schen Komposition schreiben: „*Ich lege Dir ein Programm des letzten Konzerts⁸ bei – Deine Tänze gefielen weit mehr hier als in Pest, das Rufen nahm kein Ende, und ich mußte noch etwas spielen.*“ (CS-JB I: 236)

1866/1868/1872

Über die Konzerte 1866, 1868 und 1872 ist die Quellenlage sehr dürftig und ich verweise auf den Artikel von Mária Eckhardt. Zu dem Wenigen gehört ein Brief Clara Schumanns an Brahms; aus Pest

⁸ CSPr Nr. 491 vom 17. Dezember 1858.

schrieb sie am 15. März 1866: „Seit gestern sind wir hier und empfinden die Einsamkeit wahrhaft drückend, der Abstand ist gar zu plötzlich! Ich kenne fast niemand hier, und Brand ist krank, Joachims Schwester auf dem Lande. Ich hatte gestern Konzert, es war drückend voll, Sonntag gebe ich das zweite⁹. Dann werde ich nach Linz gehen¹⁰ und denke bis zum 23. wieder in Wien zu sein.“ (CS-JB I: 533)

Ich schließe meinen Artikel mit einer Kuriosität aus dem Jahr 1873: Clara Schumann war nach Budapest zu Feier des 50-jährigen Künstlerjubiläums von Franz Liszt eingeladen, ging aber nicht hin. Abgesehen davon, dass die Abneigung Clara Schumanns gegen Liszt für sie sicher auch ein Hinderungsgrund war, ihr Kalender in diesem Jahr war voll: Sie absolvierte von 9. Februar bis 27. April 1873 eine Englandtournee; von 17. bis 19. August 1873 fand die Schumannfeier mit Einweihung des Grabdenkmals auf dem Alten Friedhof in Bonn statt. Familiär gab es auch Veränderungen: Am 6. Oktober 1873 starb ihr Vater Friedrich Wieck, und am 9. November 1873 war der Einzug in ihre neue Wohnung in Berlin: In den Zelten 11. So fanden die Feierlichkeiten am 8. bis 11. November ohne sie statt, trotz eines herzlichen Einladungsschreibens¹¹ vom 5. Oktober 1873, das sie immerhin aufgehoben hat.

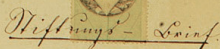
„Euer Wohlgeboren!

Es ist heuer das fünfzigste Jahr, dass unser verehrter Landsmann Franz Liszt auf dem Felde seines Künstlerwirkens sich selbst unvergängliche Lorbeeren verdient, seiner Nation dauernden Ruhm bereitet hat. Die Verehrer seiner Muse glauben sich selbst zu ehren, indem sie sein Künstler-Jubiläum feierlich begehen wollen. Zu diesem Ende haben sie beschlossen am 9-ten und 10-ten des künftigen Novembermondes das Andenken an Liszt's ruhmvolle Laufbahn in Pest durch die Aufführung des ‚Christus-Oratoriums‘ und sonstige festliche Handlungen entsprechend zu begehen, zu dieser Feier aber auch anderwärtige Freunde und Verehrende des Meisters zu bitten. Da das gezeichnete Jubiläums-Comité zu diesen auch Euer Wohlgebo-

⁹ In der Programmsammlung findet sich kein Exemplar. Mária Eckhardt hat es aus einem Zeitungsartikel rekonstruiert (siehe nachfolgender Artikel).

¹⁰ Dort gab sie am 24. März 1866 ein Konzert (CSPr Nr. 783).

¹¹ Die handschriftlichen Wörter sind in Kursivschrift wiedergegeben.

[illegible]

Y^r Obed^t Serv^t
 Jas. Freeman
 Geo. Townsh.

Stiftungsbrief/Deed of Donation
(Széchényi Nationalbibliothek: Sign.: mus. th. 234)

ren zählen zu dürfen glaubt, beehrt es sich seine höfliche Einladung zu machen, Euer *Wohlgeboren* wolle gefällig sein die Freude und den Glanz der Feier durch dero Anwesenheit zu heben.

Um gütige Antwort bittend, sind wir hochachtungsvoll

Euer *Wohlgeboren* ergebenste

Pest, den 5-ten October, 1873.

Ábrányi Kornél
Anführer des Comité's.
Eisengasse 11

(D-B, Sign.: Corr. CS, Bd. 3, 138)

Das Liszt-Jubiläums-Comité:
Dr. Ludwig Haynald
Erzbischof von Kalocsa
Präses des Comité's.“

SIGLEN, ABKÜRZUNGEN und LITERATUR

- CS-JB* Berthold Litzmann, Hg.: *Clara Schumann. Johannes Brahms. Briefe aus den Jahren 1853-1896*, 2 Bde., Leipzig 1927
- CS-List 1996* „Das Band der ewigen Liebe“. *Clara Schumanns Briefwechsel mit Emilie und Elise List*, Hg. Eugen Wendler, Stuttgart/Weimar 1996
- CSPr* *Programmsammlung Clara Schumanns*,
D-Zsch, Archiv-Nr. 10463-A4/C3, unveröffentlicht
- CWTb* *Clara Schumann Jugendtagebücher 1827-1840*, hg. Gerd Nauhaus und Nancy B. Reich, Hildesheim 2019
- D* *Franz Schubert. Thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge*, Otto Erich Deutsch, Kassel 1978
- FW* Friedrich Wieck
- Litzmann I* Berthold Litzmann: *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen*, Bd. 1: *Mädchenjahre 1819-1840*, Leipzig 1902
- Litzmann II* Berthold Litzmann: *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen*, Bd. 2: *Ehejahre, 1840-1856*, Leipzig 1905

LW

Von den vielen Werkverzeichnissen (Raabe, Searle, Gut etc.) benutze ich zur Einordnung der Liszt'schen Kompositionen das Verzeichnis, das Mária Eckhardt und Rena Charnin Mueller vorgelegt haben: *Franz Liszt, work-list*. In: *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 2001, S. 785-872.

Schumann-Briefedition I.4: Robert und Clara Schumann I, hg. Anja Mühlenweg, Köln 2012

Anonym (1858): *Der Humorist* 22.277 (1858), S. 3

Meynert (1838): *Wiener allgemeine Theaterzeitung* 31.70 (1838), S. 311

Walch-Schumann, Käthe (1968)

Wendler, Eugen, Hg. (1996)

Übersicht über die Programme

1856

18. Februar 1856 (CSPr Nr. 384)

Mitwirkende: der Sänger Herr Ellinger, begleitet am Klavier von Johann Nepomuk Dunkl

1. Ludwig van Beethoven: *Klaviersonate Nr. 21* in C Dur, op. 53
2. Franz Schubert: *Erkönig*, D 328 (Ellinger)
3. Fryderyk Chopin: a) *Nocturne*¹ b) *Impromptu*²
4. Felix Mendelssohn Bartholdy: *Variations sérieuses*, op. 54
5. Felix Mendelssohn Bartholdy: *Reiselied*, op. 34, Nr. 6 (Ellinger)
6. a) Robert Schumann: *Träumes Wirren*, op. 12, Nr. 7
b) Robert Schumann: *Des Abends*, op. 12, Nr. 1
c) Felix Mendelssohn Bartholdy: *Lied ohne Worte*³

¹ Es kommen die Nocturnes op. 9, 15 und 48 in Frage.

² Es war höchstwahrscheinlich das *Impromptu für Klavier* in As-Dur op. 29, das Clara Schumann seit 1854 in ihrem Repertoire hatte.

³ Es ist unklar, welches *Lied ohne Worte* Clara Schumann spielte.

23. Februar 1856 (CSPr Nr. 385)

Mitwirkende: die Streicher Ridley Kohne, Szuk, Pfeifer, Kirchlehner
- die Sängerin Josephine Grinzweil - der Deklamator Prof. Dr. Gott-
hard Wöhler

1. Robert Schumann: *Klavierquintett* in Es-Dur, op. 44
(mit obigen Streichern)
2. Franz Schubert: *Du bist die Ruh*, D 776 (Grinzweil)
3. a) Franz Schubert: Nr. 3 und 4 aus 6 *Moments musicaux*, op. 94, D 780
b) Fryderyk Chopin: *Polonaise* in As Dur, op. 53
4. Gotthard Wöhler: Ballade „Frau Mette“ (Wöhler)
5. Ludwig van Beethoven: *Klaviersonate* Nr. 17 in d Moll, op. 31, Nr. 2
6. Franz Schubert: *Gesang des Harfners*, D 478 (Grinzweil)
7. a) Felix Mendelssohn Bartholdy: *Lied ohne Worte*⁴
b) Carl Maria von Weber: *Rondo* aus der Klaviersonate Nr. 1 in C Dur, op. 24

24. Februar 1856 (CSPr Nr. 386)

Mitwirkende: Klavier: Marie Peter, Johanna Wohl, Carl Thern, Franz
Bräuer und der 11jährige Carl Schlesinger - Deklamation: Dr. Gott-
hard Wöhler, Lila Bulyovßky - Gesang: Herr und Frau Ellinger, Frau
von L. Hollósy - Violine: Otto von Königslów

1. Daniel François Esprit Auber: Overture zu Die Stumme von Portici,
arrangiert für 2 Klaviere zu 8 Händen (Peter, Wohl, Thern, Bräuer)
2. Gotthard Wöhler: 2 Lieder ⁵ (Wöhler)
3. Josef Adalbert Pacher ⁶: Perlenschnur. Etude élégante, op. 23 (Schle-
singer)
4. Franz Schubert: 2 deutsche Lieder ⁷ (Frau Ellinger)
5. Deklamation in ungarischer Sprache (Bulyovßky)
Felix Mendelssohn Bartholdy: Scherzo à capriccio, WoO 3⁸

⁴ Siehe vorige Fußnote.

⁵ Die Titel sind unbekannt.

⁶ Josef Adalbert Pacher (1816-1871) war Pianist und Komponist. Ab 1843 war
sein Hauptwirkungsort Wien, wo er neben seiner Virtuosenlaufbahn auch als
Verfasser gefälliger Werke hervortrat.

⁷ Es ist unklar, welche Lieder es waren.

⁸ Diese Angaben wurden von Clara Schumann mit brauner Tinte eingefügt.

6. Friedrich Wilhelm Kücken⁹: *Der Steckbrief*, op. 100 (Herr Ellinger)
7. Heinrich Wilhelm Ernst¹⁰: *Andante* für Violine¹¹ (Königslöw)
8. Ungarisches Lied (Hollósy)
9. Johann Nepomuk Hummel: *Rondo brillant* für Klavier und Orchester, op. 56 (Wohl)

27. Februar 1856 (CSPr Nr. 387)

Mitwirkende: Frau Ellinger

1. Ludwig van Beethoven: *Klaviersonate* Nr. 23 in f Moll, op. 57
2. Lied¹² (Ellinger)
3. Robert Schumann: a) *Schlummerlied* aus *Albumblätter*, op. 124, Nr. 16
b) *Jagdlied* aus *Waldszenen*, op. 82, Nr. 8
4. a) Johannes Brahms: *Sarabande* und *Gavotte*¹³, aus WoO 5 u. 3
b) J. S. Bach: *Präludium und Fuge* a Moll¹⁴
5. Lied (Ellinger)
6. Robert Schumann: *Carnaval*, op. 9¹⁵

1858

21. November¹⁶ 1858 (CSPr Nr. 486)

Mitwirkende: Albert Jekelfalussy, begl. v. A. Kovaltschek

1. Ludwig van Beethoven: *Klaviersonate* Nr. 27 in Es Dur, op. 27, Nr. 1
2. a) Felix Mendelssohn Bartholdy: *Auf Flügeln des Gesanges*, op. 34, Nr. 2
b) Robert Volkmann: *Ich will's dir nimmer sagen*, op. 13, Nr. 2

⁹ Friedrich Wilhelm Kücken (1810-1882), Dirigent und Komponist, kam 1847 nach Stuttgart und war von 1851-1861 Hofkapellmeister, am Anfang neben Peter von Lindpaintner.

¹⁰ Ernst Ludwig Ernst (1814-1865) war Violinist und Komponist. Als Geiger führte er zahlreiche umjubelte Konzertreisen in Europa durch. Ab 1844 war er hauptsächlich in London ansässig. Schumann lernte ihn 1830 kennen und war seitdem mit ihm befreundet.

¹¹ Es ist unklar, um welches Werk es sich handelt.

¹² Es ist unklar, was Frau Ellinger sang; siehe auch Programmpunkt Nr. 5.

¹³ Auf dem Programmzettel wurde vermerkt, dass Clara Schumann aus dem Manuskript gespielt hat.

¹⁴ Es ist unklar, ob aus WTK I oder WTK II, wahrscheinlich letzteres.

¹⁵ Auf der Rückseite ist abgedruckt: *Zum besseren Verständniss* des „Carnevals“.

¹⁶ Auf dem Programmzettel steht 22. November; es fand aber laut Kritik in „Vasárnapi Újság“ schon am 21. November statt.

3. Robert Schumann: a) *Romanze* op. 32, Nr. 3
b) 2 Stücke „Andante u. Allegretto (canonisch)“ aus *Studien für den Pedalfügel*, op. 56¹⁷
4. Fryderyk Chopin: *Nocturne*¹⁸ und *Scherzo* h Moll, op. 20
5. Felix Mendelssohn Bartholdy: *Reiseli*, op. 34, Nr. 6
6. Felix Mendelssohn Bartholdy: *Rondo capriccioso*, op. 14

28. November 1858 (CSPr Nr. 487)

Mitwirkende: Pauline Viardot-Garcia

1. Ludwig van Beethoven: *Klaviersonate* Nr. 28 in A Dur, op. 101
2. Gioacchino Rossini: Arie¹⁹ aus *Die Italienerin in Algier* (Viardot)
3. Robert Schumann: *Andante und Variationen* in B-Dur für 2 Klaviere allein, op. 46 (mit Viardot)
4. a) Robert Schumann: *In der Nacht* und *Warum?* aus op. 12, Nr. 5, 3
b) Domenico Scarlatti²⁰: *Tempo di Ballo*
c) J. S. Bach: *Präludium und Fuge* a Moll²¹
5. Fryderyk Chopin / Pauline Viardot: *Mazurken* von F. Chopin mit spanischem Text für Gesang eingerichtet von Pauline Viardot²²
6. Johannes Brahms: „Tänze in ungarischer Weise“²³

2. Dezember 1858 (CSPr Nr. 488)

Mitwirkende: Gesang: Frau Ellinger – Streicher: Carl und Josef Huber

1. Robert Schumann: *Klaviertrio* d Moll op. 63 (mit Hubers)

¹⁷ Clara Schumann bearbeitete für Klavier zu zwei Händen die Nummern 2, 4, 5 und 6 der *Studien für Pedalfügel* von Robert Schumann, op. 56; ab 1856 spielte sie diese aus dem Manuskript, gedruckt erschienen sie 1895 als *Four Studies for the Pedal Pianoforte* (Op. 56, Nos. 2, 4, 5 & 6), *arranged for Pianoforte Solo by Clara Schumann*.

¹⁸ Welches Nocturne ist unklar, siehe Fußnote 1.

¹⁹ Um welche Arie es sich handelte, ist unklar.

²⁰ Die Scarlatti-Kompositionen sind nur schwer zu eruieren.

²¹ Siehe Konzert vom 28. November 1858; auf diesem Programm steht „auf Verlangen“.

²² Es gibt eine moderne Ausgabe: *Chopin-Viardot, 12 Mazurkas for Voice and piano*, International Music Company, 1988 New York.

²³ Clara Schumann hat, wie vermerkt, aus dem Manuskript gespielt. *Die Ungarischen Tänze* werden als WoO 1 geführt.

2. a) Robert Schumann: *Widmung*, op. 25, Nr. 1
b) Clara Schumann, Clara: Lied²⁴ aus op. 12²⁵ (Ellinger)
3. a) J. S. Bach: *Gavotte*²⁶
b) C. M. von Weber: *Scherzo*²⁷ aus der Sonate As Dur, op. 39
4. Ludwig van Beethoven: *Variationen mit Finale alla Fuga* in Es-Dur „Eroica Variationen“, op. 35
5. Robert Schumann: *Waldesgespräch* und *Frühlingsnacht* aus *Liederkreis*, op. 39, Nr. 3 und 12 (Ellinger)
6. a) Fryderyk Chopin: *Nocturne* fis Moll, op. 48, Nr. 2
b) Domenico Scarlatti²⁸: *Allegretto*
c) Domenico Scarlatti: *Presto*

1866

14. März 1866 (CSPr Nr. 782)

Mitwirkende: Gesang: Pauline Schönfeld

1. Ludwig van Beethoven: *Klaviersonate* Nr. 17 in d Moll, op. 31, Nr. 2
2. Felix Mendelssohn Bartholdy: *Das erste Veilchen*, op. 19, Nr. 2
3. a) Franz Schubert: Nr. 6 (*Allegretto*) aus *Moments musicaux*, op. 94, D 780
b) Ferdinand Hiller: *Zur Gitarre* für Klavier op. 97
c) Fryderyk Chopin: *Impromptu* As Dur, op. 29
4. Felix Mendelssohn Bartholdy: *Variations sérieuses*, op. 54
5. Franz Schubert: *Wohin?*, D 795, Nr. 2
6. Robert Schumann: Nr. 1, 2, 5, 6, 8 aus *Kreisleriana*, op. 16

²⁴ Um welches Lied aus Clara Schumanns op. 12 es sich handelte, ist unklar.

²⁵ Drei Lieder aus *Zwölf Gedichte aus F. Rückert's Liebesfrühling für Gesang und Piano* von Robert und Clara Schumann (als Opus 37 von Robert Schumann veröffentlicht; dort sind Nr. 2 „Er ist gekommen“, Nr. 4 „Liebst du um Schönheit“ und die Nr. 11 „Warum willst du and're fragen“ von Clara Schumann.

²⁶ Es ist unklar, um welche Gavotte es sich handelte.

²⁷ Höchstwahrscheinlich ist der dritte Satz *Menuetto capriccioso. Presto assai* dieses Werkes gemeint.

²⁸ Siehe Fußnote 20.

²⁹ Clara Schumann hat Jahreszahl mit Blei hinzugefügt. Das Konzert fand am 10. Dezember statt, nicht wie gedruckt am 8. Dezember 1868. Quelle: Kritik in „Zenészeti Újság“.

1868

10. Dezember 1868²⁹ (CSPr Nr. 901)

1. Ludwig van Beethoven: *Klaviersonate* Nr. 14 in cis Moll („Sonata quasi una Fantasia“), op. 27, Nr. 2
2. Gesang
3. Domenico Scarlatti: *Allegro*
4. Georg Friedrich Händel: *Sarabande* und *Passacaglia* aus der Suite (Partita) in c Moll, HWV 444
5. Robert Schumann: *Symphonische Etüden* cis-Moll, op. 13
6. Gesang
7. Fryderyk Chopin: *Andante spianato*³⁰
8. Carl Maria von Weber: *Scherzo* in As Dur³¹

12. Dezember 1868³² (CSPr Nr. 902)

Mitwirkende: Gesang: Eugen Soupper

1. Ludwig van Beethoven: *Klaviersonate* in A Dur, op. 101
2. Robert Schumann: *An den Sonnenschein*, op. 36, Nr. 4
Du bist wie eine Blume, op. 25, Nr. 24
Frühlingsfahrt, op. 45, Nr. 2
3. Theodor Kirchner³³: *Andante* in F Dur³⁴
4. Fryderyk Chopin: *Ballade* in g Moll, op. 23
5. Robert Schumann: Nr. 1 aus *Humoreske*, op. 20,
*Skizze*³⁵ aus op. 58, *Traumes Wirren*, op. 12, Nr. 7

³⁰ Chopin: Polonaise mit vorangehendem Andante Spianato für Klavier und Orchester (op. 22) Das Andante Spianato ist ohne Orchesterbegleitung.

³¹ Siehe Fußnote 26.

³² Clara Schumann fügte mit Tinte das Datum ein; die Jahreszahl ist mit Bleistift von anderer Hand hinzugefügt.

³³ Theodor Kirchner (1823-1903) war Komponist. Am Leipziger Konservatorium war er Schüler Schumanns. 1843-1862 war er Organist in Winterthur, dann Dirigent und Musiklehrer in Zürich, Würzburg, Leipzig, Dresden und Hamburg. Er war auch mit Clara Schumann zeitweise eng befreundet.

³⁴ Es ist unklar, um welches Werk Kirchners es sich handelt; es könnte op. 2, Nr. 2 oder op. 7, Nr. 2 sein.

³⁵ Es ist unklar, welche der Vier Skizzen op. 58 von Schumann (bearbeitet für Klavier zu zwei Händen) Clara Schumann spielte. Ab 1863 spielte sie die Nrn. 1, 3 und 4 aus dem Manuskript. Sie erschienen 1895 gedruckt als Three Sketches for the Pedal Pianoforte (Op. 58, Nos. 1, 3 & 4), arranged for Pianoforte Solo by Clara Schumann.

6. Giovanni Battista Pergolesi: *Siciliana*
7. Felix Mendelssohn Bartholdy: 2 *Lieder ohne Worte*³⁶ aus dem 8. Heft, op. 102
8. Franz Schubert: *Impromptu* in f Moll, op. 142 (D 935)

1872

5. Dezember 1872 (CSPr Nr. 1058)

Mitwirkende: Gesang: Amalie Joachim

1. Ludwig van Beethoven: *Klaviersonate* Nr. 21 in C Dur, op. 53
2. Christoph Willibald von Gluck: Arie³⁷ aus *Orpheus und Eurydike*
3. Robert Schumann: Nr. 10 (Sehr rasch) aus *Davidsbündlertänze*, op. 6
4. Ludwig van Beethoven: *Mignon*, op. 75, Nr. 1
5. Franz Schubert: *Impromptu* in c Moll, op. 90 (D 899)
6. Christoph Willibald von Gluck: *Gavotte*, für Klavier arrangiert von Brahms, WoO 3, Nr. 2
7. Franz Schubert: *Frühlingsglaube*, D 686
8. Robert Schumann: *Widmung*, op. 25, Nr. 1
9. Felix Mendelssohn Bartholdy: *Scherzo* aus dem Sommernachtstraum, op. 21, arrangiert vom Komponisten³⁸

³⁶ Es ist unklar welche.

³⁷ Welche Arie ist unklar.

³⁸ Felix Mendelssohn Bartholdy: *Scherzo, Notturmo und Hochzeit-Marsch aus der Musik zu Shakespeare's Sommernachtstraum*, Leipzig: Breitkopf & Härtel

Auftritte/Apearances in Pesth und/and Buda

1856

18.2. (CSPr Nr. 384), Saal des Hotel l'Europe, unter Anwesenheit der Erzherzogin Hildegard

19.2. (ohne CSPr), Privatkonzert im Salon von Antonia Bohus-Szögyény

23.2. (CSPr Nr. 385), Saal des Hotel l'Europe

24.2. (CSPr Nr. 386), Lloyd-Saal

27.2. (CSPr Nr. 387), Saal des Hotel l'Europe

Februar/February (ohne CSPr), Spiel bei Hofe, Burgpalast (Buda)

1858

22.11. (CSPr Nr. 486), Saal des Hotel l'Europe

28.11. (CSPr Nr. 487), Saal des Hotel l'Europe, mit Pauline Viardot-García

2.12. (CSPr Nr. 488), Saal des Hotel l'Europe

1866

14.3. (CSPr Nr. 782), Kleiner Saal der Redoute (Vigadó)

18.3. (ohne CSPr), Kleiner Saal der Redoute (Vigadó)

1868

10.12. (CSPr Nr. 901), Kleiner Saal der Redoute (Vigadó)

12.12. (CSPr Nr. 902), Kleiner Saal der Redoute (Vigadó)

13.12. (ohne CSPr), Spiel bei Hof, Burgpalast (Buda) unter Anwesenheit des Kaiserpaares Franz Joseph und Elisabeth („Sisi“)

1872

5.12. (CSPr Nr. 1058), Kleiner Saal der Redoute (Vigadó), Amalie Joachim

CLARA SCHUMANN IN BUDAPEST

CLARA SCHUMANN, the piano virtuoso, in PESTH*

Wolfgang Seibold

Beginnings, 1838

Friedrich Wieck had not only put together a pedagogically sophisticated piano tutorial for his daughter Clara, he would also specifically work on building her career as a child prodigy; so, in 1832, he took his daughter to one of Europe's most important music centres, namely Paris. But then (1837), the other Mecca of music was still missing, namely Vienna. Hence, they both went on another journey: on 15th October 1837, they left Leipzig (*Litzmann I*: 133) and, after a few intermediate stops (three concerts in Prague), arrived in Vienna on 27th November 1837. At the time, Clara Wieck wrote in her diary: “[*On 27th, early arrival in that town, after two cold and sleepless nights. Accommodation at hotel ‘Stadt Frankfurth’.*]” (CWTb: 267) In Vienna, the triumphs of the young pianist, who had just turned eighteen, were unparalleled. In a letter to Schumann dated 27th January 1838, she

* Translated by Thomas Henninger

very vividly described the extent to which Vienna had been gripped by the Clara Wieck fever: “[Just imagine, they offer ‘Torte à la Wieck’ in inns and all my fans go there and eat of that torte. Recently, this torte was even advertised in the cultural journal ‘Theaterzeitung’, with the remark that this was an ethereally light pastry that danced into eaters’ mouth on its own. Is that not killing?]” (Schumann-Briefedition I.4: 203) And the proud impresario father wrote to his (second) wife (letter dated 4th and 5th January 1838): “[One more concert here, but we have not seen Pesth, especially as the road to get there is so bad [...]. The Pesth newspapers are saying: ‘Clara Wieck, the great and most amiable pianist, will be expected here after she completes her concerts in Vienna’. Imagine the pleasure this will give all our fans! On 5th, as early as today, the cultural journal ‘Pesther Beobachter’ is saying: ‘Clara Wieck, who captivates everyone with the fascinating brilliance of her playing’, etc.]” (Walch-Schumann 1968: 77) In a subsequent letter, Wieck announced to his wife the event of their stay in Vienna altogether: “[On 8th March, at 7 o’clock in the morning [...] – yesterday, on 7th, we were requested to see Count Kolowrat-Liebsteinsky who advised us that the Emperor of Austria graciously granted her the title of Imperial and Royal Chamber Virtuoso, to join the ranks of the seven best Chamber Virtuosos, namely: Paganini, Thalberg, Merk, Mayseder, Pasta, Tacchinardi, and Luzer! The Minister assured us (we will have to thank him first[...]) that this was without precedent and would perhaps never happen again because she was a foreigner and still too young and also a Protestant. Today, as a matter of form, we still have to submit a petition to the Emperor].” (Walch-Schumann 1968: 90) Between 12th and 15th March 1838, Pest was affected by devastating flooding and ice drift from the Danube. A number of artists in Vienna immediately declared they would alleviate the hardship with the proceeds of charity concerts. This was when Clara Wieck (along with the singer Haitzinger, the singer Clara Novello and a theatre troupe) took part in a concert on 5th April 1838 (CSPr No. 141). The youth diary of Clara Wieck says: “[On 5th, last performance at the Burgtheater national theatre for the benefit of the people of Pesth. The seats had been auctioned. Clara did not play the Eastern folk song but the ‘Little bird’, instead. Her turn was last in this terrible heat when the audience was already quite exhausted and tired by too many presentations. Thank God, now it is over. She was called four times].” (CWTb: 288) The concert was reflected in the cultural journal *Wiener allgemeine Theaterzeitung*

of 7th April 1838 as follows: “[*The Academy Concert was concluded by Miss Clara Wieck who gave a solo performance on the pianoforte (for the last time). The accomplishments of this wonderful talent have already been discussed so many times and thus been thoroughly appreciated that no further comments are necessary. Motivated by sustained applause, she then still played the étude ‘If I were a little bird’ as an encore. The Academy Concert, which acclaimed the presence of Their Imperial and Royal Majesties, Her Majesty The Queen Mother, and of Their Imperial and Royal Highnesses Archduchess Sophie, Archduke Franz, and Archduke Ludwig, was not only exceptionally well attended but also saw a most approving and even enthusiastic reception from almost all parts of the audience, and, hopefully, its proceeds will contribute to heal many a wound inflicted by the river Danube that has brought the town to its knees. Meynert*].” (Meynert 1838: 311) In the history of music, in the context of this natural disaster, it is basically only the commitment of Franz Liszt for the flood victims that is highlighted, whereas Clara Wieck’s commitment for the Hungarians is never mentioned at all. This is only natural, since Franz Liszt was a Hungarian citizen and is therefore much more focused on. At the beginning of April 1838, whilst staying in Venice, Liszt learnt about the devastating flooding and left for Vienna on 7th April to assist his countrymen. On 11th April 1838, upon his arrival, he accidentally encountered the Wiecks, who were accommodated in the same hotel, “Zur Stadt Frankfurt”, as he was. Clara Wieck’s diary gives a detailed account of these days: “[FW] *[On 11th, [...]. When we came back, Liszt had arrived and thrown his visiting card through the window. – He will also be at hotel ‘Stadt Frankfurt’. [...] On 14th, he has got some four-hand gallops¹ with him – he plays Clara’s soirées² at sight and how! If only he could restrain his force and fire – as otherwise who would be able to play like him?]” (CWTb: 289) The two virtuosos would see each other every day and also play together four hands. On 18th April, when Clara Wieck played Schumann’s *Carnaval*, Op. 9, to Liszt, he also gave his first public concert, which was for the benefit of the victims of the Danube flood in Pest.*

¹ This probably refers to *Grand galop chromatique* (LW B2), published by Ricordi in Milan in 1837 and by Haslinger in Vienna in 1838.

² Clara Wieck: *Soirées musicales*, Op. 6.

On 4th March 1854, Robert Schumann committed himself to Dr Richarz's sanatorium in Enderich near Bonn. For Clara Schumann, this was the beginning of an extremely difficult time, especially from a psychological point of view but also financially speaking. Even though the authorities of the town of Düsseldorf showed generosity and continued to pay Schumann's salary as a municipal director of music for another six months, nevertheless, a large part of the family income would now rest on Clara Schumann's shoulders. Still, she had a true friend and helper in Johannes Brahms, who, for instance, even kept the household accounts of the Schumanns between March and December 1854. – At the turn of the year 1855/56, Clara entered in her diary: “[...] *[writing to Johannes and deeply thinking of Robert and him! Oh, and what will the next year bring us ... I felt asleep in tears, only to wake up again very soon, thinking gloomy thoughts until morning]*.” (Litzmann II: 394) When she wrote down these words, she was already travelling to Vienna and had just stopped off in Prague. On 7th January 1856, she gave her first concert in Vienna (of a total of seven until the beginning of March) in the Hall of the Vienna Society of the Friends of Music. In mid-February, she left for Pest; Litzmann, the Clara Schumann biographer, wrote about the episode in Hungary: “[If Vienna had met and even exceeded her wildest expectations both from an artistic and a material side, this would be even more so the case in Pest, the second capital of the Danube Monarchy, where she set out for on 13th February. There, everything came together: the beautiful surroundings – from her inn Hôtel de l'Europe, she had ‘a delightful view of Buda and of the most beautiful chain bridge I have ever seen.’ – the musical atmosphere and the kindness of the people; she certainly had not expected all this, at least not to such an extent, or other things. Her musical advisor, the music dealer Roszavögli [recte: Rozsavölgyi], was first deeply concerned about the ‘tremendously serious programme for Pest’ (Beethoven's Sonata in C major, Chopin's Nocturne and Impromptu, Mendelssohn's Variations sérieuses, ‘Dream's confusions’ and ‘In the evening’ from {Schumann's} Fantasy Pieces, Mendelssohn's ‘Song without words’); but after the first concert (on 18th February), he no longer said anything. The next two concerts on 23rd and 27th February, the second one with {Schumann's} Quintet and Beethoven's Sonata in D minor, the third one with Beethoven's Sonata

in F minor and {Schumann's} 'Carnaval' as the key elements, with their enthusiasm that turned into real storms, and finally an almost frightening rush, all this fully justified the boldness and seriousness more than enough. She perceived as a particularly delicate homage when, after finishing with 'Carnaval', she was presented with a laurel wreath bearing a ribbon in the Hungarian colours for Robert, the creator. But these pleasant and elevating impressions were not just limited to the concert hall. It was only natural that she also played at Court – residing in Pest at the time – where the High Nobility, the Governor, and, in particular, the musical Count Clam, honoured her at every opportunity in the most amiable manner. But, most of all, she liked the people, the people proper, and, amongst these, the Gypsies, in particular, and she found it 'stunning and touching to hear these children of nature play music and to see how their eyes sparkle and all their muscles move, and then there is this wonderful way of improvising and always coming together!' ... 'How much I had to think of Johannes there, he would have been absolutely thrilled!' But, above all, she heard the sound of a violin in those alleys; after all, she was walking on Joachim's native soil. She met his parents and his siblings and often went to see 'these kind-hearted people', where, however, she was also faced with the view of the family that Joseph did not earn enough money and she found it a bit difficult to convince them otherwise. The extent to which people had become fond of her in that short time over there clearly showed itself in the 'formal line of acquaintances' who escorted her to the railway station on 28th February. It was a farewell to meet again, wished and hoped for by both sides]." (*Litzmann II*: 401f.) Thus far with Litzmann's report on the four concerts in Pest in his three-volume Clara Schumann biography.

Two occurrences in 1856 should still be highlighted, which are not mentioned in Litzmann's biography. First, Clara Schumann was again involved in charity events. She gave a concert on 24th February 1856 "[for the benefit of the Home for the Blind]" (*CSPr* No. 386) and also made a donation to the Conservatoire. The Hungarian National Library holds a Deed of Donation³ drawn up by a clerk with the following content:

³ See figure. p. 236.

Deed of Donation

In order to demonstrate the deep reverence I nurture for the Hungarian nation and to contribute to the best of my abilities to the establishment of the Hungarian National Conservatoire, to be built in the royal free city of Pesth, I, the undersigned, have today donated the amount of one hundred guildens⁴ in convertible currency to the fund of said Conservatoire, on condition that this capital pay interest against trusteeship securities, and that the interest yielded annually be used for the benefit of the Conservatoire of the Pesth-Buda Music Society. Finally, I grant authorisation to the Direction of said Conservatoire of the Music Society, in accordance with this my donation and on my behalf, to admit a poor child for free lessons to said now existing establishment. Signed in Pesth on 26th February 1856.
[personal signature] Clara Schumann

née Wieck

Second, still during her stay in Pest, Clara Schumann received a letter from Brahms (dated 26th February 1856) saying: “[I certainly look forward to receiving your account of Hungary and the Gypsies. They are definitely a special people. I cannot not really trust the descriptions by Reményi⁵, as he lies too much].” (CS-JB I: 179f.)

1858

In 1858, three concerts in Pest were again linked to appearances in Vienna. In a letter to Brahms dated 8th November 1858, Clara Schumann wrote the following: “[I will depart tomorrow, stay a night in Dresden, one in Prague, and hope, God willing, to arrive in Vienna on Thursday evening. There, I will perform on 14th and then go to Pest where my concert is scheduled on 21st].” (CS-JB I: 229) At the time, Clara Schumann was accompanied by her seventeen-year-old daughter Marie who, after Schumann’s death, had become the most valuable support to her mother altogether; however, a mother will always find

⁴ € 2910.

⁵ The violinist Ede Reményi (1828-1898) and Brahms as a pianist were a sought-after duo between 1852 and 1863.

something to nag her children about, as she wrote to Emilie List⁶: “[*This time, I have Marie with me; she is a good and kind girl, but if only she were a bit more mature and more fully aware of her surroundings – she still spends her time daydreaming!*].” (CS-List 1996: 216)

From Pest, Clara Schumann wrote another letter to Emilie List, which vividly describes Clara Schumann’s circumstances and her psychological and physical condition in 1858, and is therefore quoted in greater detail: “[*Pesth, 18th November 1858 / Dearest Mila, / I have always wanted to write to you for such a long time – God knows how often I have thought of you! But please do not be angry with me for this silence, I was really devastated, as I had spent a very bad summer and, still in September, when I stayed with Miss Leser⁷ in Düsseldorf for four weeks, I was so miserably nervous there I was unable to do anything. I have felt a bit stronger since the beginning of the month and so you can see me wandering around again. [...] How much I would have to tell you if only I did not have to be so careful with my arm when writing because it is becoming increasingly clear to me that the pain is much more due to overexertion of the muscles than to rheumatism – plus, there is also this physical weakness which, unfortunately, I can feel every day. Dearest Mila, I am struck with grief, in a way no one can image! I work; I live in the world, people think I am just happy because of my art, but, alas, no one has any idea of how it looks like inside. I feel happiness from art only when I practise it or enjoy it when presented by others, but after that the emptiness is even deeper! – In Vienna, I played in a hall, with great*]

⁶ From 1833, the father of Emilie List (1818-1902), the famous German economist Friedrich List (1789-1846), was the American consul in Leipzig, where he made the acquaintance of Friedrich Wieck and his family, so that Emilie List and Clara Wieck were confirmed together at the St Thomas Church in Leipzig on 12th January 1834. Since then, Emilie had been one of Clara Schumann’s closest friends.

⁷ Rosalie Leser (1812-1896) was the daughter of the merchant Salomon Leser. She went blind at the age of ten. She had been living in Düsseldorf since 1833. When the Schumanns moved there in 1850, she, a wealthy woman, lived at Alleenstraße 726, not far away from the Schumanns at Alleenstraße 782. She soon became a good friend of the Schumann family, especially of Clara, and Robert dedicated to her the *Seven Piano Pieces in Fughetta Form*, Op. 126, composed in 1853.

applause, while thinking already about the concert on 5th December, but that this one here had to go first. Here, I also encountered Pauline Viardot, who is giving a cycle of guest performances. She is still her old self, dearest! – [...] If you still reply to me this month, please send it here, to ‘Hôtel de l’Europe’, and after that in Vienna to Diabelli’s music shop on Graben street].” (CS-List 1996: 215ff.)

The Viennese press wrote about the second concert as follows: “[Dispatches from Pest. (Sent on 1st December 1858.) ‘An old flame never dies’ – and so I am about to readily comply with your flattering wish that I dedicate, from now on, my (albeit weak) services to your magazine ‘Der Humorist’, whilst pointing out, however, that the following ‘first debut’ will have to rely on the indulgence of your revered readership. Starting with the weather, I have to report that the same shares a lot of similarities with the physiognomy shown by the realm of modern art; namely, that it is dull and foggy and that we wade through water or even mud, very much like in that other realm. But wait! – two breathtaking artists, who have been staying here recently, prove to us that there are always exceptions everywhere and at any time. We are talking about the dramatic virtuoso singer Viardot-Garcia, who has been a guest performer at the National Theatre, and about Mrs Clara Schumann, née Wick, the highly acclaimed artist on the piano, who has given exceptionally well attended concerts. Both of them rise gigantically above the squads of modern itinerant bravura artists, because, apart from technical perfection, there is a deeply poetic spirit pervading all their performances or rather brilliant recreations. There, even the smuggest ones are awakened from apathy, and, where such sparks ignite, the flames of enthusiasm will shoot up mightily even in burnt-out hearts.

It is true that Mrs Viardot-Garcia has already transcended the zenith where physical and mental abilities join on an equally sublime level, and her voice has had to pay, in a perceptible manner, the tribute that cannot be withheld from harsh tyrant ‘time’; nevertheless, the very fact that she produces such a tremendous effect is doubtlessly an eloquent proof of her high mastery, which manifests itself in an absolutely captivating manner both in her artistic and musical performance and her dramatic play and expression. As Fidès in ‘The Prophet’, as Valentine in ‘The Huguenots’, as Norma, or as Rachel in ‘The Jewess’, there were moments which fully justified a comparison with the champions of stage dramatics of a Rachel and Ristori. But she also demonstrated her impressive

talent as a pianist, namely in a concert of Mrs Schumann, in which she took part as a most amiable colleague, showing both deep understanding and virtuoso expression to an equal extent. There is probably no need to mention that this concert was unusually well attended and offered rare and lasting enjoyment]." (Anonym (1858): 3)

The visit to Budapest in 1858 also had a special connection to Brahms. Of 14th October 1858, Clara Schumann had included Brahms's *Hungarian Dances* in her concert programme for the first time, called *Mscpt* on the programme leaflet (CSPr No. 480). Of course, she also performed this composition in a concert in Budapest on 28th November 1858 as [*Dances in Hungarian style*] (CSPr No. 487). They were the precursors to the *Hungarian Dances* printed in 1869 in a version for four hands; a version for hands was published in 1872 by Simrock. Concerning the reception of Brahms's composition, she wrote to him as follows (letter dated 9th December 1858): "[*Regarding the Hungarian Dances, you are wrong, as they are very Hungarian from a rhythmical point of view, as some Hungarians told me themselves, and the fault was certainly with the audience themselves if the Dances did not make the expected impression on them, because they hoped to hear Hungarian melodies they knew already*]." (CS-JB I: 231) Still, on 20th December 1858, she was able to write more positive things about Brahms's composition from Vienna: "[*I enclose a programme of the last concert⁸ - your Dances were much better received than in Pest, there was no end to the calls, and so I had to play an encore*]." (CS-JB I: 236)

1866/1868/1872

As far as the concerts in 1866, 1868 and 1872 are concerned, the sources are very poor and I have to refer to an article by Mária Eckhardt. The few items available include a letter from Clara Schumann to Brahms; on 15th March 1866, she wrote from Pest: "[*We have been here since yesterday and find the loneliness really crushing, as the separation was far too sudden! I hardly know anyone here, Brand is ill and Joachim's sister*

⁸ CSPr No. 491 dated 17th December 1858.

*is in the countryside. I had a concert yesterday, it was absolutely packed, and I will give a second one on Sunday*⁹. *After that, I will go to Linz*¹⁰, *and I reckon I will be back in Vienna by 23rd]*.” (CS-JB I: 533)

I will conclude this article with a curiosity from 1873: Clara Schumann had been invited to Budapest on the occasion of the 50th anniversary of Franz Liszt as an artist, but did not go there. Apart from the fact that Clara Schumann’s dislike of Liszt was certainly a reason for not going, her schedule for that year was already full: she had to go on a British tour between 9th February and 27th April 1873, and there was a Schumann ceremony with the opening of the funerary monument at the Old Cemetery in Bonn between 17th and 19th August 1873. Also, there were changes in family circumstances: Her father, Friedrich Wieck, passed away on 6th October 1873, and she had to move into her new flat in Berlin at In den Zelten 11 on 9th November 1873. So, the celebration between 8th and 11th November took place without her, in spite of a very friendly letter of invitation¹¹ dated 5th October 1873, which she kept nevertheless.

“[*Gracious Lady!*

This year is the fiftieth anniversary of our revered countryman F r a n z L i s z t gaining himself immortal laurels in the field of his artistic work and creating lasting fame for his nation.

The admirers of his muse are convinced they honour themselves by wishing to solemnly celebrate his anniversary as an artist. To this end, they have decided to duly celebrate the memory of Liszt’s glorious career in Pest on 9th and 10th of the next month of November with the performance of his oratorio “Christ” and other festive activities, and to also request friends and admirers of the Master from elsewhere to attend the celebration.

Given that the undersigned Anniversary Committee is convinced it maycount you, *gracious Lady*, among these, it has the honour to ex-

9 There is no copy in the programme collection. Mária Eckhardt reconstructed this on the basis of a newspaper article (see following article).

10 She gave a concert there on 24th March 1866 (CSPr No. 783).

11 The handwritten words are rendered in italics.

tend a most polite invitation to you, *gracious Lady*, to oblige by raising the joy and grandeur of the celebration by your attendance. Requesting your benevolent reply, *gracious Lady*, we remain respectfully

Pest, 5th October 1873.

Ábrányi Kornél
Leader of the Committee
Eisengasse 11

Liszt Anniversary Committee:
Dr Ludwig Haynald
Archbishop of Kalocsa
Chairman of the Committee].”

(D-B, Library Identifier: *Corr. CS, Vol. 3, 138*)

LIBRARY IDENTIFIERS, ABBREVIATIONS and LITERATURE

<i>CS-JB</i>	Berthold Litzmann, ed.: <i>Clara Schumann. Johannes Brahms. Briefe aus den Jahren 1853-1896</i> , 2 Vols., Leipzig, 1927
<i>CS-List 1996</i>	“Das Band der ewigen Liebe”. <i>Clara Schumanns Briefwechsel mit Emilie und Elise List</i> , ed. Eugen Wendler, Stuttgart/Weimar, 1996
<i>CSPr</i>	<i>Programmsammlung Clara Schumanns, D-Zsch</i> , Archive No. 10463-A4/C3, unpublished
<i>CWTb</i>	<i>Clara Schumann Jugendtagebücher 1827-1840</i> , eds. Gerd Nauhaus and Nancy B. Reich, Hildesheim, 2019
<i>D</i>	<i>Franz Schubert. Thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge</i> , Otto Erich Deutsch, Kassel, 1978
<i>FW</i>	Friedrich Wieck
<i>Litzmann I</i>	Berthold Litzmann: <i>Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen</i> , Vol. 1: <i>Mädchenjahre 1819-1840</i> , Leipzig, 1902

- Litzmann II* Berthold Litzmann: *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen*, Vol. 2: *Ehejahre, 1840-1856*, Leipzig, 1905
- LW* Of the many catalogues of works available (Raabe, Searle, Gut, etc.), I used the catalogue presented by Mária Eckhardt and Rena Charnin Mueller to classify Liszt's compositions: *Franz Liszt, worklist*. In: *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, 2001, pp. 785-872.

Schumann-Briefedition I.4: Robert und Clara Schumann I, ed. Anja Mühlenweg, Cologne, 2012

Anonym (1858): *Der Humorist* 22.277 (1858), p. 3

Meynert (1838): *Wiener allgemeine Theaterzeitung* 31.70 (1838), p. 311

Walch-Schumann, Käthe (1968)

Wendler, Eugen, ed. (1996)

Overview of programmes

1856

18th February 1856 (CSPr No. 384)

Participants: the singer Mr Ellinger, accompanied on the piano by Johann Nepomuk Dunkl

1. Ludwig van Beethoven: *Piano Sonata* No. 21 in C major, Op. 53
2. Franz Schubert: *Elf King*, D 328 (Ellinger)
3. Fryderyk Chopin: a) *Nocturne*¹ b) *Impromptu*²
4. Felix Mendelssohn Bartholdy: *Variations sérieuses*, Op. 54
5. Felix Mendelssohn Bartholdy: *Song of travel*, Op. 34, No. 6 (Ellinger)
6. a) Robert Schumann: *Dream's confusions*, Op. 12, No. 7
 b) Robert Schumann: *In the evening*, Op. 12, No. 1
 c) Felix Mendelssohn Bartholdy: *Song without words*³

¹ It will have been one of the Nocturnes of Opp. 9, 15, or 48.

² This was most likely the *Impromptu for piano* in A-flat major, Op. 29, which Clara Schumann had in her repertoire since 1854.

³ It is unclear which *Song without words* Clara Schumann played exactly.

23rd February 1856 (CSPr No. 385)

Participants: the strings Ridley Kohne, Szuk, Pfeifer, Kirchlehner - the singer Josephine Grinzweil - the declaimer Professor Gotthard Wöhler

1. Robert Schumann: *Piano Quintet* in E-flat major, Op. 44, with the above strings
2. Franz Schubert: *You are rest and piece*, D 776 (Grinzweil)
3. a) Franz Schubert: Nos. 3 and 4 from *Six moments musicaux*, Op. 94, D 780
b) Fryderyk Chopin: *Polonaise* in A-flat major, Op. 53
4. Gotthard Wöhler: Ballad „Mrs Mette“ (Wöhler)
5. Ludwig van Beethoven: *Piano Sonata* No. 17 in D minor, Op. 31, No. 2
6. Franz Schubert: *Harpist's song*, D 478 (Grinzweil)
7. a) Felix Mendelssohn Bartholdy: *Song without words*⁴
b) Carl Maria von Weber: *Rondo* from Piano Sonata No. 1 in C major, Op. 24

24th February 1856 (CSPr No. 386)

Participants: piano: Marie Peter, Johanna Wohl, Carl Thern, Franz Bräuer und der 11jährige Carl Schlesinger - declamation: Dr Gotthard Wöhler, Lila Bulyovŝky - singing: Mr and Mrs Ellinger, Mrs von L. Hollósy - violin: Otto von Königslöw

1. Daniel François Esprit Auber: Overture to *The Mute Girl of Portici*, arranged for two pianos eight hands (Peter, Wohl, Thern, Bräuer)
2. Gotthard Wöhler: Two songs⁵ (Wöhler)
3. Josef Adalbert Pacher⁶: *String of pearls. Etude élégante*, Op. 23 (Schlesinger)
4. Franz Schubert: Two German songs⁷ (Mrs Ellinger)
5. Declamation in the Hungarian language (Bulyovŝky)
Felix Mendelssohn Bartholdy: *Scherzo a capriccio*, WoO 3⁸

⁴ See previous footnote.

⁵ The titles are unknown.

⁶ Josef Adalbert Pacher (1816-1871) was a pianist and composer. From 1843, his main place of activity was Vienna where, besides his career as a virtuoso, he was also known as an author of pleasing works.

⁷ It is unclear which these songs were exactly.

⁸ This detail was added by Clara Schumann in brown ink.

6. Friedrich Wilhelm Kücken⁹: *The profile*, Op. 100 (Mr Ellinger)
7. Heinrich Wilhelm Ernst¹⁰: *Andante* for violin¹¹ (Königslöw)
8. Hungarian song (Hollósy)
9. Johann Nepomuk Hummel: *Rondo brillant* for piano and orchestra, Op. 56 (Wohl)

27th February 1856 (CSPr No. 387)

Participants: Mrs Ellinger

1. Ludwig van Beethoven: *Piano Sonata* No. 23 in F minor, Op. 57
2. Song¹² (Ellinger)
3. Robert Schumann: a) *Berceuse* from *Album Leaves*, Op. 124, No. 16
b) *Hunting song* from *Forest Scenes*, Op. 82, No. 8
4. a) Johannes Brahms: *Sarabande* and *Gavotte*¹³, from WoO 5 and 3
b) J. S. Bach: *Prelude and fugue* in A minor¹⁴
5. Song (Ellinger)
6. Robert Schumann: *Carnaval*, Op. 9¹⁵

1858

21st November¹⁶ 1858 (CSPr No. 486)

Participants: Albert Jekelfalussy, accompanied by A. Kovaltschek

1. Ludwig van Beethoven: *Piano Sonata* No. 27 in E-flat major, Op. 27, No. 1

⁹ Friedrich Wilhelm Kücken (1810-1882), conductor and composer; he moved to Stuttgart in 1847 and was a court conductor between 1851 and 1861, initially along with Peter von Lindpaintner.

¹⁰ Ernst Ludwig Ernst (1814-1865) was a violinist and composer. As a violinist, he went on numerous highly acclaimed concert tours throughout Europe. From 1844, he was mainly resident in London. Schumann met him in 1830 and the two had been friends since then.

¹¹ It is unclear which work this was exactly.

¹² It is unclear what Mrs Ellinger sang exactly; see also programme item no. 5.

¹³ The programme leaflet noted that Clara Schumann would play from the manuscript.

¹⁴ It is unclear whether this was from WTC I or WTC II, probably from the latter.

¹⁵ On the back, it says: [*For a better understanding of "Carneval"*].

¹⁶ The programme leaflet says 22nd November; however, according to the critique in „Vasárnapi Újság“, it took place as early as 21st November.

2. a) Felix Mendelssohn Bartholdy: *On wings of song*, Op. 34, No. 2
b) Robert Volkmann: *I shall never tell you*, Op. 13, No. 2
3. Robert Schumann: a) *Romance*, Op. 32, No. 3
b) Two pieces “Andante and Allegretto (in canon form)” from *Studies for the Pedal Piano*, Op. 56¹⁷
4. Fryderyk Chopin: *Nocturne*¹⁸ and *Scherzo* in B minor, Op. 20
5. Felix Mendelssohn Bartholdy: *Song of travel*, Op. 34, No. 6
6. Felix Mendelssohn Bartholdy: *Rondo capriccioso*, Op. 14

28th November 1858 (CSPr No. 487)

Participants: Pauline Viardot-Garcia

1. Ludwig van Beethoven: Piano Sonata No. 28 in A major, Op. 101
2. Gioachino Rossini: Aria¹⁹ from *The Italian Girl in Algiers* (Viardot)
3. Robert Schumann: *Andante and variations* in B-flat major for two pianos alone, Op. 46 (with Viardot)
4. a) Robert Schumann: *In the night* and *Why?* from Op. 12, Nos. 5, 3
b) Domenico Scarlatti²⁰: *Tempo di ballo*
c) J. S. Bach: *Prelude and fugue* in A minor²¹
5. Fryderyk Chopin / Pauline Viardot: *Mazurkas* by F. Chopin with Spanish song texts arranged by Pauline Viardot²²
6. Johannes Brahms: “[Dances in Hungarian style]”²³

¹⁷ Clara Schumann arranged numbers 2, 4, 5 and 6 of the *Studies for the Pedal Piano* by Robert Schumann, Op. 56, for piano two hands; from 1856, she would play these from the manuscript, and they were published only in 1895 as *Four Studies for the Pedal Pianoforte* (Op. 56, Nos. 2, 4, 5 & 6), arranged for Pianoforte Solo by Clara Schumann.

¹⁸ It is unclear which Nocturne this was exactly, see footnote 1.

¹⁹ It is unclear which aria this was exactly.

²⁰ The Scarlatti compositions are extremely difficult to identify.

²¹ See concert of 28th November 1858 where the programme says “[on request]”.

²² There is a modern edition available: *Chopin-Viardot, 12 Mazurkas for Voice and Piano*, International Music Company, 1988, New York.

²³ As already mentioned, Clara Schumann played these from the manuscript. *The Hungarian Dances* are listed as WoO 1.

2nd December 1858 (CSPr No. 488)

Participants: singing: Mrs Ellinger – strings: Carl and Josef Huber

1. Robert Schumann: *Piano Trio* in D minor, Op. 63 (with the Hubers)
2. a) Robert Schumann: *Dedication*, Op. 25, No. 1
b) Clara Schumann, Clara: Song²⁴ from Op. 12²⁵ (Ellinger)
3. a) J. S. Bach: *Gavotte*²⁶
b) C. M. von Weber: *Scherzo*²⁷ from the Piano Sonata in A-flat major, Op. 39
4. Ludwig van Beethoven: *Variations with Finale alla fuga* in E-flat major (“Eroica Variations”), Op. 35
5. Robert Schumann: *A forest dialogue* and *Spring night* from *Song Cycle*, Op. 39, Nos. 3 and 12 (Ellinger)
6. a) Fryderyk Chopin: *Nocturne* in F-sharp minor, Op. 48, No. 2
b) Domenico Scarlatti²⁸: *Allegretto*
c) Domenico Scarlatti: *Presto*

1866

14th March 1866 (CSPr No. 782)

Participants: singing: Pauline Schöpfung

1. Ludwig van Beethoven: *Piano Sonata* No. 17 in D minor, Op. 31, No. 2
2. Felix Mendelssohn Bartholdy: *The first violet*, Op. 19, No. 2
3. a) Franz Schubert: No. 6 (Allegretto) from *Moments musicaux*, Op. 94, D 780
b) Ferdinand Hiller: *To the guitar* for piano, Op. 97
c) Fryderyk Chopin: *Impromptu* in A-flat major, Op. 29
4. Felix Mendelssohn Bartholdy: *Variations sérieuses*, Op. 54
5. Franz Schubert: *Where to?*, D 795, No. 2
6. Robert Schumann: Nos. 1, 2, 5, 6, and 8 from *Kreisleriana*, Op. 16

²⁴ It is unclear which song of Clara Schumann’s Op. 12 this was exactly.

²⁵ Three Songs from *Twelve Poems from F. Rückert’s Spring of Love for Voice and Piano* by Robert and Clara Schumann (published as Opus 37 by Robert Schumann; there, No. 2 „He came in storm and rain“ No. 4 „If you love for beauty“ and No. 11 „Why will you question others“ are by Clara Schumann.

²⁶ It is unclear which Gavotte this was exactly.

²⁷ This is most likely the third movement, *Menuetto capriccioso: Presto assai*, of this work.

²⁸ See footnote 20.

1868

10th December 1868²⁹ (CSPr No. 901)

1. Ludwig van Beethoven: *Piano Sonata* No. 14 in C-sharp minor (“Sonata quasi una fantasia”), Op. 27, No. 2
2. Songs
3. Domenico Scarlatti: *Allegrissimo*
4. Georg Friedrich Händel: *Sarabande* and *Passacaglia* from the Suite (Partita) in C minor, HWV 444
5. Robert Schumann: *Symphonic Etudes* in C-sharp minor, Op. 13
6. Songs
7. Fryderyk Chopin: *Andante spianato*³⁰
8. Carl Maria von Weber: *Scherzo* in A-flat major³¹

12th December 1868³² (CSPr No. 902)

Participants: singing: Eugen Soupper

1. Ludwig van Beethoven: *Piano Sonata* in A major, Op. 101
2. Robert Schumann: *To sunshine*, Op. 36, No. 4
You are like a flower, Op. 25, No. 24
A spring journey, Op. 45, N. 2
3. Theodor Kirchner³³: *Andante* in F major³⁴
4. Fryderyk Chopin: *Ballad* in G minor, Op. 23

²⁹ There, Clara Schumann added the year in pencil. The concert took place on 10th December, and not on 8th December 1868 as printed. Source: Critique in „Zenészeti Újság“.

³⁰ Chopin: *Polonaise with preceding Andante spianato for piano and orchestra* (Op. 22). The Andante spianato is without orchestral accompaniment.

³¹ See footnote 27.

³² There, Clara Schumann added the date in ink; the year was added in pencil by another hand.

³³ Theodor Kirchner (1823-1903) was a composer. He was a pupil of Schumann at the Leipzig Conservatoire. Between 1843 and 1862, he was an organist in Winterthur, after that a conductor and a music teacher in Zurich, Würzburg, Leipzig, Dresden and Hamburg. He was also a close friend of Clara Schumann at times.

³⁴ It is unclear which work by Kirchner this refers to; it might be Op. 2, No. 2, or Op. 7, No. 2.

5. Robert Schumann: No. 1 from *Humoresque*, Op. 20
*Sketch*³⁵ from Op. 58
Dream's confusions, Op. 12, No. 7
6. Giovanni Battista Pergolesi: *Siciliana*
7. Felix Mendelssohn Bartholdy: *Two Songs without words*³⁶
from Book VIII, Op. 102
8. Franz Schubert: *Impromptu* in F minor, Op. 142 (D 935)

1872

5th December 1872 (CSPR No. 1058)

Participants: singing: Amalie Joachim

1. Ludwig van Beethoven: *Piano Sonata* No. 21 in C major, Op. 53
2. Christoph Willibald von Gluck: *Aria*³⁷ from *Orpheus and Eurydice*
3. Robert Schumann: No. 10 (Very fast) from *Dances of the League of David*, Op. 6
4. Ludwig van Beethoven: *Mignon*, Op. 75, No. 1
5. Franz Schubert: *Impromptu* in C minor, Op. 90 (D 899)
6. Christoph Willibald von Gluck: *Gavotte*, arranged for piano
by Brahms, WoO 3, or. 2
7. Franz Schubert: *Belief in spring*, D 686
8. Robert Schumann: *Dedication*, Op. 25, No. 1
9. Felix Mendelssohn Bartholdy: *Scherzo* from *A Midsummer Night's Dream*, Op. 21, arranged by the composer³⁸

³⁵ It is unclear which of the *Four Sketches*, Op. 58, by Schumann (arranged for piano two hands) Clara Schumann played exactly. From 1863, she would play nos. 1, 3 and 4 from the manuscript. They appeared in 1895, printed as *Three Sketches for the Pedal Pianoforte* (Op. 58, Nos. 1, 3 & 4), arranged for *Pianoforte Solo by Clara Schumann*.

³⁶ It is unclear which ones exactly.

³⁷ It is unclear which aria exactly.

³⁸ Felix Mendelssohn Bartholdy: *Scherzo, Nocturne and Wedding March from the incidental music to Shakespeare's A Midsummer Night's Dream*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1844.

CLARA SCHUMANN IN PEST
– IM SPIEGEL DER UNGARISCHEN PRESSE –

Mária Eckhardt

Clara Schumann kam fünfmal nach Pest und gab insgesamt zwölf öffentliche Konzerte; außerdem hat sie zweimal bei Hof und einmal in einem Privatsalon gespielt. Wie wurde sie in der ungarischen Hauptstadt aufgenommen? Dies wollte ich aufgrund der damaligen ungarischen Presse ausfindig machen. Zu diesem Zweck habe ich neun, für mich erreichbare ungarische Zeitungen und Zeitschriften studiert und auch Angaben gefunden:

Budapesti Hírlap [Budapester Nachrichtenblatt] 1856, 1858

Fővárosi Lapok [Hauptstädtische Blätter] 1868, 1872

Hazánk s a Külföld [Unser Vaterland und das Ausland] 1866, 1868

Hölgyfutár [Damenkurier] 1856-1862

Magyar Sajtó [Ungarische Presse] 1856, 1858

Magyarország és a Nagyvilág [Ungarn und die Große Welt] 1866

Pesti Napló [Pester Journal] 1856, 1858, 1866

Vasárnapi Újság [Sonntagszeitung] 1858-1866

Zenészet [Musikalische Blätter] 1860-1868

Diese Liste repräsentiert zwar nicht ganz vollständig die damalige hauptstädtische Presse (es gab auch einige deutschsprachige Zeitungen und Zeitschriften in Pest, ich habe aber nur die ungarische Presse studiert), doch habe ich so viele Berichte und Kritiken gefunden, dass sie ein ziemlich rundes Bild über die Aufnahme Clara Schumanns in Pest-Buda geben.¹ Hier wird nur die Essenz derselben zusammengefasst.

¹ Pest an der linken Donauseite, Óbuda [Alt-Ofen], und Buda [Ofen] an der rechten Donauseite wurden offiziell erst 1873 als Budapest vereinigt.

Clara Schumann kam zum ersten Mal im Februar 1856 nach Pest.² Nach ihren sehr erfolgreichen Wiener Konzerten, die auch in Pest Wiederhall gefunden hatten, gab es große Erwartungen an ihr erstes Auftreten in der ungarischen Hauptstadt. Mehrere Zeitungen teilten das Programm des ersten Konzerts mit: Dies enthielt Klavierwerke von Beethoven, Chopin, Mendelssohn und Schumann, alle von Clara Schumann gespielt, bzw. Lieder von Schubert und Mendelssohn, vorgetragen von József Ellinger,³ mit Johann Nepomuk Dunkls⁴ Klavierbegleitung. Die Zeitung *Pesti Napló* vom 17. Februar erwähnt, dass die Frau des berühmten, aber jetzt so unglücklichen Komponisten Schumann (er war ja schon in der Heilanstalt in Endenich), auch laut dem größten Klavierehrenden Franz Liszt, die berufenste Klavierkünstlerin der Zeit ist, und das *Budapesti Hírlap* vom selben Tag empfiehlt sie nicht nur als außerordentliche Pianistin, sondern auch als Mutter und Frau, die mit ihrer Kunst für ihre durch das Schicksal geschlagene Familie streitet.

Clara Schumanns eigene Konzerte (drei nacheinander, am 18., 23. und 27. Februar, mit verschiedenen Programmen) fanden alle im Saal des Hotel Europa statt.⁵ Schon das **erste Konzert am 18. Februar**

² Den ersten Besuch betreffend habe ich auch die Angaben der folgenden wichtigen Studien mit einbezogen: Ferenc Bónis: „Schumann és Mosonyi. *Gyermekjelenetek és Magyar gyermekvilág*“ [Schumann und Mosonyi. *Kinderszenen und Ungarische Kinderwelt*], in: *Zenetudományi dolgozatok 2000*, Budapest: MTA Zenetudományi Intézet 2000, 71–81; Balázs Mikusi: „How Many Thousands of a Lazy Millionaire Are Tantamount to These Hundred Forints?“ Clara Schumann’s Donation to the National Conservatory in Pest“, *Studia Musicologica* 53/4 (September 2012), 459–486.

³ József Ellinger (1820–1891) war 1854–1860 und 1866–1880 der leitende Tenor des Ungarischen Nationaltheaters, auch im Ausland sehr erfolgreich. Er hat nicht nur alle großen Tenorrollen des ungarischen Nationalopernkomponisten Ferenc Erkel gesungen, sondern u.a. auch die Titelrollen von Wagners *Rienzi*, *Tannhäuser* und Gounods *Faust*.

⁴ Der Liszt-Schüler Johann Nepomuk Dunkl (1832–1910), Pianist und Konzertveranstalter, wurde 1861 Mitbesitzer des ungarischen Musikverlags Rózsavölgyi & Társa.

⁵ Das Gebäude der städtischen Redoute, wo früher die großen Konzerte stattfanden, wurde von den Österreichern im Laufe des Freiheitskampfes 1848/49 völlig zerstört und erst im Jahr 1865 wieder aufgebaut. An der Stelle des Hotel Europa – in der Nachbarschaft der heutigen Akademie der Wissenschaften am Széchenyi Platz – steht heute ein modernes Bürogebäude.

war stark besucht, und sogar die Erzherzogin Hildegard,⁶ die Nichte und Vertraute der Kaiserin Elisabeth, war anwesend. Da 1838 Clara Schumann, damals noch Wieck, das Diplom der kaiserlich-königlichen Kammervirtuosin verliehen worden war – was auch oft in den Berichten erwähnt wird –, erklärt es, dass sie auch zum Hof im Burgpalast in Buda eingeladen wurde.

Die Kritiken des ersten Konzerts waren alle sehr positiv. Laut dem *Budapesti Hírlap* (19. Februar) steht Frau Schumann im Zenit („Sonnenhöhe“) ihrer Kunst. Ihr Spiel bestätigt ihren ausgezeichneten Ruf und ihre Außerordentlichkeit. Der Kritiker des *Pesti Napló* (20. Februar) lobt die Programmwahl der Künstlerin, die – trotz ihrer perfekten Virtuosität – keine klavierzerstreuende, sondern schöne und ideenreiche Werke spielt und sich durch die Klarheit und Zärtlichkeit ihres Spiels auszeichnet. Besonders wird die Aufführung der Beethoven-Sonate C-dur op. 53 und die ergreifende, poetische Auffassung des Chopin-Nocturne gelobt. Die zwei zum Schluss vorgetragenen Fantasiestücke Schumanns (op. 12/7 *Traumes Wirren* und op. 12/1 *Des Abends*) werden von den Kritikern nicht erwähnt, wohl aber, dass Clara Schumann am Ende des Konzerts mehrmals gerufen wurde und sich nochmals ans Klavier setzen musste.

Der Veranstalter des Konzerts wird streng kritisiert, weil man das Konzert mit fast abgebrannten Kerzen-Resten beleuchtet anfang, und die Kerzenwechsel während des leisesten Spiels den Kunstgenuss sehr störten.

Das **zweite Konzert am 23. Februar** war noch besser besucht. Das Programm begann dieses Mal mit dem *Klavier-Quintett* op. 44 von Robert Schumann, in welchem neben Clara Schumann die besten Streicher-Solisten von Pest: die Herren Ridely-Kohne, Kirchlehner, Pfeifer und Szuk (alle leitende Musiker im Orchester des Ungarischen Nationaltheaters und zugleich Mitglieder des Ridley-Kohne-Streichquartetts) mitwirkten.⁷ Clara Schumann spielte als Solistin Werke von Schubert, Chopin, Beethoven, Mendelssohn und C. M. von

⁶ Erzherzogin Hildegard Luise, geb. Prinzessin von Bayern (1825–1864), Tochter von König Ludwig I. von Bayern und Therese von Sachsen-Hildburghausen.

⁷ Mitglieder des Ridley-Kohne Streichquartetts: David Ridley-Kohne (1812–1892) 1. Geige; Ferenc (Franz) Kirchlehner (1791–1868) 2. Geige; Antal (Anton) Pfeifer (?–?) Bratsche; Lipót (Leopold) Szuk (1821–1897) Violoncello.

Weber.⁸ Besonders die Beethoven-Sonate d-Moll op. 29 war sehr erfolgreich, den letzten Satz musste Clara Schumann aufgrund des unaufhörlichen Beifalls wiederholen.⁹ Über Schumanns Quintett schrieb der Kritiker des *Pesti Napló*, dass die Komposition die Aufmerksamkeit nur im 4. Satz auf sich ziehen konnte, obwohl das ausgezeichnete Spiel während des ganzen Stückes Anerkennung fand.

Die Sänger, die in diesem zweiten Konzert Clara Schumanns „aus Gefälligkeit“ mitwirkten, waren die junge Jozefa Grinzweil (mit Schubert-Liedern, von Amát Kovaltschik begleitet) sowie Gottfried Wöhler (mit einer selbstkomponierten Ballade, rezitierend und sich selbst begleitend) und – laut beiden Kritikern – dem hohen Niveau von Clara Schumanns Spiel nicht würdig; Wöhlers Produktion wurde sogar als komisch und empörend beschrieben.¹⁰

Das Programm des **dritten Konzerts am 27. Februar** war vielleicht am interessantesten, nicht nur weil Clara Schumann, die in allen ihren Konzerten etwas von Robert Schumann spielte, dieses Mal außer zwei kleineren Klavierstücken (*Schlummerlied* op. 124/16 und *Jagdlied* op. 82/8) den ganzen *Carnaval* op. 9, und außer der bei ihr fast obligaten Beethoven-Sonate (diesmal die f-Moll, op. 57) auch Tänze von Johannes Brahms (aus dem Manuskript)¹¹ sowie ein Praeludium und eine Fuge von Johann Sebastian Bach auf das Programm setzte. In *Pesti Nap-*

⁸ Die Programme wurden am 22. Februar im *Pesti Napló* und am 23. Februar im *Budapesti Hírlap* mitgeteilt. In letzterer Zeitschrift wird auch erwähnt, dass Clara Schumann am 21. Februar im Nationaltheater eine Sonderaufführung der Meyerbeer-Oper *L'Étoile du Nord* beiwohnte. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass es im Jahr 1848 einen großen Streit bei den Schumanns zwischen Robert und Franz Liszt gab – ersterer verteidigte Mendelssohn, letzterer Meyerbeer.

⁹ Kritik in *Budapesti Hírlap*, 24. Februar, in *Pesti Napló*, 25. Februar.

¹⁰ Die kaum 17-jährige Sängerin Josefa Grinzweil (1839–1911) war Schwester von Norbert Grinzweil, Mitbegründer des Musikverlags Rózsavölgyi & Tsa; 1861 heiratete sie J. N. Dunkl, der Mitbesitzer des Verlags wurde. Sie hat sich später in der Gesangkunst so weit entwickelt, dass sie sogar mit Liszts Begleitung auftreten durfte. Gottfried Wöhler (?–1888), mit Clara Schumann schon früher bekannt, wurde 1856 als Gesangslehrer am Nationalkonservatorium in Pest angestellt. – Amát (Amadé) Kovaltsik (Kovaltschik, Kovalcsik) (?–?), Komponist und Arrangeur.

¹¹ *Sarabande* und *Gavotte*, WoO 5 und 3 (Angabe von Wolfgang Seibold).

ló (26. Februar) erschien das Programm mit komischen Schreibfehlern: Nr. 4/b des Programms, „Praeludium und Fuge“ a-Moll von J. S. Bach wurde als „*Oracludium és huga*“ gedruckt.¹² Mitwirkende des Konzerts war die Sängerin Frau Teréz (Therese) Ellinger.¹³

Bach-Werke im Programm einer Klaviervirtuosin waren damals gar nicht üblich, und dies erklärt vielleicht, dass das Praeludium und Fuge in a-Moll (wahrscheinlich aus dem 2. Band des *Wohltemperierten Klavier*) so sehr gefiel: In der Kritik des *Pesti Napló* (29. Februar) ist es als „*effektvolles Werk*“ erwähnt. Auch Schumanns *Schlummerlied* und der *Carnaval* wurden mit Lob erwähnt. Erzherzogin Hildegard war wieder anwesend, und in diesem dritten Konzert hat Clara von vier Pianisten im Namen der Pester Künstler einen schönen Kranz erhalten.¹⁴

Um die Ereignisse dieses ersten Ungarnbesuchs von Clara Schumann im Jahr 1856 zu komplettieren, möchte ich auch auf ihre Teilnahme an der Soirée des Pester Klavierhändlers Peter Wendel am 23. Februar, im Wohltätigkeitskonzert zum Besten der Blindenheilstalt am 24. Februar im Lloyd-Saal, sowie auf ihr Erscheinen bei Hof im Königspalast auf dem Budaer Berg und auf ihre dortigen schönen Erlebnisse hinweisen.¹⁵ Das Blatt *Hölgyfutár* (7. März) erwähnt, dass sie, berührt durch das Spiel der letzteren, den Wunsch aussprach, die ungarische Musik kennenzulernen. Am 21. Februar erfahren wir durch das *Budapesti Hírlap*, dass sie am 19. Februar auch im Salon der bekannten Kunstliebhaberin Frau Antonia Bohus Szögyény¹⁶ einige Stücke gespielt

¹² „Oracludium [sic; ein sinnloses Wort] und seine jüngere Schwester“ – wahrscheinlich falsche Abschrift eines handschriftlichen Programms.

¹³ Frau Teréz (Therese) Ellinger, geb. Ernst (1835–1898), war Mezzosopran/Alt und eine leitende Sängerin des Ungarischen Nationaltheaters, u.a. in der Rolle der Azucena (1855). Sie hat zwei Lieder von Friedrich Wilhelm Kücken gesungen [Angabe von Balázs Mikusi (siehe Anm. 2), aus der Kritik der deutschen Zeitung *Pester Lloyd*].

¹⁴ Ausführlich zu diesem Ehrenakt, siehe die Studien von Ferenc Bónis und Balázs Mikusi (wie Anm. 2).

¹⁵ Weiterführend hierzu, siehe die Studien von Balázs Mikusi (wie Anm. 2) und Wolfgang Seibold, siehe oben, S. 230f.

¹⁶ Frau Antónia Bohus, geb. Szögyény (1803–1890), war Kunstmäzenin, Freundin von Therese Brunswick, Präsidentin des Pester Frauenvereins für Wohltätigkeit; sie empfing in ihrem Salon in der Sas utca berühmte Schriftsteller, Politiker und Musiker. Nach einigen Quellen war sie eine Schülerin Franz Liszts, dies kann aber nicht bestätigt werden.

hat. Und wir lesen im *Pesti Napló* (4. März 1856), dass ihre Spende von 100 Forint für eine Stiftung des Nationalkonservatoriums nicht aus eigener Initiative, sondern auf Aufforderung (jedenfalls nicht vom Konservatorium selbst) geschah¹⁷ – was in der peinlichen finanziellen Situation der Familie Schumann zu dieser Zeit ziemlich wahrscheinlich war. 100 Forint – neben Liszts 2.718 Forint – ist nicht viel, doch eine schöne Gabe, die dann vom Nationalkonservatorium auch mit Dank angenommen wurde (siehe Stiftungsbrief, vgl. oben, S. 236).

Clara Schumann hinterließ die besten Eindrücke in Ungarn, und die Blätter berichteten natürlich über den tragischen Tod ihres Mannes am 29. Juli 1856. Besonders das Damenblatt *Hölgyfutár* verfolgte die Ereignisse um Clara Schumann mit großer Aufmerksamkeit. So wird beispielsweise über die Errichtung eines Schumann-Denkmals in Zwickau berichtet;¹⁸ auch eine durch Leopold Meyer verbreitete Falsch-Nachricht über Clara Schumanns Absicht, Niels Gade zu heiraten, wird bekannt gegeben – und später widerrufen.¹⁹

1858

Clara Schumanns zweiter Besuch in Pest fand Ende November 1858 statt. Nach einigen Presseberichten war ihr **erstes Konzert** für den 21. November geplant,²⁰ es fand aber (laut dem Programm und den Kritiken) erst **am 22. November** statt. Wie gewöhnlich, begann sie mit einer Beethoven-Sonate (*Sonate quasi fantasia* in Es-Dur, op. 27/1), dann spielte sie von Schumann die *Romanze* op. 32/3 sowie *Andante und Allegretto* aus op. 56; außerdem standen Werke von Chopin und Mendelssohn auf ihrem Programm. Mitwirkend in diesem Konzert war Albert Jekelfalussy²¹ mit Liedern von Mendelssohn und Volkmann, wieder von Amadé Kovaltschik begleitet.

¹⁷ Die Initiative ging von Gottfried Wöhler aus. Mikusi hat diesbezüglich alle Informationen gesammelt und in seiner Studie bearbeitet (siehe Anm. 2).

¹⁸ *Hölgyfutár*, 6. November 1856, Nr. 256, S. 1038.

¹⁹ *Hölgyfutár*, 22. Dezember 1856, Nr. 194, S. 1110; Widerruf: 26. Januar 1857, Nr. 20, S. 82.

²⁰ *Budapesti Hírlap*, 13. November 1858, Nr. 260; *Vasárnapi Újság*, 21. November 1858, Nr. 47, S. 560.

²¹ Albert Jekelfalussy (1825–?) war Tenor des Ungarischen Nationaltheaters.

Nach diesem Konzert war die Presse enthusiastischer als je zuvor. Das Schicksal Clara Schumanns hatte alle fühlenden Herzen berührt, viel wurde über ihre von Trauer durchdrungene Erscheinung geschrieben. In der langen Kritik der *Budapesti Hírlap*²² lesen wir, dass Clara Schumann die Werke ihres Gatten so spielt, als ob sie „*Blumen auf das Grab ihres verstorbenen Mannes gepflanzt hätte*“, und das Beifallklatschen habe sie quasi aus ihrem Leid herausgerissen. Doch der Beifall macht sie nie selbstgefällig, „*ihre Verbeugung ist mehr der Ausdruck des Dankes als des Siegesgefühls*.“ Man lobt ganz besonders ihre ständige Ruhe beim Spielen. Leidenschaft herrsche bei ihr nie – ganz im Gegenteil, sie herrsche immer über alle Leidenschaften. Ihre Technik sei außerordentlich, sie spiele fast wie eine Maschine – aber mit Seele; man würde denken, dass alle zehn Finger eine eigene Seele haben, die aber immer koordiniert bleiben. „*Ein Uhrwerk, dessen Räder unterm Glas zu sehen sind, kann seinen Mechanismus nicht durchsichtiger zeigen, als das Spiel Clara Schumanns jeden Ton und den ganzen Geist des vorgetragenen Werkes*.“ Das Verschmelzen der größten Durchsichtigkeit und Festigkeit charakterisiere ihr Spiel.

Clara Schumanns **zweites Konzert am 28. November** (die Erzherzogin Hildegard war wieder unter den Zuhörenden) war besonders interessant, weil sie zusammen mit der berühmten Alt-Sängerin Pauline Viardot-Garcia auftrat. Clara Schumann und Pauline Viardot-Garcia, die nicht nur eine ausgezeichnete Sängerin, sondern auch eine ausgebildete Pianistin (Schülerin des jungen Liszts und Duett-Partnerin von Chopin) war, spielten zusammen *Andante mit Variationen für zwei 2 Pianoforte* op. 46 von Robert Schumann. Und die Viardot, die nach ihrem Gastspiel im Ungarischen Nationaltheater schon sehr beliebt war, ist auch mit eigenen Solo-Gesangsstücken aufgetreten. Außerdem standen *Ungarische Tänze* von Johannes Brahms auf dem Programm, die Clara Schumann wieder aus dem Manuskript spielte – und die in *Budapesti Hírlap*²³ als „*Tánczok bengali stýlben*“ („*Tänze in bengalischem Styl*“) angekündigt wurden, wieder ein kolossaler Fehler, ebenfalls wie „*Scarlotti*“ anstatt „*Scarlatti*“. Das Publikum hatte Clara Schumanns Bach-Spiel nicht vergessen, darum stand

²² *Budapesti Hírlap*, 23. November 1858, Nr. 268.

²³ *Budapesti Hírlap*, 27. November 1858, Nr. 272.

„auf allseitigen Wunsch“ Bachs *a-moll Praeludium und Fuge* wieder auf dem Programm. Laut dem Kritiker des *Budapesti Hírlap*²⁴ war die Aufführung dieses Werkes das Nonplusultra von Clara Schumanns bisherigen Konzerten. Der Kritiker lobte auch die besondere Harmonie der zwei Künstlerinnen in Schumanns *Andante und Variationen*. Merkwürdigerweise haben die ungarischen (und nicht bengalischen!) Tänze von Brahms weniger Beifall erhalten, weil sie „nicht aus zigeunerischem Fiedelbogen“ kamen; bei der Wiederholung hat Clara Schumann dann „mehr csárdás-artige“ Weisen gespielt, die sich auch als erfolgreicher erwiesen.

Der Saal des Hotel Europa war übrigens zu klein, deshalb hat die Sonate Beethovens (op. 101, A-Dur), die Eröffnung des „geistigen Mahls“, viel gelitten durch den Lärm der Menge, für die der große Saal des Hotel Europa nicht genügend Plätze hatte – man musste einen kleineren Saal daneben zusätzlich für das Publikum zur Verfügung stellen, und einige mussten sogar auf dem Flur stehen.

Noch das letzte, wahrscheinlich nachträglich organisierte **dritte Konzert** Clara Schumanns fand **am 2. Dezember 1858** in diesem viel zu kleinen Saal statt, ebenfalls mit riesigem Erfolg, und wieder mit der Erzherzogin Hildegard im Publikum.²⁵ Im Programm dieses Konzerts wurden außer dem *Klaviertrio d-moll* op. 63 von Robert Schumann, das Clara Schumann mit Karl und Josef Huber²⁶ spielte, dank des Künstlerpaares Ellinger auch drei Lieder von Robert und ein Lied von Clara Schumann vorgetragen.²⁷ Clara Schumann hatte den größten Beifall mit Beethovens „Eroica-Variationen“ op. 35 und mit einer *Gavotte* von Johann Sebastian Bach. Diese hatte der ungarische Musik-

²⁴ *Budapesti Hírlap*, 30. November 1858, Nr. 274.

²⁵ Siehe den Bericht des *Pesti Napló*, 5. Dezember 1858.

²⁶ Károly (Karl) Huber (1828–1885) war Violinist, Dirigent am Ungarischen Nationaltheater, Komponist, Professor der Violine am Nationalkonservatorium und später an der Musikakademie. Er ist der Vater des berühmten Geigers und Komponisten Jenő Hubay. – Der Cellist József (Josef) Huber, ein Verwandter (vielleicht Cousin) Károly (Karl) Hubers, war oft sein Kammermusik-Partner.

²⁷ József Ellinger hat – laut der Kritik des *Pesti Napló* vom 5. Dezember 1858 – ein „schönes ungarisches Lied“ gesungen – ob es sich dabei um einen Programmwechsel oder eine Zugabe handelte, lässt sich nicht beurteilen.

verlag Rózsavölgyi, wie *Pesti Napló* am 18. Dezember berichtet, kurz nach ihrer Abreise herausgegeben, mit der Bemerkung „*gespielt von Frau Clara Schumann in ihrem hiesigen Konzert*“.

Clara Schumann hinterließ wieder das beste Andenken in Pest, doch mußten acht Jahre vergehen, bis man sie in der ungarischen Hauptstadt wieder hören konnte. Mehrmals haben die Blätter ihren Ungarnbesuch schon gemeldet (in den Jahren 1860, 1861 und 1862),²⁸ diese Nachrichten erwiesen sich aber immer als falsch. Sie kam erst im März 1866, und diesen Besuch hat das musikalische Fachblatt *Zenészeti Lapok* schon seit November 1865 (!) immer wieder und wieder gemeldet.²⁹

1866

Jetzt stand schon für Konzerte und Bälle das neue Gebäude der Redoute (Vigadó) zur Verfügung, mit dem Kleinen und Großen Saal (letzterer wurde mit Liszts *Legende von der heiligen Elisabeth* am 15. August 1865 eingeweiht), und Clara Schumanns Konzerte fanden immer im Kleinen Saal statt, wo die Akustik für Solokonzerte günstiger war. Das Gebäude, schwer getroffen im Zweiten Weltkrieg und mehrmals nur mangelhaft renoviert, ist heute nach einer fachkundigen Denkmal-Rekonstruktion wieder ein wichtiger Konzert- und Ausstellungsort in Budapest.

Im Jahr 1866 gab Clara Schumann zwei Konzerte: am 14. und am 18. März. Das Programm des **ersten Konzerts am 14. März** begann wie gewöhnlich mit einer Beethoven-Sonate (op. 31/2, d-Moll), und endete mit Schumanns *Kreisleriana*. Laut dem Kritiker des *Pesti Napló*³⁰ stand Clara Schumanns künstlerische Leistung noch immer im Zenit, ohne jegliche Veränderung. Doch der Kritiker der *Zenészeti Lapok*³¹ war anderer Meinung. Er lobte zwar die hohen geistigen Genüsse, die Clara Schumanns Programme immer anbieten, und aus

²⁸ *Vasárnapi Újság*, 1. April 1860; *Hölgfutár*, 10. Januar 1861; *Vasárnapi Újság*, 20. Januar 1861; *Zenészeti Lapok*, 23. Januar 1861; *Hölgfutár*, 29. Mai 1862.

²⁹ *Zenészeti Lapok*, 2. November 1865, 21. Januar 1866, 18. Februar 1866, 25. Februar 1866 (mit Programm des ersten Konzerts).

³⁰ *Pesti Napló*, 18. März 1866, Beilage zu Nr. 63-4773.

³¹ *Zenészeti Lapok*, 18. März 1866, S. 192.

der schon gewohnten Programm-Zusammenstellung mit Werken von Beethoven, Schubert, Chopin, Mendelssohn und Schumann hob er besonders die *Kreisleriana* hervor, als „ganz Neues, was die Kunstkenner sehr interessierte.“ Er war aber auch ein wenig kritisch: Clara Schumanns Spiel schien ihm weniger warm und poetisch als früher, das könne man – so meinte er – mit dem ständigen, langjährigen Konzentrieren und mit den sehr schnellen Tempi, die sie neulich zu nehmen pflege, erklären. Am meisten poetisch sei sie, wenn sie Schumanns Werke spiele, – dort sei sie ganz in ihrem Element und lasse nichts zu wünschen übrig.

Bei dem **zweiten Konzert am 18. März** spielte sie Beethovens *Sonata Appassionata*, von J. S. Bach eine halbe *Suite*, von Händel eine *Passacaille*, von Kirchner *Drei Gedenkblätter*, von Henselt die berühmte *Etude* „*Si oiseau j'étais*“³² und von Robert Schumann den *Carnaval*. Der Kritiker des *Magyarország és a Nagyvilág*, Imre Áldor, schrieb sehr begeistert über beide Konzerte.³³ Er bemerkt zwar, dass Clara Schumann schon nicht mehr so eine Idealgestalt ist, wie einst, aber während sie spielt, „zaubert der Glanz des Genius die Rosen der Jugend auf ihr Gesicht zurück“. Ihr Spiel sei ohnegleichen und einzigartig, „steht immer auf höchstem Niveau der Kunst, wo der Klavier-König Liszt thront. Die Klavierkunst hat in diesen zwei Figuren ihren Höhepunkt erreicht.“

Der Kritiker der *Zenészeti Lapok*³⁴ ist weniger zufrieden. Er kritisiert die Programmwahl, die bei Clara Schumann immer ähnlich sei und keine richtigen Neuheiten biete (offensichtlich waren für ihn die Werke der zeitgenössischen Komponisten Kirchner und Henselt nicht modern genug) – obwohl das Publikum, das ihre Konzerte immer mit Pietät besuche, von ihr auch schwerer auffassbare Neuheiten annehmen würde. Er hebt aber die Aufführung des letzten Stückes, Schumanns *Carnaval*, mit besonders lobenden Worten hervor: Nur Liszt und Tausig seien außer Clara Schumann erfolgreich in der Auf-

³² Theodor Kirchner (1823–1903), Freund von Robert Schumann und Johannes Brahms. – Adolf von Henselt (1814–1889) berühmter Pianist, das erwähnte Stück aus seinen *12 Études caractéristiques* op. 2 war noch im 20. Jahrhundert populär.

³³ *Magyarország és a Nagyvilág*, 25. März 1866, S. 189.

³⁴ *Zenészeti Lapok*, 25. März 1866, S. 199–200.

führung dieser „Musikspphinx“, die sie mit ausdauernder Kraft, vielseitiger Auffassung und enormer Technik spiele. Die Sängerin Mária Rabatinszky,³⁵ die mit Liedern von Schubert und Schumann mitwirkte, wird auch stark kritisiert.

Der Musikverlag Rózsavölgyi gab wieder ein Heft mit „Praeambulum, Courante, Sarabande, Tempo di Minuetto von Bach“ heraus, das heißt die halbe Suite, „*die Clara Schumann bei ihrem hiesigen Konzert spielte*“³⁶.

1868

Zwei Jahre später, Ende 1868, kehrte Clara Schumann wieder nach Pest zurück. Sie gab wieder zwei öffentliche Konzerte: am 10. und 12. Dezember. Ihr **erstes Konzert am 10. Dezember** wurde ursprünglich für den 8. Dezember angekündigt, dieses Datum steht auch auf dem gedruckten Programmzettel.³⁷ In beiden Sälen der Redoute gab es aber am 8. Dezember eine Damen-Soirée, und wahrscheinlich darum mußte das Konzert verschoben werden. Das richtige Datum kennen wir aus der Kritik der *Zenészeti Lapok*³⁸, die sehr kühl ist. Besonders die immer gleiche Programmwahl Clara Schumanns wird scharf kritisiert: „*Ihr Programm hatte keine besonderen Interessen. Sie spielte solche Stücke, die wir von ihr und auch von anderen Künstlern schon unzählige Male gehört haben*“. Auch ihr Spiel schien dem Kritiker kühler und gemessener geworden zu sein, ohne Feuer und Poesie. Seit etwa zwanzig Jahren seien die Programme Clara Schumanns in demselben Sinn zusammengestellt – sie müsse neue, interessante Werke anbieten, sonst werde sie vom Publikum zwar immer pietätvoll, aber nicht so richtig elektrisiert angenommen.

³⁵ Mária Rabatinszky (1842–?), Koloratursopran, hatte sich erst kürzlich vom Ungarischen Nationaltheater verabschiedet, weil sie 1865 einen Vertrag an der Hofoper in Wien erhalten hatte.

³⁶ Zitiert aus *Vasárnapi Újság*, 1. April 1866, S. 156. Auf dem Titelblatt der Notenausgabe gibt es diesmal keinen Hinweis auf Clara Schumann.

³⁷ Dieses Programm wurde am 10. Dezember 2018 in der Vigadó/Redoute als Gedenkkonzert rekonstruiert durch den Pianisten Gábor Farkas und die Sängerin Andrea Csereklýei.

³⁸ *Zenészeti Lapok*, 13. Dezember 1868, S. 173.

Der Kritiker der *Fővárosi Lapok* (12. Dezember 1868) ist enthusiastischer. Aber nach einer langen Lobeshymne bemerkt er, dass das alte Feuer nicht mehr so brenne wie einst, „auch die Färbung ist nicht mehr so reich, wie sie war – sie ist aber noch immer künstlerisch.“ Auch die mit Schumann- und Brahms-Liedern mitwirkende Sängerin Otilia Ebner³⁹ wird nur mäßig gelobt: „diese Kunstliebhaberin hat Sinn und Geschmack, aber keine genügende Stimme und Gefühl.“

Das **zweite Konzert am 18. Dezember** war laut dem Kritiker der *Zenészeti Lapok*⁴⁰ weniger besucht, obwohl das Programm viel interessanter zusammengestellt war als bei dem ersten. Die Aufführung der Beethoven-Sonate op. 101, besonders im schweren und komplizierten 4. Satz, wird sehr gelobt – dagegen schien die *Ballade* in g-Moll op. 23 von Chopin dem Kritiker nicht genügend mystisch und poetisch, das Hauptthema war laut ihm zu schnell gespielt. „Übrigens war die Widerspiegelung des Geistes Chopins nie eine starke Seite von Frau Schumann“ – schrieb der Kritiker. Auch der mitwirkende Sänger Jenő Souper⁴¹ (mit Liedern von Schumann und Pergolesi) war weniger gut disponiert als gewöhnlich.

In anderen, nicht auf Musik spezialisierten Blättern waren die Kritiken noch immer eindeutig begeistert. Auch Clara Schumanns Chopin-Spiel wurde gelobt. Laut dem Kritiker der Zeitschrift *Magyarország és a Nagyvilág*⁴² ist Clara die Priesterin, der Apostel des Genies ihres verstorbenen Mannes, die „die Werke Robert Schumanns wie ein Neues Testament ehrt, zu dessen Vollzieher vor Gott und Menschen sie ernannt ist, und jede Minute ihres Lebens dieser Aufgabe widmet.“ Die Künstlerin war wieder am Hof eingeladen und spielte dort am 13. Dezember vor dem Kaiser- und Königspaar Franz Joseph und Elisabeth.⁴³

³⁹ Otilia Ebner (1836–1920), österreichisch-ungarische Sängerin und Pädagogin, Schützling von Brahms, gehörte zu Clara Schumanns Freundeskreis.

⁴⁰ *Zenészeti Lapok*, 20. Dezember 1868, S. 189.

⁴¹ Jenő (Eugen) Souper [Soupper, Szuper] (1831–1873), ein bekannter ungarischer Sänger, der auch im Weimarer Liszt-Kreis bekannt war.

⁴² *Magyarország és a Nagyvilág*, 13. Dezember 1868, S. 631.

⁴³ Erwähnt in *Zenészeti Lapok*, 20. Dezember 1868, S. 189.

1872

Clara Schumanns **letztes Konzert in Pest** fand fast genau vier Jahre später, **am 5. Dezember 1872**, wieder im Kleinen Saal der Redoute statt. Die Besonderheit dieses Konzerts war, dass Clara Schumann dieses Mal mit der jungen Alt-Sängerin Amalie Joachim (geb. Weiss) auftrat. Die Erwartung war groß. Die *Fővárosi Lapok*⁴⁴ versäumte es nicht, die beiden Künstlerinnen schon im Voraus zu vergleichen: Clara Schumann, die Priesterin der Kunst, die schon fast seit 40 Jahren berühmt sei und gleichzeitig einen Lorbeer- und einen Dornenkranz trage, stehe schon nicht mehr auf dem Höhepunkt ihrer Kunst, sei aber noch immer die erste unter den Pianistinnen – Amalie Joachim dagegen sei ganz neu für das Publikum, das in ihr auch die würdige Ehefrau ihres berühmten Mannes Joseph Joachim erwarte. Nach dem Konzert hat man in derselben Zeitung eine lange Kritik publiziert.⁴⁵ Der Ton der Kritik ist ehrenvoll, mit viel Anerkennung und Lob, aber eigentlich auch ziemlich kritisch: *„Nicht nur ihr edles Antlitz und ihre baumschlanke Figur sind breiter geworden, sondern auch ihr Spiel hat an Elastizität verloren, und auch das reine Gehör ist nicht mehr intakt.“* In Schumanns *Davidsbündler* wurden die träumerischen, singenden Teile sehr gelobt, in den stürmischen, heftigen Teilen fand aber der Kritiker Clara Schumanns Virtuosität nicht mehr so überzeugend. Auch Amalie Joachim wurde nicht eindeutig gelobt: *„Sie hat mehr Kunst als Feuer und Leidenschaft“*. Trotzdem war der Erfolg der beiden Künstlerinnen enorm, und als Encore hat Clara Schumann selbst die Sängerin im berühmten Schumann-Lied *Widmung* begleitet. Die Aufführung dieses Liedes zusammen mit Amalie Joachim war die letzte, die das Publikum der ungarischen Hauptstadt von Clara Schumann hören durfte. Sie kam nicht mehr nach Budapest, auch nicht zum Liszt-Jubiläum im November 1873, obwohl sie dazu eingeladen wurde.⁴⁶

⁴⁴ *Fővárosi Lapok*, 4. Dezember 1872, S. 1213.

⁴⁵ *Fővárosi Lapok*, 7. Dezember 1872, S. 1225.

⁴⁶ Siehe oben den Artikel von W. Seibold, S. 235f.

CLARA SCHUMANN IN PEST, AS REFLECTED
IN THE HUNGARIAN PRESS*

Mária Eckhardt

Clara Schumann went to Pest five times and gave a total of twelve public concerts; moreover, she played twice at Court and once in a private salon. So, what was her reception in the Hungarian capital? This is what I wanted to find out about from the Hungarian press at the time. To this end, I perused nine Hungarian newspapers and magazines I was able to access and gathered relevant pieces of information from there:

Budapesti Hírlap [Budapest Daily Paper] 1856, 1858

Fővárosi Lapok [Pages from the Capital] 1868, 1872

Hazánk s a Külföld [Our Homeland and the World] 1866, 1868

Hölgyfutár [Ladies' Magazine] 1856-1862

Magyar Sajtó [Hungarian Press] 1856, 1858

Magyarország és a Nagyvilág [Hungary and the World] 1866

Pesti Napló [Pest Paper] 1856, 1858, 1866

Vasárnapi Újság [Sunday Paper] 1858-1866

Zenészeti Lapok [Music Journal] 1860-1868

Although this list does not fully cover the capital's press at the time (there were also some German-language newspapers and magazines in Pest but I only perused the Hungarian press), I found so many reports and reviews that they provide a sufficiently complete picture of Clara Schumann's reception in Pest-Buda.¹ The following is a summary of these documents.

* Translated by Thomas Henninger

¹ Pest on the left side of the Danube, and Óbuda [Old Buda] and Buda on the right side were officially merged into Budapest only in 1873.

1856

Clara Schumann went to Pest for the first time in February 1856.² Following her very successful concerts in Vienna, which had also been reflected in Pest, expectations placed on her first appearance in the Hungarian capital were very high. Several newspapers published the programme of the first concert: this included works by Beethoven, Chopin, Mendelssohn and Schumann, all played by Clara Schumann, and songs by Schubert and Mendelssohn, performed by József Ellinger,³ accompanied by Johann Nepomuk Dunkl⁴ on the piano. The newspaper *Pesti Napló* of 17th February mentioned that the wife of the famous but now very unfortunate composer Schumann (as he was already at the sanatorium in Endenich), also according to the outstanding hero of the piano, Franz Liszt, was the most competent pianist of the time, and *Budapesti Hírlap* of the same day commended her not only as an exceptional pianist but also as a mother and woman who employed the art in her struggle to support her ill-fated family.

Clara Schumann's own concerts (three consecutive ones on 18th, 23rd and 27th February, with different programmes) were all held in the hall of "Hôtel de l'Europe".⁵ The **first concert on 18th February**

² For that first visit, I also included information from the following relevant studies: Ferenc Bónis: "Schumann és Mosonyi. *Gyermekjelenetek és Magyar gyermekvilág*" [Schumann and Mosonyi. *Scenes from Childhood and Hungarian Children's World*], in: *Zenatudományi dolgozatok 2000*, Budapest: MTA Zenatudományi Intézet 2000, pp. 71-81; Balázs Mikusi: "How many Thousands of a Lazy Millionaire Are Tantamount to these Hundred Forints? Clara Schumann's Donation to the National Conservatory in Pest", *Studia Musicologica* 53/4 (September 2012, pp. 459-486.

³ József Ellinger (1820-1891) was the senior tenor of the Hungarian National Theatre in 1854-60 and 1866-1880 and also very successful abroad. He sang all the great tenor roles written by Ferenc Erkel, a composer of Hungarian national operas, but also the title roles in Wagner's *Rienzi* and *Tannhäuser*, Gounod's *Faust*, et al.

⁴ Johann Nepomuk Dunkl (1832-1910), a pupil of Liszt, pianist and concert organiser, became a co-owner of the Hungarian music publishing house Rózsavölgyi & Társa in 1861.

⁵ The building of the town's Vigadó venue, previously used for all major concerts, had been completely destroyed by the Austrians during the War of Independence in 1848/49, and its new construction was completed only in 1865. In the place of the former Hôtel de l'Europe, near today's Academy of Sciences at Széchenyi Square, there is now a modern office building.

was already very well attended, with even Archduchess Hildegard⁶ present, the niece and confidante of Empress Elisabeth. The fact that in 1838 Clara Schumann, at the time still Clara Wieck, had been granted the title of Imperial and Royal Chamber Virtuoso, an event often mentioned in the reports, explains why she was also invited to Court at Burgpalast castle palace in Buda.

The reviews of the first concert were all very positive. According to *Budapesti Hírlap* (19th February), Mrs Schumann was then at the peak of her art. Her playing confirmed her excellent reputation and extraordinary accomplishment. A critic of *Pesti Napló* (20th February) praised the programme selection of the artist who, in spite of her perfect virtuosity, did not present any superficial bravura pieces but, instead, beautiful and imaginative works, and who stood out with the clarity and tenderness of her playing. The performance of Beethoven's *Sonata in C major*, Op. 53, and the moving poetic interpretation of Chopin's *Nocturne* was praised, in particular. Schumann's two *Fantasy Pieces* (*Dream's confusions*, Op. 12/7, and *In the evening*, Op. 12/1), performed at the end, were not mentioned by the critics, but they did point out that Clara Schumann was called several times at the end of the concert and had to sit down at the piano again for an encore.

The organiser of the concert was severely criticised because the concert was initially lit with almost burnt-down candle stumps and the subsequent changes of candles impacted perception in the piano passages.

The **second concert on 23rd February** was even better attended. This time, the programme started with Robert Schumann's *Piano Quintet*, Op. 44, where, along with Clara Schumann, the best string soloists of Pest took part, namely Messrs Ridely-Kohne, Kirchlehner, Pfeifer and Szuk (all senior musicians in the Orchestra of the Hungarian National Theatre and also members of the Ridley-Kohne String Quartet).⁷ As a soloist, Clara Schumann performed works by Schubert,

⁶ Archduchess Hildegard Luise (1825-1864), née Princess of Bavaria, was the daughter of King Ludwig I of Bavaria and of Therese von Saxe-Hildburghausen.

⁷ Members of the Ridley-Kohne String Quartet: David Ridley-Kohne (1812-1892), first violin; Ferenc (Franz) Kirchlehner (1791-1868), second violin; Antal (Anton) Pfeifer (?-?), viola; Lipót (Leopold) Szuk (1821-1897), cello.

Chopin, Beethoven, Mendelssohn, and C. M. von Weber.⁸ Especially Beethoven's *Sonata in D minor*, Op. 29, was very successful, and Clara Schumann had to repeat the last movement due to continuous applause.⁹ Concerning Schumann's *Quintet*, the critic of *Pesti Napló* wrote that this composition could only attract attention in the fourth movement, although the excellent playing of the whole piece was very well received overall.

The singers participating in this second concert of Clara Schumann "[by courtesy]" were the young Jozefa Grinzweil (with songs by Schubert, accompanied by Amát Kovaltschik) and Gottfried Wöhler (with a self-composed ballad, reciting and accompanying himself) but, according to both critics, they were not worthy of the high level of Clara Schumann's playing; Wöhler's production was even described as comical and outrageous.¹⁰

The programme of the **third concert on 27th February** was probably the most interesting, not only because Clara Schumann, who would usually play something by Robert Schumann in all her concerts, this time, apart from two smaller piano pieces (*Berceuse*, Op. 124/16, and *Hunting song*, Op. 82/8), performed the entire *Carnaval*, Op. 9, and, besides the almost obligatory Beethoven Sonata (this time the *Sonata in F minor*, Op. 57), she also included in the programme two *Hungarian Dances* by Johannes Brahms (from the manuscript)¹¹, as well as

⁸ The programmes were advertised in *Pesti Napló* on 22nd February and in *Budapesti Hírlap* on 23rd. The latter also mentioned that on 21st February Clara Schumann had attended a special performance of Meyerbeer's opera *L'Étoile du Nord* at the National Theatre. Interestingly enough, there had been a major dispute in 1849 between Robert and Franz Liszt at the house of the Schumanns, as the former supported Mendelssohn and the latter favoured Meyerbeer.

⁹ Review in *Budapesti Hírlap* of 24th February, in *Pesti Napló* of 25th February.

¹⁰ The barely seventeen-years-old singer Josefa Grinzweil (1839-1911) was a sister of Norbert Grinzweil, a co-founder of the music publishing house Rózsavölgyi & Tsa; in 1861, she married J. N. Dunkl, who became a co-owner of the publishing house; later on, she developed the art of her singing to such an extent that she was even allowed to be accompanied by Liszt during her performances. Gottfried Wöhler (?-1888), an earlier acquaintance of Clara Schumann, had just been appointed in 1856 as a singing teacher at the National Conservatoire in Pest. Amát (Amadé) Kovaltsik (Kovaltschik, Kovalcsik) (?-?), a composer and arranger.

¹¹ *Sarabande* and *Gavotte*, WoO 5 and 3 (information by W. Seibold).

a Prelude and Fugue by Johann Sebastian Bach. In *Pesti Napló* (26th February), the programme appeared with a funny spelling mistake: No. 4/b of the programme, the *Prelude and Fugue in A minor* by J. S. Bach was rendered as “*Oracludium és huga*”.¹² Participants in the concert were Mr and Mrs Ellinger, with one song each.¹³

Works by Bach in the programme of a piano virtuoso were not at all common at the time, which was probably why the *Prelude and Fugue in A-minor* (probably from Volume 2 of *The Well-Tempered Clavier*) was so much liked: the review of *Pesti Napló* (29th February) described it as an “[*effective work*]”. Schumann’s *Berceuse* and *Carnaval* were also particularly praised. Archduchess Hildegard was present again, and in this third concert Clara was presented with a beautiful wreath by four pianists on behalf of Pest’s artists.¹⁴

Concluding the events of Clara Schumann’s first trip to Hungary in 1856, I would like to point out her participation in a soirée of the Pest piano dealer Peter Wendel on 23rd February, in a charity concert for the benefit of the Home for the Blind, held at the Lloyd Hall on 24th February, and also her appearance at Court at Buda Castle and her pleasant experience with the Gypsies.¹⁵ The magazine *Hölgyfutár* (7th March) mentioned that, moved by their playing, she expressed the wish to discover more about Hungarian music. On 21st February, we can read in *Budapesti Hírlap* that, on 19th February, she also performed a few Hungarian pieces in the salon of the well-known art lover Antonia Bohus Szögyény¹⁶. *Pesti Napló* (4th March 1856) wrote

¹² “Oracludium [a meaningless word] and his younger sister” – probably read from a handwritten programme.

¹³ Teréz (Therese) Ellinger (1835-1898), née Ernst, was a mezzo-soprano/alto and a senior singer of the Hungarian National Theatre, who sang, for instance, the role of Azucena (1855). In that concert, she sang two songs by Friedrich Wilhelm Kücken (information provided by Mikusi, from a review in the German-language newspaper *Pester Lloyd*).

¹⁴ For a detailed description of this homage, see the studies by Bónis and Mikusi.

¹⁵ For more details, see the studies by Mikusi and Seibold, see above, p. 249.

¹⁶ Antónia Bohus (1803-1890), née Szögyény, was a patron of the arts and a friend of Therese Brunswick, Chairwoman of the Pest Women’s Charitable Association; she received famous writers, politicians and musicians in her salon at Sas utca street. According to some sources, she was a pupil of Franz Liszt but this has not been substantiated.

that her donation of 100 forints for the establishment of the National Conservatoire was not based on her own initiative but on a solicitation (at least not by the Conservatoire itself)¹⁷, which seems fairly likely, given the embarrassing financial situation of the Schumann family at the time. 100 forints, along with 2,718 forints from Liszt, were not much but still a welcome gift, which was accepted by the National Conservatoire with thanks (see Deed of Donation, p. 236). Since Clara Schumann had left the best of impressions in Hungary, the newspapers reported, of course, on the tragic passing of her husband on 29th July 1856. Especially the ladies' magazine *Hölgyfutár* followed the events around Clara Schumann with great interest. It reported, for instance, on the construction of a Schumann monument in Zwickau;¹⁸ it also published a piece of fake news, spread by Leopold Meyer, about Clara Schumann intending to marry Niels Gade, but later withdrew it.¹⁹

1858

Clara Schumann's second trip to Pest occurred at the end of November 1858. According to some press releases, her **first concert** was scheduled for 21st November,²⁰ however (as per the programme and the critics), it only took place **on 22nd November**. As usual, she started with a Sonata by Beethoven (*Sonata quasi una fantasia* in E-flat major, Op. 27/1); other items on her programme were Schumann's *Romance* Op. 32/3 and his *Andante and Allegretto* from Op. 56), as well as works by Chopin and Mendelssohn. Participants in this concert were Albert Jekelfalussy²¹ with songs by Mendelssohn and Volkmann, and again Amadé Kovaltschik as the piano accompanist.

¹⁷ The solicitation came from Gottfried Wöhler. Mikusi collected all available information on this matter and presented it in his study.

¹⁸ *Hölgyfutár*, 6th November 1856, No. 256, p. 1038.

¹⁹ *Hölgyfutár*, 22nd December 1856, No. 194, p. 1110; on the withdrawal: 26th January 1857, No. 20, p. 82.

²⁰ *Budapesti Hírlap*, 13th November 1858, No. 260; *Vasárnapi Újság*, 21st November 1858, No. 47, p. 560.

²¹ Albert Jekelfalussy (1825-?) was a tenor of the Hungarian National Theatre.

After this concert, the press was more enthusiastic than ever before. Clara Schumann's fate had touched all feeling hearts, and much was written about her appearance, permeated by grief. In a long review in *Budapesti Hírlap*²², we learn that Clara Schumann had played the works of her husband “[as if planting flowers on the grave of her late husband]”, and that the ensuing applause had quasi pulled her away from her grief. But that the applause never made her complacent and that “[her bow is more an expression of gratitude than of victory].” Her constant calmness when playing was particularly praised. That passion would never prevail in her, quite the contrary, that she would always prevail over all passions. That her technique was exceptional and that she played almost like a machine, but with soul; that one would think all her ten fingers had a soul of their own but that they always remained coordinated. “[A clockwork whose wheels can be seen under the glass would not show its mechanism in a more transparent manner than Clara Schumann's playing does with every tone and the whole spirit of every work she performs].” That her playing was characterised by an amalgamation of the greatest possible transparency and firmness.

Clara Schumann's **second concert on 28th November** (again attended by Archduchess Hildegard) was particularly interesting, as she appeared together with the famous alto Pauline Viardot-Garcia. There, Clara Schumann and Pauline Viardot, who was not only an outstanding singer but also a trained pianist (a pupil of the young Liszt and a duet partner of Chopin), played together Robert Schumann's *Andante and variations for two pianos*, Op. 46. Mrs Viardot, who was already very popular after her guest appearance at the Hungarian National Theatre, also performed a few of her own solo songs. Also, some *Hungarian Dances* by Johannes Brahms were included in the programme, which Clara Schumann played again from the manuscript, which, by the way, had been announced in *Budapesti Hírlap*²³ as “*Tánczok bengali stýlben*” (“*Dances in the Bengali style*”), another crass error, the same as “*Scarlotti*” instead of “*Scarlatti*”. The audience had not forgotten Clara Schumann's presentation of Bach, which is why the *Prelude and Fugue in A minor* was again on the programme “[by popular

²² *Budapesti Hírlap*, 23rd November 1858, No. 268.

²³ *Budapesti Hírlap*, 27th November 1858, No. 272.

request]”. According to the critic of *Budapesti Hírlap*,²⁴ the performance of this work by Bach was the NE PLUS ULTRA of Clara Schumann’s concerts altogether. The critic also praised the special harmony between the two artists in Schumann’s *Andante and variations*. Oddly enough, the *Hungarian* (and not Bengali!) *Dances* by Brahms received little applause because they did “[not sound like the Gypsy fiddles]”; at the encore, Clara played “[more czardas-like]” pieces which proved more successful. Incidentally, the hall of “Hôtel de l’Europe” was far too small, which is why Beethoven’s *Sonata in A major*, Op. 101, the opening of the “[exquisite delight]”, badly suffered due to the noise from the audience for whom there was not enough space in the large hall of “Hôtel de l’Europe”, so that an adjoining smaller hall had to be quickly arranged to accommodate all of them, and some still had to stand in the corridor.

The **third concert** of Clara Schumann, probably hastily organised due to the success of the preceding events, took place on **2nd December 1858**, again in that hall which had proved to be too small, again with huge success, and again with Archduchess Hildegard present.²⁵ Apart from Robert Schumann’s *Piano Trio in D minor*, Op. 63, which Clara Schumann presented together with Karl and Josef Huber²⁶, the programme also included three songs by Robert Schumann and one song by Clara Schumann, performed by the artist couple Ellinger.²⁷ Clara Schumann was most successful with Beethoven’s *Eroica Variations* and a *Gavotte* by Johann Sebastian Bach. According to *Pesti Napló* of 18th December, these were released shortly after her departure by the Hungarian music publisher Rózsavölgyi with the note “[played by Clara Schumann during her concert in Pest]”.

²⁴ *Budapesti Hírlap*, 30th November 1858, No. 274.

²⁵ See the report in *Pesti Napló*, 5th December 1858.

²⁶ Károly (Karl) Huber (1828-1885) was a violinist, conductor of the Hungarian National Theatre, composer, and violin teacher at the National Conservatoire and the later Academy of Music. He was the father of the famous violinist and composer Jenő Hubay. – The cellist József (Josef) Huber, a relative of his (probably a cousin), was often his chamber music partner.

²⁷ According to a review in *Pesti Napló* of 5th December 1858, in this concert, József Ellinger sang a “[beautiful Hungarian song]” - a change of programme or an encore?

Clara Schumann again left the best of impressions in Pest, yet it took another eight years before she could be heard in the Hungarian capital again. In the meantime, the press had repeatedly announced her visit to Hungary (in 1860, 1861 and 1862),²⁸ but this news always proved to be false. She went there only in March 1866, a visit the music journal *Zenészeti Lapok* had announced as early as November 1865 (!) and then over and over again.²⁹

1866

By now, the new Vigadó building was available for concerts and balls, with a small and a large hall (the latter being inaugurated with Liszt's *Legend of St Elisabeth* on 15th August 1865), but Clara Schumann's concerts always took place in the small hall where the acoustics for solo concerts was better. Today, the building, which was badly damaged during World War II and subsequently saw several, albeit inadequate, attempts at restoration, is again an important concert and exhibition venue in Budapest, following expert reconstruction.

Clara Schumann gave two concerts in 1866, on 14th and 18th March. The programme of the **first concert on 14th March** started, as usual, with a Sonata by Beethoven (*Sonata in D minor*, Op. 31/2) and finished with several movements from Schumann's *Kreisleriana*. According to the critic of *Pesti Napló*³⁰, Clara Schumann's artistic achievement was still at its peak and there was no change. However, the critic of *Zenészeti Lapok*³¹ was of a different opinion. On the one hand, he praised the exquisite pleasures which Clara Schumann's programmes always provided, and, within the already customary composition of the programme including works by Beethoven, Schubert, Chopin, Mendelssohn, and Schumann, he highlighted, in particular, the *Kre-*

²⁸ *Vasárnapi Újság* of 1st April 1860, *Hölgyfutár* of 10th January 1861, *Vasárnapi Újság* of 20th January 1861, *Zenészeti Lapok* of 23rd January 1861, and *Hölgyfutár* of 29th May 1862.

²⁹ *Zenészeti Lapok* of 2nd November 1865, 21st January 1866, 18th February 1866, and 25th February 1866 (including the programme of the first concert).

³⁰ *Pesti Napló*, 18th March 1866, supplement to No. 63-4773.

³¹ *Zenészeti Lapok*, 18th March 1866, p. 192.

isleriana as “[something completely new which very much interested the art connoisseurs].” On the other hand, he was slightly critical in that Clara Schumann’s playing appeared less warm and poetic to him than before, which, in his view, was due to her constantly giving concerts over so many years, and also to the very rapid tempi which she had recently taken. According to him, she was most poetic when playing Schumann’s works, where she was fully in her element, with nothing left to be desired.

In the **second concert on 18th March**, she performed Beethoven’s *Sonata appassionata*, half a *Suite* by J. S. Bach, Handel’s *Passacaglia*, *Three memorial pages* by Kirchner, Henselt’s famous Étude “*Si oiseau j’étais*”³², and Robert Schumann’s *Carnaval*. The critic of *Magyarország és a Nagyvilág*, Imre Áldor, was full of enthusiasm about both concerts.³³ Even though he noticed that Clara was no longer the ideal figure she had once been, he pointed out that, when she played, “[the brilliance of the genius conjures back the roses of youth to her face]”. That her playing was unparalleled and absolutely unique and “[always at the highest possible artistic level, the realm of Liszt, the king of the piano. In these two figures, the art of the piano has reached its peak].”

The critic of *Zenészeti Lapok*³⁴ was less satisfied. He criticised Clara Schumann’s programme selection for being always similar and not offering any real novelties (obviously, the works by the contemporary composers Kirchner and Henselt were not modern enough for him), although the audience, who always attended her concerts with reverence, would also easily accept novelties a bit more difficult to understand. Still, he was full of praise for the performance of the last piece, Schumann’s *Carnaval*, saying that, apart from Clara Schumann, only Liszt and Tausig were able to successfully perform this “[musical sphinx]”, which she played with sustained power, versatile interpre-

³² Theodor Kirchner (1823-1903), a friend of Robert Schumann and of Johannes Brahms; Adolf von Henselt (1814-1889), a famous pianist, the above piece from his *12 Études caractéristiques*, Op. 2, was still popular in the 20th century.

³³ *Magyarország és a Nagyvilág*, 25th March 1866, p. 189.

³⁴ *Zenészeti Lapok*, 25th March 1866, pp. 199-200.

tation and an enormous technique. The singer Mária Rabatinszky,³⁵ who participated with songs by Schubert and Schumann, was also heavily criticised.

The music publisher Rózsavölgyi again issued a booklet titled “[Prelude, Courante, Sarabande, and Tempo di Minuetto by Bach]”, that is, half of the Suite “[*played by Clara Schumann during her concert in Pest*]”.³⁶

1868

Two years later, at the end of 1868, Clara Schumann came back to Pest again. There, she again gave two public concerts, on 10th and 12th December. Her **first concert on 10th December** had originally been scheduled for 8th December, which was also the date printed on the programme.³⁷ However, there was a ladies’ soirée on 8th December in both halls of the Vigadó venue, which is probably why the concert had to be postponed. We know the exact date from a review in *Zenészeti Lapok*³⁸, which was very harsh. It was especially Clara Schumann’s programme selection that was severely criticised for being so unvarying: “[*Her programme was of no particular interest. She performed just those pieces which we have heard her and other artists play countless times before*]”. Also, her way of playing seemed to this critic to have become more distant and grave, somehow without fire and poetry. That Clara Schumann’s programmes had been composed along the same lines for about twenty years now, and that she would have to offer new and more interesting works, as otherwise she would certainly be accepted by the audience with reverence but no longer be able to really captivate them.

The critic in *F  v  rosi Lapok* (of 12th December 1868) was more enthusiastic. Still, after a long eulogy, he noticed that the old fire was no

³⁵ Mária Rabatinszky (1842-?), a coloratura soprano, had just taken leave from the Hungarian National Theatre, after accepting a contract with the Court Opera in Vienna.

³⁶ Quoted from *Vasárnapi   js  g* of 1st April 1866, p. 156. This time, Clara Schumann was not mentioned on the title page of the sheet music.

³⁷ This programme (see the Appendix) was reproduced as a memorial concert at the Vigadó venue on 10th December 2018 by the pianist Gábor Farkas and the singer Andrea Csereklei.

³⁸ *Zenészeti Lapok*, 13th December 1868, p. 173.

longer burning as it once was, “[also, the colour is no longer as rich as it used to be, although it is still very artistic].” Similarly, the singer Ottilia Ebner,³⁹ who participated with songs by Schumann and Brahms, was only moderately praised: “[this art lover has a good sense of music and good taste but not enough voice and feeling].”

The **second concert on 12th December**, according to the critic of *Zenészeti Lapok*⁴⁰, was less well attended, even though the programme, as to its composition, was much more interesting than the preceding one. There, the performance of Beethoven’s *Sonata in A major*, Op. 101, was very much praised, particularly its difficult fourth movement, whereas the interpretation of Chopin’s *Ballad in G minor*, in the critic’s view, was not sufficiently mystical and poetic, and the main theme was taken too rapidly. “[By the way, the reflection of Chopin’s spirit has never been a strong point of Mrs Schumann],” the critic wrote. And also that the participating singer Jenő Souper⁴¹ (with songs by Schumann and Pergolesi) was in less good form than usual.

In other periodicals not specialising in music, reviews were still clearly enthusiastic. Clara Schumann’s interpretation of Chopin was also praised. According to the critic of the magazine *Magyarország és a Nagyvilág*⁴², Clara is a priestess, an apostle of her late husband’s genius, who “[venerates Robert Schumann’s works like a New Testament, for whose execution *she* has been designated before God and men, and whose every minute of life is dedicated to this mission].” Clara Schumann was again invited to Court and performed there on 13th December before the Imperial and Royal couple Franz Joseph and Elisabeth.⁴³

³⁹ Ottilie Ebner (1836-1920), an Austrian-Hungarian singer and teacher and a protégée of Brahms, belonged to Clara Schumann’s circle of friends.

⁴⁰ *Zenészeti Lapok*, 20th December 1868, p. 189.

⁴¹ Jenő (Eugen) Souper [Soupper, Szuper] (1831-1873) was a well-known Hungarian singer, who was also part of Liszt’s circle in Weimar.

⁴² *Magyarország és a Nagyvilág*, 13th December 1868, p. 631.

⁴³ Mentioned in *Zenészeti Lapok*, 20th December 1868, p. 189.

1872

Clara Schumann's **last concert in Pest** took place on **5th December 1872**, almost exactly two years later, and again in the small hall of the Vigadó venue. A special feature of this concert was that Clara Schumann appeared together with the young alto Amalie Joachim (née Weiss). Expectations were high. *Fővárosi Lapok*⁴⁴ did not fail to compare the two artists in advance: on the one hand, there was Clara Schumann, the priestess of art, well known for almost 40 years, wearing at the same time a laurel wreath and a crown of thorns, and who, whilst no longer being at the peak of her art, was still first amongst pianists; on the other hand, there was Amalie Joachim, quite new to the audience but who was also expected to be a worthy wife of a famous husband, Joseph Joachim. After this concert, the same paper published a long review.⁴⁵ The tone of the review was reverent, with much appreciation and praise, but in actual fact also quite critical. “[*Not only has her noble countenance and slender figure become wider, her playing has also lost some of its elasticity, and even her fine ear is no longer intact*].” In Schumann's *Dances of the League of David*, the dreamy and singing passages were much praised, whereas in the tempestuous and impetuous passages, the critic found Clara Schumann's interpretation no longer fully convincing. But even the praise for Amalie Joachim came with some reservations: “[*She has more art than fire and passion*]”. In spite of this, the success of the two artists was enormous, and at the encore, Clara Schumann herself accompanied the singer in the famous song *Dedication* by Robert Schumann. This performance of *Dedication* with Amalie Joachim was the last presentation which the audience of the Hungarian capital was to hear from Clara Schumann. She never went to Budapest again, nor did she attend the 50th anniversary of Franz Liszt as an artist in November 1873, to which celebration she had been formally invited.⁴⁶

⁴⁴ *Fővárosi Lapok*, 4th December 1872, p. 1213.

⁴⁵ *Fővárosi Lapok*, 7th December 1872, p. 1225.

⁴⁶ See above the article by W. Seibold, p. 254 seq.



Clara Schumann, Fotografie von Hanfstaengl, 1872
(Robert-Schumann-Haus Zwickau)

Julie Schumanns Heirat, 22. September 1869, Baden-Baden

DIE SCHWESTER ERINNERT SICH DOCH RICHTIG!

Vor 150 Jahren heiratete Julie Schumann in der Lichtentaler Klosterkirche

Irmgard Knechtges-Obrecht

Am 22. September 1869, mittags um 12.00 Uhr, heiratete Julie, die schönste der vier Schumann-Töchter, in der Kirche der Cistercienserinnen-Abtei Lichtental (heute Baden-Baden) den aus einem alt-eingesessenen piemontesischen Adelsgeschlecht stammenden Grafen Vittorio Radicati di Marmorito, wie ihre jüngere Schwester Eugenie Schumann in ihren »Erinnerungen« anschaulich erzählt. Die Klosterkirche lag ganz in der Nähe von Clara Schumanns Lichtentaler Sommerhaus, in dem die Festgemeinde im Anschluss an die Trauzeremonie in der Kirche zu einem opulenten Frühstück zusammentraf. Danach musste Abschied genommen werden, da Julie ihrem Mann nach Turin auf dessen Schloss Passerano folgte.

Wegen eines Trauerfalls in der gräflichen Familie musste die ursprünglich für Anfang September geplante Hochzeit verschoben werden. Die vorgesehenen Festivitäten nebst Champagner und Polterabend wurden abgesagt, weil Vittorio um eine „ganz stille Hochzeit“ bat, wie sie dann auch stattfand.

1996 entdeckte ein Forscherehepaar im Kirchenbuch der katholischen Pfarrkirche St. Bonifatius Lichtental/Baden-Baden von 1869 den Traueintrag der gräflichen Hochzeit, der als Trauzeugen u.a. einen Komponisten „Schrams“ aus Baden anführt. Dabei handelt es sich um niemand anderen als Johannes Brahms, der wegen seiner eigenen, allerdings nur heimlich gepflegten Zuneigung zu Julie Schumann nicht besonders erbaut über die Hochzeit und vor allem die Tatsache war, dass er als Trauzeuge auftreten sollte. Er nuschelte seinen Namen in der Kirche daher wohl gewollt undeutlich, weshalb der die Trauung vollziehende Pfarr-Verweser (einen Pfarrer gab es erst später in der Bonifatius-Kirche) ihn nicht richtig verstehen konnte. Die Traukirche wird korrekt als „hiesige Pfarrkirche“ bezeichnet, denn als solche fungierte die Lichtentaler Klosterkirche, bevor 1869

nach mehrjähriger Bauzeit die Kirche St. Bonifatius fertiggestellt war, die Kirchenbücher der Klosterkirche übernahm und weiterführte.

In Unkenntnis des Weihedatums der Bonifatius-Kirche interpretierte man den Traueintrag dahingehend falsch, dass Julie Schumann und ihr Graf dort getraut worden seien, sich die Schwester Eugenie also in ihren Erinnerungen täusche. Eugenie erinnerte sich aber vollkommen richtig, zumal sich dieses Ereignis – eine katholische Trauung in einer rein protestantischen Familie, bei der die Schwester auch noch Gräfin wird – doch fest in ihr Gedächtnis eingebrannt haben dürfte.

St. Bonifatius jedenfalls wurde erst am Sonntag, den 26. September 1869 geweiht, was einen Tag später durch Erzbistumsverweser Lothar von Kübel mit einem Einweihungsgottesdienst nochmals gefeiert wurde.

Also einige Tage zu spät, als dass die gräfliche Trauung dort hätte stattfinden können, die niemals in einer ungeweihten Kirche zelebriert worden wäre!

Julie Schumann's marriage, 22th September 1869, Baden-Baden

SO THE SISTER DID REMEMBER CORRECTLY AFTER ALL!*

**150 years ago, Julie Schumann got married
at the Lichtental Abbey church**

Irmgard Knechtges-Obrecht

On 22nd September 1869, at 12 noon, Julie, the most beautiful of the four Schumann daughters, married Count Vittorio Radicati di Marmorito, a descendant from an old-established Piedmontese noble family, at the church of the Lichtental Cistercian Abbey (now part of Baden-Baden), as vividly recounted by her younger sister Eugenie Schumann in her "Erinnerungen [Memoirs]". The Abbey church was located very close to Clara Schumann's Lichtental summer house where the celebration attendees gathered for an opulent breakfast subsequent to the wedding ceremony at the church. After that, the moment of bidding farewell had arrived and Julie had to leave to follow her husband to Castle Passerano in Turin.

* Translated by Thomas Henninger.

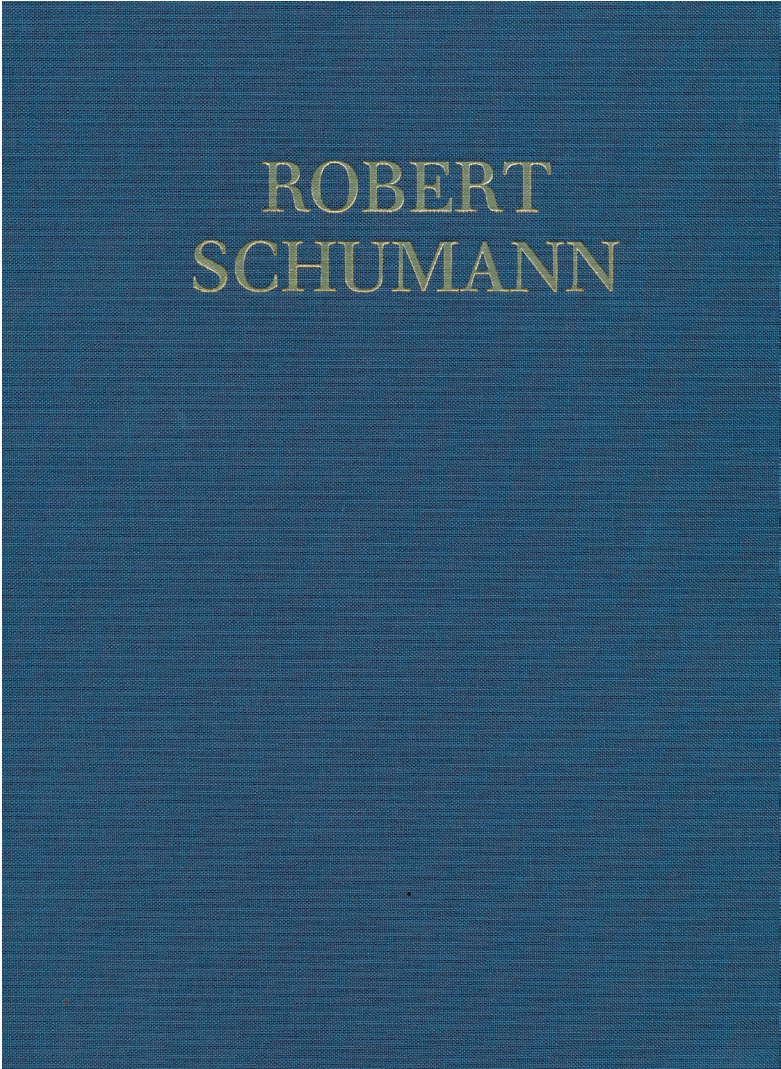
The wedding had originally been planned for the beginning of September but had to be postponed due to a bereavement in the Count's family. The festivities provided for, along with champagne and a wedding-eve party, were cancelled, as Vittorio requested a "very quiet wedding", which was the way it actually happened.

In 1996, a research couple discovered the entry of the noble wedding in the church register of the Catholic parish church of St Boniface in Lichtental/Baden-Baden of 1869, where, amongst others, a composer "Schrams" from Baden was listed as a witness to the marriage. This could only be Johannes Brahms, who was not particularly edified by this marriage, due to his own affection for Julie Schumann, albeit only secretly cultivated, and, above all, because he even had to appear there as a witness. This is probably why he mumbled his name at the church in a deliberately inarticulate manner, so that the parish administrator officiating at the wedding (there would be a priest at the church of St Boniface only later on) did not properly understand him. Nonetheless, the wedding church was correctly called "local parish church" because this was the function of the Lichtental Abbey church before the church of St Boniface was completed in 1869 after several years of construction, and the church registers of the Abbey church were transferred and continued there.

Unaware of the consecration date of the church of St Boniface, the wedding entry was interpreted incorrectly in the sense that Julie Schumann and her Count had been married there and that the sister Eugenie was thus mistaken in her memories. However, Eugenie remembered absolutely correctly, especially as this event – a Catholic wedding within a purely Protestant family, where the sister, on top of it all, even became a Countess – must have been permanently etched into her memory.

In any case, the church of St Boniface was consecrated only on Sunday, 26th September 1869, an event which was celebrated again one day later with an inauguration service by the Archdiocese administrator Lothar von Kübel.

This means a few days too late for the noble wedding to take place there, which otherwise could never have been celebrated in an unconsecrated church!



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 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 Rheinweinlied* 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 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: opp. 15, 16, 17, 18, 19, 20, 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. *Verzweifle 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 Goethe's „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

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 Shakespeare's Julius Cäsar* op. 128, *Ouverture zu Goethe's 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 Skizzebuch I und II*

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

Band 2: *Studien- und Skizzebuch 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.

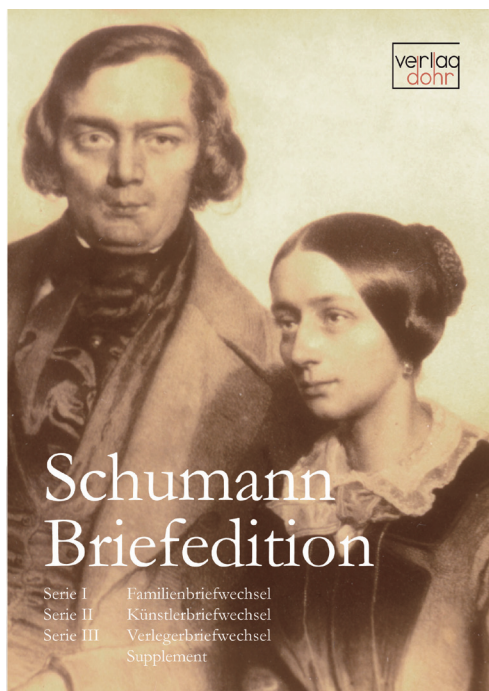
Unter Mitarbeit von Gerd Nauhaus und mit Unterstützung des Robert-Schumann-Hauses Zwickau
Herausgegeben von Ernst Burger
Mainz: Schott Music, 1998, RSA 1062

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



SCHUMANN BRIEF- EDITION

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 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

Halbzeit bei der Schumann-Briefedition

In den letzten drei oder vier Jahren war es leider ziemlich leise geworden, was den verlegerischen Output der Schumann-Briefedition anging: Die Herausgeber/innen arbeiteten fleißig an weiteren Bänden, aber diese konnten nicht wie zuvor zeitnah publiziert werden. Ausgerechnet zur Halbzeit des riesigen Editions-Projektes war dem Verlag Dohr Köln nämlich nach einem Personal-Wechsel in der Kunststiftung NRW der Druckkosten-Zuschuss gestrichen worden, und ohne den geht es bei einem derartigen, auf mehr als 20 Jahre angelegten Publikationsprojekt nicht. Nach jahrelangen Verhandlungen gab es gegen Ende 2019 dann die erlösende Nachricht: Die Kunststiftung NRW gesellt sich wieder in das symbiotische Miteinander der Förderer (neben den Institutionen Robert-Schumann-Haus Zwickau, Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden und Robert-Schumann-Forschungsstelle Düsseldorf vor allem die Projektmittelegeber: Sächsische Akademie der Wissenschaften und Deutsche Forschungsgemeinschaft) und sichert nun das Erscheinen der übrigen Bände „2019 al fine“ ab.

Der zwischenzeitliche Förderstopp kam nicht von ungefähr: Die zunächst auf 30 eher schlanke Bände projektierte Schumann-Briefedition ist in der nun wohl endgültigen Konzeption auf deutlich über 50 hochvolumige Bände angewachsen, tauchten doch erheblich mehr Briefe auf – und dazu auch noch komplette, beim Projektstart vor 13 Jahren noch völlig unbekannte Korrespondenzen. Das Gesamtvolumen hat sich also verdoppelt. Das schreckte ab. Sollten „unbedeutendere“ Briefwechsel unediert bleiben? Aber wer entscheidet, was „unbedeutend“ ist – vor allem vor dem Hintergrund, dass die Schumann-Briefedition schon allein aufgrund ihres Volumens eine besondere Dokumentation des Kulturlebens des 19. Jahrhunderts darstellt, die weit über den Fokus auf das Künstlerpaar Robert und Clara Schumann hinausgeht? Hinzu kam der besondere Schwerpunkt Clara Schumann, der sich alsbald herauskristallisierte, sind doch ca. 70 bis 80 Prozent der Korrespondenzen diejenigen von Clara, die Robert um 40 Jahre überlebte und entscheidenden Anteil an der Rezeptionsgeschichte des Schumann'schen Œuvres mit unmittelbaren Auswirkungen bis in das heutige Musikleben hat.

Es hat sich durch den Diskussionsprozess ein tragfähiger Konsens ergeben, zum einen: In NRW hat die Frauenkulturförderung einen besonderen Schwerpunkt. Dazu passt die Förderung der Schumann-Briefedition mit dem quantitativen Schwerpunkt bei den Korrespondenzen von Clara Schumann. Die drei Haupt-Serien I (Familienbriefwechsel), II (Künstler und Freunde), III (Verlegerbriefwechsel) supplementierende Serie IV der Schumann-Briefedition, die ab einem gewissen Punkt „ad libitum“ weitere Dokumente zu den Korrespondenzen sowie Korrespondenzen von Familienmitgliedern hätte umfassen können, wird auf das Notwendige beschränkt.

Zum anderen: Der von den leitenden Herausgebern Prof. Dr. Michael Heinemann und Dr. Thomas Synofzik mit den Projektmittelegern und dem Verlag Dohr vereinbarte Editionsplan umfasst nun nicht mehr nur die zu publizierenden Bände, sondern auch einen festen Zeitplan, der den Abschluss der Schumann-Briefedition in den 2020er-Jahren garantiert. Damit haben alle Beteiligten die Sicherheit, dass die Schumann-Briefedition nicht Ruine bleibt oder ein „Projekt für die Ewigkeit“ wird. War es eine Zeit lang sinnvoll, bestimmte Bände möglichst aufzusparen, weil mit großer Sicherheit neue Erkenntnisse durch die zuerst eingeplanten Editionen zu erwarten waren, so löst sich dieser Plan nun auf wie bei einem Memory-Spiel, bei dem man irgendwann jede Karte einmal zu Gesicht bekommen hat: Nun kann nach Plan abgearbeitet werden.

Das Jahr 2020 wird eine Flut von Bänden bringen und damit das Angestaute abarbeiten. Danach geht es mit hoher Publikationsfrequenz einem ersten Ende entgegen – dem Erscheinen aller Einzelbände der drei Hauptserien. Das „endgültige Ende“ wird ein Band im Supplement mit Addenda et Corrigenda darstellen, der aus der Gesamtschau des Projektes die Summa bringt. Detaillierte Informationen finden sich im Internet unter <http://www.schumann-briefe.de> Ein Flyer mit dem aktuellen und wohl endgültigen Editions-Plan erscheint im Frühling 2020.

Köln, im Februar 2020
Christoph Dohr

Half-time for the Schumann-Briefedition

Over the last three or four years, the editorial output of the Schumann-Briefedition has unfortunately seen a marked decrease: although the editors had been hard at work on additional volumes, they could not be published as promptly as usual. Just as the monumental project was reaching its half-time mark, the Kunststiftung NRW cut financial support to the publishing house Dohr in Cologne after a change of personnel. That support, however, is indispensable for a long-running publication project intended to last for 20 years. After years of negotiations, relief came in late 2019: the Kunststiftung NRW would once again join the symbiotic union of patrons (the institutions of the Robert-Schumann-House Zwickau, the Dresden Academy of Music Carl Maria von Weber and the Düsseldorf Robert-Schumann-Research-Institute, and most notably the main providers of project funds: the Saxon Academy of Sciences and Humanities and Deutsche Forschungsgemeinschaft), thus securing the release of the remaining volumes “2019 al fine”.

The temporary halt of funding did not come by chance: originally slated for 30 rather slim volumes, the Schumann-Briefedition has in its now final draft grown to more than 50 bulky volumes, since considerably more letters – and correspondences that were completely unknown at the start of the project 13 years ago – have appeared since. Hence, the overall volume had doubled in size, which deterred financial backers. Should “less significant” exchanges of letters remain unedited? Who decides what is considered “less significant”? One must especially consider the fact that the Schumann-Briefedition, through its sheer volume alone, represents an extraordinary documentation of the culture of the 19th century going far beyond merely focusing on the artist couple of Robert and Clara Schumann. Moreover, another focal point that soon became apparent was the correspondence of Clara Schumann, who survived Robert by 40 years and had massive influence over the reception of the Schumann oeuvre, the repercussions of which can still be felt in today’s music scene.

Through the discussions, a workable agreement was found: for one thing, promotion of culture in relation to women is a priority in North Rhine-Westphalia (NRW). The Schumann-Briefedition with its quantitative barycentre around Clara Schumann's letters is a good fit for that. Series IV of the Schumann-Briefedition, which supplements the three main series I (family correspondence), II (artists and friends) and III (correspondences with publishers) and could have contained further documents "ad libitum" pertaining to the correspondences as well as correspondences between family members, is to be limited to the bare essentials.

For another thing, the plan of the edition agreed upon by the editors-in-chief Prof. Dr. Michael Heinemann and Dr. Thomas Synofzik as well as the financial backers and the publisher Dohr now not only delineates the volumes to be published, but also a concrete timetable guaranteeing completion of the project sometime in the 2020s. With this, everyone involved can rest assured that the Schumann-Briefedition will neither remain a ruin or become an everlasting endeavour. It used to be sensible to hold off on certain volumes for a while, since new findings were bound to come from the editions scheduled to be released first. However, the situation has now become akin to a game of Pairs in which every card has been seen at least once: now the plan can be set into motion.

The year 2020 will bring a spate of volumes that have been accrued. After that, the project will be heading with a high frequency of publications towards a first end – the release of all single volumes of the three main series. The "ultimate end" will come in the form of a volume in the supplement with addenda et corrigenda, which will give a synopsis and summa of the entire project. Detailed information can be found online at <http://www.schumann-briefe.de>. A flyer with the latest and probably final schedule will be released in the spring of 2020.

Cologne, February 2020
Cristoph Dohr

(translated by Florian Obrecht)

CLARAS BRIEF

Schülerwettbewerb der Robert-Schumann-Gesellschaft Zwickau e. V. zum Clara-Schumann-Jahr 2019

Zum 200. Jubiläumsjahr Clara Schumanns (1819–1896) hatte die Robert-Schumann-Gesellschaft Zwickau einen Schüler-Wettbewerb ausgeschrieben. Im Februar 2019 wurde die folgende Ausschreibung versandt: „Die Liebesbriefe, die seit der Verlobung im August 1837 bis zur Eheschließung am 12. September 1840 zwischen dem Komponisten Robert Schumann und seiner Braut, der Pianistin Clara Wieck gewechselt wurden, sind fast komplett erhalten: Robert und Clara Schumann hoben sie sorgfältig auf; in der Schumann-Briefedition (Köln: Verlag Dohr) wurden sie 2012 bis 2015 erstmals in einer kompletten kommentierten Ausgabe (Bd. I.4 – 7, hg. von Anja Mühlenweg, Thomas Synofzik und Sophia Zeil) veröffentlicht. Doch ein Brief, den Clara Wieck Anfang Mai 1839 aus Paris an Robert Schumann schrieb, machte ihn so wütend, dass er ihn auf der Stelle vernichtete.

Mache Dich mit den Briefen, die zwischen Robert Schumann und Clara Wieck im Frühjahr 1839 gewechselt wurden, vertraut. Versuche, den verlorenen Brief Clara Wiecks vom Anfang Mai 1839 (dort Nr. 197) neu zu schreiben. Fühle Dich in ihre Sprachwelt ein und überlege, worüber sie in dem Brief geschrieben haben könnte. Was könnte Robert Schumann so empört haben, dass er den Brief verbrannte? Auch die in den Zusammenhang gehörige Korrespondenz vom 1. und 7. Mai 1839 zwischen Clara Wieck und ihrem Vater Friedrich Wieck (Schumann-Briefedition I.2, S. 133 – 141) kann Dir bei der Abfassung helfen.

Teilnahmeberechtigt

Alle Schüler weiterführender Schulen, die nach Clara bzw. Robert Schumann benannt sind:

- » Clara-Schumann-Gymnasium Bonn
- » Clara-Schumann-Gymnasium Dülken
- » Clara-Schumann-Gymnasium Holzwickede

- » Clara-Schumann-Gesamtschule Kreuztal
- » Clara-Schumann-Gymnasium Lahr
- » Robert-Schumann-Gymnasium Leipzig
- » Clara-Schumann-Realschule Neunkirchen-Seelscheid
- » Clara-Wieck-Gymnasium Zwickau“

Von fünf der sechs teilnahmeberechtigten Gymnasien (der Unterrichtsbetrieb der Clara-Schumann-Realschule Neunkirchen-Seelscheid lief im letzten Jahr aus) gingen pünktlich zum Einsendeschluss am 13. September zahlreiche Einsendungen zu dem von der Robert-Schumann-Gesellschaft Zwickau ausgeschriebenen Schüler-Wettbewerb zum Clara-Schumann-Jahr 2019 „Claras Brief“ ein. Insgesamt haben sich 75 Schüler im Alter von 10 bis 20 Jahren beteiligt. Die Einsendungen kamen von den nordrhein-westfälischen Clara-Schumann-Gymnasien in Bonn, Dülken und Holzwickede, dem Robert-Schumann-Gymnasium in Leipzig und dem Clara-Wieck-Gymnasium in Zwickau. Aufgabe war es, einen Brief Clara Wiecks von Anfang Mai 1839 zu rekonstruieren, der in dem ansonsten nahezu komplett erhaltenen Braut- und Ehebriefwechsel fehlt, weil Robert Schumann ihn gleich nach Erhalt aus Ärger verbrannte. Über die zu vergebenden Preise im Wert von bis zu 200 EUR hatte eine dreiköpfige Jury aus dem Schumann-Forscher und früheren Musik- und Deutschlehrer Dr. Wolfgang Seibold (Waldbronn), Dr. Thomas Synofzik, dem Leiter des Robert-Schumann-Hauses Zwickau und Herausgeber des Braut- und Ehebriefwechsels Robert und Clara Schumanns in der Schumann-Briefedition, sowie Dr. Monika Hähnel (Reinsdorf), der Vorsitzenden des Förderstudios Literatur e.V., zu entscheiden. Die letztere sprang für den Chemnitzer Germanisten Prof. Dr. Bernd Leistner, an dessen Lehrstuhl sie früher als wissenschaftliche Mitarbeiterin wirkte, ein, da dieser kurz nach Versand der Wettbewerbs-Ausschreibungen am 27. Februar d. J. starb.

Als Preisträger wurden nominiert:

1. Preis Andrada Zaeske (Clara-Wieck-Gymnasium Zwickau) 200 EUR
2. Preis ex aequo Anika Unger und Ngoc Anh Truong (Robert-Schumann-Gymnasium Leipzig) je 100 EUR

3. Preis ex aequo Teresa Schröter (Clara-Schumann-Gymnasium Holzwickede) und Ismael Schmidt (Robert-Schumann-Gymnasium Leipzig) je 50 EUR

Die Preisgelder für die ex aequo vergebenen zweiten und dritten Preise wurden verdoppelt. Außerdem werden noch Sachpreise im Wert von insgesamt über 200 EUR vergeben: Sachpreise für den vierten bis achten Platz erhalten Felix Paul Asmussen, Inessa Weseler, Marvin Möller, Annalena Daum (Robert-Schumann-Gymnasium Leipzig) sowie Lilly Peters (Clara-Wieck-Gymnasium Zwickau). Ein Sonderpreis für die jüngste Teilnehmerin geht an Leonie Hartmann (*27. November 2008, Clara-Schumann-Gymnasium Bonn), ein Sonderpreis für die beste Gruppenarbeit an Hannah Kelm und Yasmine Küskens (Clara-Schumann-Gymnasium Dülken), ein Sonderpreis für die umfangreichste Einsendung an Marlen Kretschmar (Robert-Schumann-Gymnasium Leipzig), ein Sonderpreis für die witzigste Einsendung an Lukas Liesenfeld (Clara-Schumann-Gymnasium Dülken), ein Sonderpreis für die modernste Einsendung an Paul Grenzmann und Fynn Hospes (Clara-Schumann-Gymnasium Bonn) und ein Sonderpreis für die am schönsten gestaltete Einsendung an Emily Burk (Robert-Schumann-Gymnasium Leipzig).

Die Preisverleihung im Robert-Schumann-Haus Zwickau wurde für den 1. Februar 2020, 15 Uhr, im Rahmen eines Preisträgerkonzerts festgesetzt.

1. Preis: Andrada Zaeske (Clara-Wieck-Gymnasium Zwickau)

Mein allerliebster Robert,
Heute Morgen in aller Frühe ging ich an der Seine spazieren, um zu hören, was die Vögel singen, lauschte dem sanften Plätschern des Wassers und dem leisen Flüstern der Bäume. An eine hohe, stramme, durch und durch prächtige Weide lehnte ich und hielt inne, sinnierte über meinen letzten Brief an dich. Ach, mein lieber Robert, wärest du nur bei mir gewesen, hättest mich in meiner Verzweiflung getröstet und besänftigt, mir gut zugesprochen, mich aufgemuntert und ermutigt, mir das Herze gelöst, dass es sich dir freudig, ja, gar lachend zugewandt hätt! Hättest du doch meine Hand ergriffen, sie geküsst und mit deinen Daumen zärtlich über meine Wangen gestrichen,

nein, gestreichelt! Wärst du nur bei mir, so hoffe ich, wäre mir wohl weniger elend zumute. Der Kummer und die Sorgen, die ich dir bereitet haben muss, quälen mich allzu sehr! Schreib mir, was du denkst! Wie du fühlst! Liebst du mich noch so heiß und innig, unabdinglich wie ich dich? Oder habe ich dich gar zu sehr enttäuscht? Wagtest du es noch, mein Antlitz zu schauen oder schmerzte es dich zu sehr? Robert, wohin mit all dem Groll? Ich komme nimmermehr zur Ruhe, wenn ich nicht endlich um deine Gedanken weiß! Du weißt, wie ich es bereue, dir entgegen meines Willens weh zu tun! Sag mir ehrlich, wie du denkst und fühlst, aber sei nicht zu böse mit mir! Sei gewiss, dass ich nicht böse gegen dich war aus bloßer Bosheit, nein, glaub das nicht! Dafür liebe ich dich doch viel zu sehr! Unter der Weide, an den mächtigen Stamm lehnend, versuchte ich Blatt für Blatt zu zählen, um dir sagen zu können, wie viele es sind, aber es sind schier zu viele - zu viele, als dass man sie alle zählen kann. So sehr liebe ich dich, mit einer Liebe, die einem Mädchen schnell unerträglich werden kann, weil sie so gewaltig, so unbegreiflich, so unfassbar ist. Aber Robert, ich bin dein Mädchen, auf immer und ewig will ich dein holdes Weib sein, das darfst du nicht anzweifeln, selbst nicht, wenn du dich meinwegen grämst! Für dich will ich doch alles ertragen!

Ich schaute auf zum Himmel, durch die sattgrünen Blätter hindurch, als wären sie durchsichtig oder unsichtbar, und sah wie sich die letzten Sterne in die ersten Sonnenstrahlen verwandelten und da wusste ich, dass ich hoffen darf, dass du mir dies und alles, was noch kommen mag, vergibst, weil du mich selbst in größter Entrüstung mit beinahe göttlicher Liebe ehrst, preist und speist! Und wie dankbar ich dir dafür bin, mein Liebster! Aber Eines darfst du von mir nicht verlangen, dass ich dem Vater meine Liebe entziehe! Sicher bin ich bereit, mich von ihm loszusagen, wenn es sein muss, doch könnt' ich niemals aufhören, ihn zu lieben auf dein Verlangen. Worin unterschieden sich der Vater und du dann noch, wenn du mir die Feinfühligkeit gegen ihn verweigertest, gar untersagtest? Er war nie gut gegen uns, auch zu trauen, ist ihm nicht. Das sehe ich ein, doch sieh auch du ein, dass die Trennung zwischen Vater und mir nicht beidseitigen Hass und Hetze nähren darf! Hasst du Vater zu sehr für seine Ränke, beginnst du womöglich auch noch, mich zu hassen, da ich doch seine Tochter bin. Das ertrüg' ich nicht, genauso wenig wie Vaters Feindseligkeit und Abscheu gegen dich! Nein, erwarte nicht von mir, gegen ihn zu han-

deln, wenn's nicht nötig ist! Er will doch seine Einwilligung geben, dies versicherte er mir! Ich bat ihn, mich nicht hoffen zu lassen, wenn doch wieder nur Hoffnung Hoffnung geben kann und er versprach, uns nicht hinderlich zu werden. Sei doch ein wenig zuversichtlicher, mein Robert! Lass uns nicht zu voreilig sein! Lass uns abwägen, nicht leiden! Du kannst dir denken, es würde mich letztlich zu sehr bekümmern, jetzt so ungeduldig geworden zu sein. Schließlich würde es uns beide in unserer Ehe unglücklich stimmen und ich wünsche mir doch nichts sehnlicher, als dass wir glücklich beieinander und glücklich miteinander sind. Denkst du nicht auch, dass es so besser ist? Sei edel und gütig trotz deines hitzigen Gemüts! Ich kann dein Brausen vor Wut spüren. Lass meine Küsse deinen Zorn dämpfen! Atme ruhig! Schreibe mir, alsbald du weißt, wie du mich verstehen sollst! Ach, wie fühle ich mich zerrissen! Fühl dich nicht gekränkt von meinen Worten! Lass mich keine bitteren Tränen weinen. Ich hege keinerlei Absicht, deinen Frohsinn zu zerstören!

Auf bald, mein teurer, treuer, lieber Robert,

Deine teure, treue, dich unendlich liebende, liebe Clara

2. Preis ex aequo: Ngoc Anh Truong

(Robert-Schumann-Gymnasium Leipzig)

Paris, 3/5 39, Morgens

Mein geliebter Robert,

mein Herz schmerzte so sehr, daß es mich in eine sinnlich tiefe Melancholie versetzte, denn die trüben Gedanken, die ich gewiß in Dir erweckte, ließen mich bis spät nicht ruhen. So nahm ich mir vor, Dir unverzüglich ein paar Zeilen zu schreiben; ich wünschte, Du könntest in meine Seele blicken und verstehen, was ich zu sagen versuche. Sey ehrlich, mein lieber Robert, bin ich denn noch Deins? Bist Du mir böse? Ach, wie könntest Du mein Herz beruhigen, wenn Du mir nur ein paar liebe Küsse schicken würdest; darum antworte mir geschwind, sobald Du diesen Brief erhalten hast.

Ich bitte Dich, versetze Dich für einen Augenblick in meine Lage; meine aufrichtige Liebe für Dich ist so leidenschaftlich, so aufrichtig und so voller Verlangen, dass sie mich zerreißen könnte, doch aber kann ich nicht das thun, was Du von mir erwartest. Auch nach langem Überlegen kann ich nicht von Vaters Seite weichen; ich habe

durchaus Muth – so wie ich Dir schrieb – trotzdem kränkt es mich zu sehr. Sehe Dich an meine Stelle; ich bin auch nur eine Tochter, die manchmal ihres Vaters gedenket; verstehe doch, was die Feindschaft für ein Unglück unserer Verbindung bringen würde. Das haben wir nicht verdient! Du bist ja mein Alles auf dieser Erde und ich möchte Dich so behutsam ehren wie Du mich. Also sei mir nicht böse, daß ich's so sag, doch erkläre mir, wieso wir nicht warten können – es leuchtet mir nicht ein. Versteh mich richtig, ich sehne mich unerträglich nach unserer Vereinigung, doch wäre ich bereit, Jahre zu warten, wenn es bedeuten würde, daß wir das doppelte Glück erfahren werden; ist Dir unser Beider Wohlergehen nicht so wertvoll wie mir?

Sei nicht gram, mein Lieber, schließlich bat ich den Vater 1000 rh anstelle von dem Doppelten zu billigen. Du kannst der Sache mit Deiner Zeitung sowie der künftigen Handlung bestimmt Herr werden – nicht wahr? Aus dem Grunde ist das kommende Frühjahr zu zeitig! Konzentriere Dich lieber mit all Deinen Kräften auf die vielzähligen Projekte statt die Last unserer Verbindung mit denen des Geschäftes zusammen zu bewältigen versuchen; unsere Vermählung soll wahrlich etwas Schönes werden, doch kommen mir immer wieder düstere Gefühle auf, wenn ich an die frühzeitige Feindschaft mit dem Vater denke.

Er ist doch ein guter Mann, welcher stets das Beste für seine Tochter möchte; so bin ich ehrlich mit Dir. Er hat mich oft gekränkt und Dich ebenso oft seine Missbilligung – unserer Zukunftspläne gegenüber – spüren lassen, doch tief in meinem Inneren bin ich überzeugt, er habe sich nur eine sorgenlose Zukunft für mich gewünscht, so wie es für Väter üblich ist. Stimmst Du mir nicht zu, daß Euer gegenseitiger Hass uns erst in diese sehnsuchtsvolle Zeit versetzte? Ich habe Vater aus diesem Grund darum gebeten, Dir ein Freund zu werden, um Dich mit väterlichem Rat sowie seiner langjährigen Erfahrung zu unterstützen; er ist ein guter Mann und so habe ich die Hoffnung nicht aufgegeben, dass er uns seine Einwilligung mit Freuden erteilen wird, sobald Du seine Anforderungen erfüllt hast – ich habe doch recht oder? Bitte versichere es mir! Ich möchte die Brücke zwischen Dir und meinem lieben Vater nicht endgültig zerstören; also gebe mir Recht, daß dies so eintreffen wird und ihr euch zu mögen anfängt.

Ach, ich weiß doch nicht weiter! Seit Tagen klopft mein Herz vor Angst und ein Gefühl der Unsicherheit überfiel mich; mein Muth

scheint wohl dennoch zu schwinden, mein lieber Robert. Als Emilie mich in meiner Auffassung stärkte, fühlte ich mich entschlossen, Dir meine Sorgen mittheilen zu können. Während der vergangenen Nacht war ich jedoch so rastlos, daß die Angst, von Dir nicht mehr geliebt zu werden, mich erneut heim suchte. Schicke mir nun also ein paar nette Zeilen, damit ich wieder von Deiner Liebe erwärmt werde. Ich muß mich jetzt wider meines Herzens von dir trennen, doch bleibe mir treu so wie ich Dir.

Ich schicke dir meinen innigsten Kuss und umarme Dich
Deine Clara.

2. Preis ex aequo: Anika Unger
(Robert-Schumann-Gymnasium Leipzig)

Paris d. 3/5 39

Mein geliebter Robert,
so weiß ich zwar, dass Du noch schwer zu Tragen hast an meinem letzten Schreiben und womöglich schon in Unmut diesen Brief erbrichst, auf dass noch Schlimm'eres von mir kommen möge. Doch so sehr es mich schmerzt, Dich in dieser Lage zu wissen, muss ich Dir meine Gedanken weiter mittheilen, damit Du verstehst, was mich zu diesem Entschluss bewegte.

So oft hast Du mir gesagt, ich solle nicht mehr auf des Vaters Worte hören, er greife zu allen Mitteln der Unvernunft, um uns getrennt zu wissen. So oft bewies er doch, dass er unserem Verbund nicht wohlgesinnt, so oft hat er mich auf's Ärgste gekränkt, seine eigene Tochter. Doch darauf liegt ein großes Gewicht, das ich nicht zu stemmen vermag. Seine Tochter.

Mein Robert, er ist mein Vater, der Mann, der mich aufzog und ohne dessen Hilfe und Lehrstunden ich nicht Dein Klärchen geworden wäre. Möglich ist's, dass wir uns niemals in unserer innigsten Liebe gefunden hätten ohne ihn. Und so liebe ich ihn in meiner Seele und kann es nicht ertragen, ihn so unglücklich zu sehen. Zwar ist all meine Herzensliebe Dein, und Dich zu enttäuschen schmerzt mich ebenso sehr, wie unsere Liebe mich beflügelt, doch Du musst dies hier verstehen: in meinem weiblichen Gemüte wird es der Männer immer zwei geben, den Vater und Dich. Sie beide zu beglücken, wird mir unmöglich sein und so muss ich doch den einen zuerst ein wenig

Claras Brief



Ausgezeichnete Einsendungen
zum Schülerwettbewerb
der Robert-Schumann-Gesellschaft Zwickau
zum Clara-Schumann-Jahr 2019

Verlag Dohr

erfreuen, um dann auf ewig mit dem Zweiten selig sein zu können. Denn ohne diese beiden Männer vergehe ich. Verlässt mich einer unwiderruflich, so kann ich nicht leben und niemals mit dem Anderen glücklich sein.

Nun höre diese Worte deutlich wie ich sie sprechen würde, wenn ich vor Dir stünde, da Du doch so häufig meiner Worte bezüglich des Vaters kein Gehör zu schenken scheinst. Ein enges Band aus Liebe und Dankbarkeit für das, was ich bin (was du liebst), knüpft mich an den Vater und ich werde den Verbund mit Dir nicht eingehen, bis er dies nicht im Mindesten aus der Ferne duldet.

Es beschäftigt mich im Weiteren, dass seine Sorgen um uns rechtens sind. So gib doch zu, dass die Übernahme der Buchhandlung und das Musikgeschäft mit Friesen nichts als Lichter am fernen Horizont sind. Der Vater ist mit Recht der Annahme, dass dies unser Vermögen nicht absichert, da diese Angelegenheiten noch gar nicht in Deinen Händen sind. Er will seine Tochter, sein eigen Fleisch und Blut, doch nur in Wohlstand wissen, den Sorgen Einhalt gebieten. Ich frage Dich nun aus eigenem Zweifel: Sind das Mittel der Unvernunft? Ist er damit so ein bösariger Mann?

Er tut alles, womit er uns im Innersten traf, aus Liebe für mich. Würdest Du, mein Alles, es nicht ebenso tun? Du tätest dein geliebtes Kind auch nicht in unsichere Hände geben, wenn es sich vermeiden ließe.

Und aus diesem Grunde muss ich ihm gehorchen, bevor ich Dir gehorchen kann. Ich werde die Worte des Vaters erhören und ich werde keiner Heirat um Ostern 1840 zustimmen.

Du sagtest mir oft, ich sei ein großes Mädchen, dass die Stimme eines alten Mannes, des Vaters, nicht brauche, um einen Weg in die Welt zu finden. So reise ich nun ohne einen Mann und treffe diese Entscheidung ohne einen Mann aus den Tiefen des Herzens, welches Du so liebst (tust Du's nun denn noch, mein Robert?).

Mein Lieber, Du kannst mich nicht umstimmen, doch kannst Du mir die Last auf meinem armen zerrissenen Herzen ein wenig leichter machen. Sei nicht böse mit mir und der Welt, lasse Dein empfindsames Gemüt Dich nicht zu schlimmen Kummertaten überzeugen und bleibe mir treu.

Ich bin noch immer Dein, auf ewig.

Unserer Liebe Bund erstreckt sich zwischen uns, wann dieser Bund auf dem Papiere steht, mindert dessen Kraft nicht. Das behalte Dir. Deine treue Clara.

(Wagt ich's nach einem solchen Brief doch nicht „Klärchen“ zu schreiben)

3. Preis ex aequo Ismael Schmidt
(Robert-Schumann-Gymnasium Leipzig)

Paris, den 8. Mai 1839

Mein geliebter Robert,
noch einmal schreibe ich Dir heute, um meinem letzten Brief einige Gedanken hinzuzufügen. Du weißt, wie sehr ich Dich liebe und Dir treu bin. Und das werde ich auch immer sein.

Umso mehr wächst täglich meine Sorge, daß uns keine gemeinsame Zukunft bevorstehen könnte, weil das Vertrauen, das Du in meinen Herrn Vater setzest ebenso gering sey wie jenes, das er in Dich investieren möchte. Ich vertraue Dir unendlich und ich weiß, daß Deine künstlerischen Fertigkeiten und Deine Begabungen einst jene finanziellen Früchte tragen werden, die nicht nur Dir, sondern auch einer ganzen Familie – unserer Familie – ein erträgliches Auskommen verschaffen werden. Jedoch reicht Vater – wie ich Dir schrieb – diese (für ihn vage) Aussicht keineswegs aus. Vielmehr ist er in tiefer Sorge um die Ehre und die Ausstattung seiner Tochter, die er nicht an einen unsicheren Kantonisten ‚verschenken‘ möchte. Du, mein Geliebter, und ich mögen das ganz anders sehen und beurtheilen – aber wir werden ihn nicht umstimmen können.

Alle Fluchtgedanken und ähnliche Fantastereien sind nicht geeignet, meine Sorgen zu lindern und mein betrübtes Herz zu erheben. Denn wie auch immer mein Vater zu unserer Liaison steht, so bleibt er doch mein Vater – dem das Herz zu brechen ich niemals zuwege brächte.

Auf der andren Seite – und darum bitte ich Dich inniglich – darfst Du unser gemeinsames Vorhaben nicht gefährden, indem Du ihn mit Abfälligkeiten und Verachtung straftest. Das führt uns ebenso wenig weiter und bewirkt wohl eher das Gegenteil. Deshalb bleibt Dir nichts weiter übrig, als auf ihn zuzugehen und für die 2.000 rh Sorge tragen, die Du wirst nachweisen müssen. Schicke deshalb bitte recht schnell eine Aufstellung Deiner Vermögensverhältnisse, wie ich es bereits angeregt hatte.

Du würdest Deinen Stolz nicht verlieren, wenn Du Dich ihm zugewandter zeigen würdest, doch mein Vater bekäme die Gelegenheit, sein Vorurtheil gewiß abzumildern oder gar zu revidieren. Vielleicht braucht all das noch etwas mehr Zeit. Zeit, die wir haben, wie ich meine, auch wenn das bedeutet, daß meine und unsere Sehnsucht sich noch länger dehnte

Mein lieber Robert, ich bitte Dich viel tausendmal um Verzeihung für meinen wenig galanten Ton. Mein Herz brennt jeden Tag mehr für Dich, doch es blutet auch jeden Tag, an dem ich Dich nicht bei mir weiß. Manchmal scheint es mir, es müsse zerreißen, ob des Wartens und der schier nicht enden wollenden Ungewissheit.

Das Pariser Frühlingswetter ist sehr angenehm; die Menschen rundherum flanieren fröhlich in den Avenuen. Nur ich sitze meist betrübt im Hause oder manchmal im Garten, weil meine Gedanken gar nicht so recht hier sein können. So sehr unsere Liebe meine Stimmung jederzeit beleben müßte, so sehr senkt sie sich doch auch auf sie herab. So manches Mal weiß ich gar nicht mehr, was ich überhaupt fühlen soll.

Sei dennoch wie immer begrüßt und innigst umarmt von Deiner Clara.

P.S. Und bitte schreib mir recht schnell. Ich erwarte den Boten jeden Tag voller Sehnsucht.

3. Preis ex aequo Theresa Schröter (Clara-Schumann-Gymnasium Holzwickede)

Mein liebster Robert,
ich hoffe innigst mein letzter Brief verärgerte dich nicht zu sehr. Vater ließ mir eine Antwort zukommen, in der er mir über seinen Verdruss berichtete. Oh liebster Robert, unsere Hochzeit wird zu Ostern nicht stattfinden können, sobald die Zukunft unserer beider Künstlerseelen nicht sicher erscheint. Vater bekam gar Schwindel und Panik, als er von der Entschlossenheit, unsere Vermählung nächstes Jahr stattfinden zu lassen, erfuhr. Du, ach Robert, wirst in nächster Zeit wohl eher keinen allzu großen Erfolg, bezüglich des Einkommens, verbuchen können, weshalb Vater meiner Zukunft wegen sehr besorgt scheint. Er werde alles in seiner Macht stehende tun, um diesen Tag, welcher einst der glücklichste unseres Lebens werden sollte, zu verhindern. Falls ich mich Vater widersetzen sollte, drohte er mich meines Kapitals zu entledigen. Ach! – geliebter Robert – es zerreißt mir das Herz, doch Vaters Entschluss ist keineswegs abänderbar. Die Gerichtsverhandlung wird, solange wir unsere Liebe in so naher Zeit besiegeln wollen, über unser Glück missgünstig entscheiden. Ohne mein Vermögen wird ein gesichertes Leben unserer, als Ehepaar, nicht möglich

sein. Aufgrund der anstehenden Reisen, welche ich schon so lange plante, werde auch ich in naher Zukunft keine allzu großen Konzerthäuser füllen, sodass die Saisonmonate ohne größeres Einkommen verstreichen werden.

Ich schrieb dir, dass Emilie einen herzerreißenden, vor Verzweiflung nur so strotzenden Brief meines Vaters erhielt. Als ich heute mitbekam, dass auch Henriette einen ähnlich deprimierten und hartnäckigen Brief Vaters erhielt, schnürte sich mein Herz zusammen, sodass ich keine Luft bekam. Vater wird sein Glück nicht finden, wenn die Sorge meiner Zukunft wegen nicht nachlassen wird. Ich werde sein Unglück nicht verantworten können und genauso wenig das unsere. Ach liebster Robert, ich weiß nicht, ob wir unsere Liebe jemals besiegeln können. Meine Brust ist voller Gefühle und fühlt sich an, als würde sie alsbald zerspringen. Ich werde dich nicht Ostern nächsten Jahres zu meinem Gemahlen nehmen, denn meiner sind die Hände gebunden. Oh geliebter Robert, du musst deine musikalische und künstlerische Ader für die nächste Zeit unterdrücken und dich den Zahlen und dem Kapital widmen. Dies scheint die letzte Möglichkeit für unsere Herzen zu sein, um endlich die Sehnsucht zu stillen.

Meine Brust ist schmerzerfüllt, da mir die Zukunft unserer liebenden Herzen so ungewiss erscheint. Oh mein Geliebter – so sehr sehnt sich Herz und Körper nach deinen Küssen und deiner Liebe. Die derzeitigen Ereignisse tragen sehr viel Sorge mit sich, sodass mein Verstand gestört zu sein scheint. Mein Drang zur Musik lässt sich nicht weiter ausleben und des Nachts kann ich nicht schlafen.

Ich küsse dich in innigster, unwandelbarster Liebe
Deine treue Clara

(übermittelt von Thomas Synofzik)

CLARA'S LETTER

Competition for Pupils by the Robert Schumann Society in Zwickau for the Clara Schumann Year 2019*

The Robert Schumann Society in Zwickau had publicly announced a competition for pupils for the 200th anniversary year of Clara Schumann (1819-1896). The following announcement was sent out in February 2019:

“[The love letters which had been exchanged between the composer Robert Schumann and his bride, the pianist Clara Wieck, from their engagement in August 1837 until their marriage on 12th September 1840 are almost fully preserved, as Robert and Clara Schumann kept them carefully; they were first published in the Schumann Letter Edition (Cologne, publisher Dohr) in a complete annotated edition (Vols. I.4 – 7, edited by Anja Mühlenweg, Thomas Synofzik and Sophia Zeil) in 2012-2015. However, one letter which Clara Wieck had written to Robert Schumann from Paris at the beginning of May 1839 infuriated him to the extent that he destroyed it right away.

Familiarise yourself with the letters which were exchanged between Robert Schumann and Clara Wieck in the spring of 1839. Try to re-write Clara Wieck's lost letter from the beginning of May 1839 (No. 197 in the Letter Edition). Empathise with her language and think what she could have written about in this letter. What is it that could have outraged Robert Schumann so much that he even burnt the letter? The pertinent correspondence between Clara Wieck and her father, Friedrich Wieck, of 1st and 7th May 1839 (Schumann Letter edition, I.2, pp. 133 – 141) might also help you with its composition.

Eligibility

All pupils of secondary schools that are named after Clara or Robert Schumann:

- » Clara Schumann Grammar School in Bonn
- » Clara Schumann Grammar School in Dülken

* Translated by Th. Henninger

- » Clara Schumann Grammar School in Holzwickede
- » Clara Schumann Comprehensive School in Kreuztal
- » Clara Schumann Grammar School in Lahr
- » Robert Schumann Grammar School in Leipzig
- » Clara Schumann Secondary School in Neunkirchen-Seelscheid
- » Clara Wieck Grammar School in Zwickau]”

Numerous submissions were received from five of the six eligible grammar schools (teaching at the Clara Schumann Secondary School in Neunkirchen-Seelscheid was discontinued last year) on time by the closing date on 13th September for the School Competition themed “[Clara’s Letter]”, publicly announced by the Robert Schumann Society in Zwickau for the Clara Schumann Year 2019. A total of 75 pupils between the ages of ten and twenty took part in the competition. Submissions came from the North Rhine-Westphalian Clara Schumann Grammar Schools in Bonn, Dülken and Holzwickede, the Robert Schumann Grammar School in Leipzig and the Clara Wieck Grammar School in Zwickau. The task was to reconstruct a letter by Clara Wieck from the beginning of May 1839, which is missing from the otherwise almost fully preserved correspondence between Robert and Clara Schumann as fiancés and then spouses, because Robert Schumann burnt it in anger immediately after receiving it. The prizes to be awarded, worth up to EUR 200, were to be determined by a three-member jury, composed of the Schumann researcher and former music and German teacher Dr Wolfgang Seibold (Waldbrunn), Dr Thomas Synofzik, Director of the Robert Schumann House in Zwickau and editor of the correspondence between Robert and Clara Schumann as fiancés and then spouses within the Schumann Letter Edition, and Dr Monika Hähnel (Reinsdorf), Chairperson of Förderstudio Literatur e.V., a registered association for the promotion of literature. The latter filled in for Professor Bernd Leistner, a Chemnitz Germanist, with whom she had worked before as a research assistant, as he passed away on 27th February 2019, shortly after the announcement of the Competition had been sent out.

Were nominated as prize winners:

First Prize to Andrada Zaeske (Clara Wieck Grammar School in Zwickau), EUR 200

Second Prize ex aequo to Anika Unger and Ngoc Anh Truong (Robert Schumann Grammar School in Leipzig), EUR 100 each

Third Prize ex aequo to Teresa Schröter (Clara Schumann Grammar School in Holzwickede) and Ismael Schmidt (Robert Schumann Grammar School in Leipzig), EUR 50 each

The prize monies awarded for the Second and Third Prizes ex aequo were doubled. Furthermore, non-cash prizes worth a total of over EUR 200 will be awarded to Felix Paul Asmussen, Inessa Weseler, Marvin Möller, Annalena Daum (Robert Schumann Grammar School in Leipzig) and Lilly Peters (Clara Wieck Grammar School in Zwickau), who will each receive a non-cash prize for fourth to eighth place. A special prize for the youngest participant will go to Leonie Hartmann (*27th November 2008, Clara Schumann Grammar School in Bonn), a special prize for the best group work to Hannah Kelm and Yasmine Küskens (Clara Schumann Grammar School in Dülken), a special prize for the most extensive submission to Marlen Kretschmar (Robert Schumann Grammar School in Leipzig), a special prize for the funniest submission to Lukas Liesenfeld (Clara Schumann Grammar School in Dülken), a special prize for the most state-of-the-art submission to Paul Grenzmann and Fynn Hospes (Clara Schumann Grammar School in Bonn), and a special prize for the most beautifully presented submission to Emily Burk (Robert Schumann Grammar School in Leipzig).

The award ceremony in the Robert Schumann House in Zwickau has been set for 1st February 2020 at 15.00 hrs within a prize winners' concert.

First Prize: Andrada Zaeske
(Clara Wieck Grammar School in Zwickau)

[Dearest Robert,

This bright and early morning, I walked along the Seine to listen to the birds singing, the gentle splashing of the water and the soft whisper of the trees. Then I stopped, leant against a tall, sturdy and absolutely magnificent willow, and mused about my last letter to you. Oh dear Robert, if only you had been with me, soothing and comforting me in my despair, reassuring me, cheering and encouraging me, freeing my heart so that it would have been able to turn to you with joy and even laugh! If only you had gripped my hand, kissed it, and touched or rather stroked my cheeks with your thumbs! If only you were with me now, I am sure I would feel much less miserable. I am tormented by all the sorrows and worries I must have caused you! Please do write what you think! How you feel! Do you still love me as passionately and unconditionally as I do you? Or have I perhaps disappointed you too much? Would you still dare to look into my face or would it hurt you too much? Robert, where is all this resentment taking us? There is absolutely no way I can relax without finally learning about your thoughts! You know how much I regret hurting you against my will! Just tell me honestly what you think and how you feel, but please do not be too angry with me! Be sure I did not behave badly with you out of pure malice, please do not believe that at all! You know that I love you far too much to do anything like that! Under that willow, leaning against the powerful trunk, I tried to count each of the leaves to be able to tell you afterwards how many there had been, but there were simply too many of them to allow me to count them all. This is the extent to which I love you, with a love that can quickly become unbearable to a girl, because it is so tremendous, so incomprehensible, so incredible. But Robert, I am your girl, I want to be your lovely wife forever, you must never doubt this, even if I have caused you any grief! You know that I am ready to bear anything for you!

I looked at the sky, across the rich green leaves as if they were transparent or invisible, and I saw the last stars turning into the first sunbeams, and then I knew that I was allowed to have hope, that you will forgive me this and everything that is still to come, because, even if filled with the greatest indignation, you nonetheless revere, appreciate

and feed me with almost divine love! And how grateful I am to you for this, dearest! Still, there is one thing you must never demand of me and this is to withdraw my love from my father! I would certainly be ready to separate from him, if it really has to be, but even then I would never stop loving him, as demanded by you. After all, what would be the difference between my father and you if you reject or even forbid my sensitive feelings for him? He has never been good with us and cannot be trusted either. I realise that but you should also understand that a separation between my father and me must not feed hatred and animosity between the two of us! If you hate my father so much for his intrigues, you might well start to hate me, too, as I am his daughter. I would not be able to bear this, just as little as my father's hostility and disgust for you! No, do not expect me to act against him, unless it is really vital! You see, he is prepared to give his consent, he assured me of that! I requested him not to let me just hope, as hope can only feed new hope, and he promised he would not stand in our way. Dear Robert, please try to be a little more confident! Let us not be in a rush! Let us evaluate things and not just suffer! In the end, you can imagine it would grieve me excessively to have been too impatient right now. After all, it would make us both unhappy in our marriage and there is nothing I desire more ardently than all of us to be happy and happily together. Do you not think it would be much better in this way? Be noble and gracious in spite of your hot temper! I can feel you roaring with anger. Let my kisses curb your rage! Breathe calmly! Please write to me as soon as you know that you understand me correctly! Oh how torn I feel! You must not take offence at my words! Do not make me shed bitter tears. I have no intention whatsoever to put you in a bad mood!

See you soon, dear dear Robert,
Clara, endlessly loving you]

Second Prize ex aequo:

Ngoc Anh Truong (Robert Schumann Grammar School in Leipzig)

[Paris, 03.05.1839, in the morning

Dear Robert,

My heart ached so much that I fell into a deep melancholy, as the gloomy thoughts which I certainly provoked in you did not let me

rest until late. So I decided to drop you a line immediately; I wish you could look into my soul and understand what I am trying to say. Just tell me the truth, dear Robert, am I still yours? Are you angry with me? Oh, how much you could soothe my heart if you only sent me a few kisses; so answer quickly as soon as you receive this letter.

Please, try to put yourself in my place, just for a moment; my love for you is so passionate, so sincere and so full of desire that it could tear me up, but, still, I cannot do what you are expecting me to do. Even after much thinking, I am unable to abandon my father; I do have the courage, as I wrote to you, but it would nonetheless grieve me enormously. Put yourself in my shoes; I am just a daughter who sometimes thinks of her father; please understand what misery a hostility would bring into our relationship. We have not deserved this! You are my everything on this earth and I would like to revere you as respectfully as you revere me. So, do not be angry with me that I express myself in this way, but, still, please explain to me why we cannot wait – it simply does not make sense to me. Please understand me correctly, I desperately long for our union but I would also be prepared to wait for years if this would mean experiencing double happiness; but perhaps our well-being is not as precious to you as it is to me?

Do not bear a grudge against me, dearest, in the end, I requested my father to consent to 1,000 thalers instead of twice that much. You will certainly cope with your newspaper business and any actions in future, will you not? This is why the coming spring is too early! You should rather focus, with all your strength, on your numerous projects instead of trying to handle the burden of our relationship and your business at the same time; our marriage is meant to be something absolutely beautiful, but there always those gloomy feelings coming up whenever I think of the early hostility with my father.

After all, he is a good man who always wants the very best for his daughter; and so I can be perfectly honest with you. He has often offended me and just as often shown you his disapproval as to our future plans, but I am deeply convinced that all he ever desired for me was a carefree future, as common for fathers. Would you perhaps not agree that it was only your mutual hatred that put us into such a situation of longing? This is why I asked my father to become your friend and to support you with his fatherly advice and years of experience; he is a good man and I have never given up hope that he will gladly

give his consent once his requirements are met – am I right here or not? Please assure me of that! I do not want to permanently destroy the bridge between you and my dear father; so, please, do assure me that this is going to happen and that you will start liking each other. Oh I really do not know what to do! My heart has been beating fast from anxiety for days now, as I am overcome by a feeling of insecurity; dear Robert, it appears my courage is dwindling, in spite of all. When Emilie managed to strengthen me in my view, I decided to let you know about my worries. However, last night I was so restless that I was again overcome by fear that you no longer loved me. So, please, do drop me a nice line that I may again be warmed by your love. Now, most unfortunately, I will have to leave you but do remain faithful to me as much as I remain faithful to you. Please accept my deep kiss and embrace,
Clara]

Second Prize ex aequo:

Anika Unger (Robert Schumann Grammar School in Leipzig)

[Paris, 03.05.1839

Dear Robert,

I do know you are still struggling with my last letter and that you will possibly open this letter with displeasure, anticipating something even worse from me. But however much it hurts to see you in this situation, I still need to continue to let you know my thoughts so that you understand what made me take this decision.

You have told me so often I should no longer listen to my father's words, as he resorted to all kinds of foolish means only to have us separated. He has proved so often, indeed, that he is not sympathetic to our union and has so often hurt me very badly, me, his own daughter. But there is a heavy weight on it which I am unable to lift. Because I am his daughter.

Dear Robert, he is my father, the man who raised me and without whose help and lessons I would not have become your Little Clara. It is quite possible we might never have found our deep love without him. And so I really love him with my soul and cannot bear to see

him unhappy. Even though all the love from my heart goes to you, and to disappoint you hurts me as much as our love inspires me, still, you have to understand that, in my female mind, there will always be two men, that is, my father and you. Making them both happy will be impossible for me, and all I can do is to please the first one a little so that I can be blessed with the second one forever. This is because I would perish without these two men. If one of them were to leave me for good, I would no longer be able to live and never be happy with the other one.

Now, listen to these words clearly, in the way I would pronounce them if I were standing in front of, as it seems so often you just do not listen to my words concerning my father. There is a close bond of love and gratitude for what I am (what you love) that connects me to my father, and I will not enter into a union with you as long as there is no way he can put up with this from a distance.

Furthermore, I am preoccupied by the thought that his concerns about us are actually justified. So you should admit that the acquisition of the bookshop and the music business with Friesen are nothing but pipe dreams. My father assumes this will not secure our fortune, as these matters are not in your hands yet. He just wants his daughter, his own flesh and blood, to be well off and any financial worries to be kept at bay. Now, I am plagued by doubts and I am asking you again: Are these perhaps foolish means? Is he therefore a wicked person?

He does everything with which he offends us out of love for me. My everything, would you not act in the same way? You certainly would not put your beloved child into dubious hands either, if ever this could be avoided.

And for this reason I have to obey him before I can obey you. I will hear my father's words and will not consent to a wedding around Easter 1840.

You have often told me I was a big girl who did not need the voice of an old man, a father, to find her way in the world. So, now, I am travelling without any man and I am taking this decision without the assistance of any man, and this from the bottom of my heart which you so love (Robert, do you still do so?).

Dearest, you cannot make me change my mind but you can relieve a little the burden on my poor and torn heart. Do not be angry with me and the world, let your sensitive soul not be pushed towards evil deeds and do remain faithful to me.

Still yours forever.

The bond of our love is between the two of us, and whenever this bond is put on paper, this will not diminish its power. Remember this. In faithfulness, Clara.

(I did not dare to write “Little Clara” [“Klärchen”] after such a letter)]

Third Prize ex aequo:

Ismael Schmidt (Robert Schumann Grammar School in Leipzig)

[Paris, 8th May 1839

Dear Robert,

I am writing to you today again to add a few thoughts to my last letter. You know how much I love you and how faithful I am to you. And always will be.

But my concern that we might not have a common future grows all the more every day, as the trust you put in my father is as little as the trust he is prepared to invest in you. I trust you endlessly and I know that your artistic abilities and talents will one day bear financial fruit that will secure an acceptable livelihood not only for you but for a whole family – our family. However, as I wrote to you, such a prospect is by no means sufficient to my father (who rejects it as vague anyway). In fact, he is deeply worried about the honour and the dowry of his daughter, which he would not like to ‘throw away’ to some dubious musician. You, my love, and I might well view and assess this quite differently but we will not be able to make him change his mind.

All thoughts of escape or similar fantasies are unsuitable to relieve my worries and to lift my afflicted heart. This is because whatever my father’s attitude to our liaison, he will still remain my father, and I would never be able to break his heart.

On the other hand, and I beg you most fervently, you must never jeopardise our projects by punishing him with disrespect and contempt. This will lead us nowhere either and will rather have the opposite effect. In the end, you will have no other chance but to approach him and to take care of these 2,000 thalers of which you will have to

provide evidence. Could you therefore please prepare a breakdown of your financial situation at your earliest convenience, as I had suggested earlier.

You would not lose face by showing yourself more accommodating with him, and my father would certainly have an opportunity to reduce his prejudice or even revise it. All this might perhaps need a bit more time. Time which we have at our disposal, I believe, even if this means my and our longing is extended even further ...

Dear Robert, please forgive me a thousand times for this not very courteous tone. My heart burns more for you every day, but it also bleeds every day you are not with me. Sometimes I have a feeling it will simply break from all this waiting and never-ending uncertainty. The spring weather in Paris is very pleasant, people happily stroll along the avenues. Only I sit in the house or sometimes the garden most of the time, deeply afflicted, because my thoughts do not want to be here. However much our love can lift my mood at any time, the next moment it falls again abruptly. Many times I no longer know what to feel at all.

Clara, greeting you as usual and ardently embracing you

PS: And please write to me very soon. Every day I wait for the postman, full of hope].

Third Prize ex aequo:

Theresa Schröter (Clara Schumann Grammar School in Holzwickede)

[Dear Robert,

I most sincerely hope my last letter did not annoy you too much. My father sent me a reply where he expressed his displeasure to me. Oh dearest Robert, it will not be possible for our wedding to take place at Easter, as long as the future of our two artist souls is not secured. My father was gripped by dizziness and panic when he learnt about the firm decision to have our wedding take place next year. Oh Robert, you will hardly be able to show any great progress regarding income in the near future, which is why my father is so worried about my future. He said he would do everything in his power to prevent this day, which was once supposed to be the happiest day of our lives, from happening. And if I were to resist him, he threatened he would deprive me of my capital. Oh! – dear Robert – it breaks my heart but

there is no chance whatsoever for my father to still alter his decision. As long as we want to seal our love within such a short period of time, the court hearing will decide adversely on our happiness. Without my assets, a secured life will not be possible for us as a married couple. Looking at the upcoming trips which I planned long ago, I will not be able to fill any major concert halls in the near future either, so that the months of the season will go by without any larger income.

I wrote to you that Emilie had received a heart-breaking letter from my father, which was brimming with despair. Today, when I learnt Henriette had received a similarly depressing and tough letter from my father, my heart contracted to the extent that I could no longer breathe. My father will not find happiness until the worries about my future are resolved. I do not want to be responsible for his unhappiness, just the same as I do not want to cause unhappiness to us. Oh dearest Robert, I do not know whether we will ever be able to seal our love. My heart is full of feelings and threatens to burst soon. I will not take you as my spouse at Easter next year, as my hands are tied. Oh dearest Robert, you will have to suppress your musical and artistic vein in the near future and dedicate yourself to figures and capital. This seems to be the only option for our hearts to finally satisfy our longings.

My heart is full of pain, as the future of our loving hearts is so uncertain. Oh dearest – you cannot imagine how much my heart and body long for your kisses and your love. Current events cause much distress and my mind is disturbed by all this. My urge for music has all but vanished and I am unable to sleep at night.

Clara, kissing you with profound and unvarying love]

(reported by Thomas Synofzik)



2019

Nancy Reich died in a nursing home near New York.

8.-10.2.2019, Augsburg, Leopold Mozart-Zentrum der Universität Augsburg: Schumann-Symposium III



* ausgewählt/selected von/by I. Bodsch

11.2.2019, Los Angeles, Whitfire Theatre

CLARA - Sex, Love and Classical Music, première

One-woman show written and performed by Italian actress Elena Mazzon and directed by Catriona Kerridge.

After the show concert pianist Stefania Passamonte performed a 45-minute recital of Clara Schumann's music.



WHITEFIRE THEATRE

13500 VENTURA BLVD, SHERMAN OAKS, CA 91423

MONDAY FEBRUARY 11TH 2019, 8 PM

TICKETS: \$25, AVAILABLE FROM WWW.BROWNPAPERTICKETS.COM

22.-24.2.2019, London

Clara Schumann 200th Anniversary Festival

CLARA SCHUMANN
200TH ANNIVERSARY FESTIVAL

Friday 22 - Sunday 24 February

A weekend of music and discussion
on Clara Schumann - pianist,
composer, wife, mother, friend, and
muse.

A black and white portrait of Clara Schumann, a woman with dark hair, wearing a dark, off-the-shoulder dress. The portrait is set within a diamond-shaped frame that has a decorative, repeating geometric pattern along its border. The entire graphic is on a purple background.

22 Clara Schumann 200th Anniversary Festival
FEB Öffentlich · Veranstaltung · von St John's Smith Square

24.2.2019, London, Omnibus Theatre

I, Clara - A life in Music. A portrait of Clara Schumann with Dame Harriet Walter and Luxy Parham

„One of the must-see events of the musical calendar“ (BBC Music Magazine)

6.-10.3.2019, Düsseldorf

Robert Schumann competition for young pianists

<http://www.schumann-competition.com>

10.3.2019, London, Royal College of Music, Amaryllis Fleming Concert Hall

Keyboard Festival entitled „Clara's circle“

A day-long festival celebrating the life and work of Clara Schumann

16.3.2019, New York, Plácido Domingo Hall

ETERNAL LOVE

Clara, Robert and Johannes, a conversation



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



12.3.-18.5.2019

Milano, Studium Musicale d'Ateneo, Università Cattolica Sacro Cuore
Rassegna primavera Clara Wieck Schumann

Enrico Reggiani, Direttore,
Martino Tosi, Coordinamento attività

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.

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:



**23.3.2019, Schwerin, Mecklenburgisches Staatstheater
Geliebte Clara. Ballett von Jutta Ebnother (Premiere)**



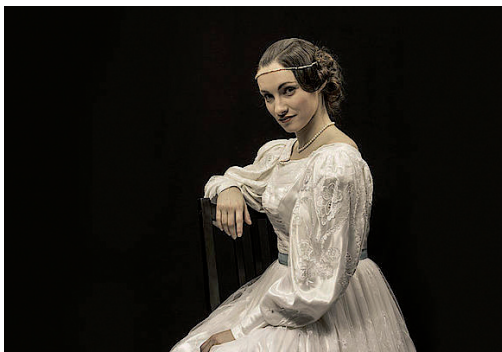
© Mecklenburgisches Staatstheater, Silke Winkler

**7.4.2019, Zwickau, Robert-Schumann-Haus
Eröffnung der Ausstellung „Clara Schumann und ihre Kinder“**



**7.4.2019, Altenburg,
Landestheater
„Geliebtes Klärchen“
(Premiere)
Musiktheater**

Jolana Slaviková als
„Klärchen“ (© Lan-
destheater Altenburg)



12.4.2019, Zwickau, Robert-Schumann-Haus

Preisverleihung / Award Ceremony

The Robert Schumann Award of the city of Zwickau goes to Janina Klassen and Ragna Schirmer

Festakt zur Verleihung des Robert-Schumann-Preises der Stadt Zwickau 2019 an die Musikwissenschaftlerin und Clara Schumann-Biographin Janina Klassen und die Pianistin und Schumann-Forum-Mitglied Ragna Schirmer



Begrüßung durch Rainer Eichhorn (RSG Zwickau) – Welcome by Rainer Eichhorn, Chairman of the RSG Zwickau © Foto-Atelier Lorenz

14.4.2019, Baden-Baden, Theater

„Clara“

Kammeroper von Victoria Bond (Uraufführung/World premiere)

Libretto: Barbara Zinn-Krieger

arte  Programm Live ARTE Concert

[Aktuelles und Gesellschaft](#) >

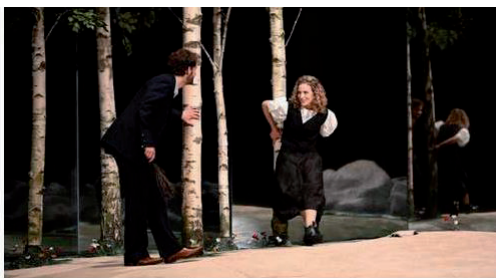
[Kultur News](#)

Hommage an Clara Schumann



Bonus (3 Min.)
Verfügbar vom 16/04/2019 bis 18/04/2039

Clara Schumann war eine gefeierte Konzertpianistin. Die Mutter von acht



Scenic image/Szenenfoto
(© Operalounge)

**16.4.2019, Frankfurt, Institut für Stadtgeschichte
„Clara Schumann: Eine moderne Frau im Frankfurt des 19. Jahrhunderts“ (bis Anfang 2020)**

Ausstellung der Robert-Schumann-Gesellschaft Frankfurt/Exhibition of the Robert Schumann-Society Frankfurt



**24.4.2019,
Schloß Dachau
Meisterkonzert**

„Hommage à Clara Schumann“ des EUMWA (European Musicworkshop Altomünster)

Foto links: Markus Kreul, Gründer und künstlerischer Leiter des EUMWA und Mitglied im Schumann-Forum, rechts von ihm Susanne Müller
(© Martin Schwarzott)



09. – 12. Mai 2019

Symposium: Zwickau – Dresden – Leipzig

„Die Herrlichste von Allen“

Clara Schumann zum 200. Geburtstag

Hochschule für Musik
Carl Maria von Weber Dresden



Eine Veranstaltung der Robert-Schumann-Gesellschaft Zwickau in Kooperation mit dem Institut für Musikwissenschaft der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden, dem Musikinstrumentenmuseum der Universität Leipzig, dem Robert-Schumann-Haus Zwickau und dem Schumann-Haus Leipzig



1.6.-16.6.2019, Bonn, Bonner Schumannfest: „Geliebte Clara“



6.6.-16.6.2019, Zwickau, Schumannfest Zwickau: CLARA 200



Orchester des Theaters Plauen-Zwickau, dirigiert/conducted von/by
Leo Siberski

Verlag: Bärenreiter, BA
11189, Aufführungsmaterial
leihweise

„Wie Clara Schumann begegnen?“, diese Frage stellt sich Charlotte Seither über ihr Kompositionsprojekt: „Vielleicht so, wie Robert und sie es selbst in ihrer Kunst zum Prinzip gemacht haben: Nicht im Blick zurück, der Vergangenes zitiert oder gar verklärt. Stattdessen war es die eigene poetische Assoziation, das freie musikalische Fließen; das beide Musiker in ihrem Schaffen beflügelt hat. Nicht ein Inhalt wird hier also zum Ausgangspunkt eines neuen Stückes gemacht, sondern ein musikalischer Entstehungsprozess: das Fließen eines inneren Stromes, jenseits von fester Form- oder Gattungsnormen, die Hingabe an die eigene, klangschöpferische Phantasie. In diesem Sinne habe auch ich mich als Komponistin ‚befreit‘ von einem allzu engen Blick zurück. Der Dichter spricht. Es spricht, wer das Wort erhebt und darin die eigene Sprache zum Ausdruck bringt.“

Marië Luise Maintz
(aus „[t]akte“ 1/2019)

Juni - November 2019, Dresden: 10. Robert Schumann-Ehrung „Ein Fest für Clara“

Die 10. Robert-Schumann-Ehrung des Sächsischen Vokalensembles e.V. steht ganz im Zeichen des 200. Geburtstags von Clara Schumann. Der international anerkannte Pianist, bedeutende Komponist, Musikpädagoge, Herausgeberin sowie Nachlassverwalterin der Werke ihres Mannes und abtätlichen Mutter ist das diesjährige Musikfest gewidmet. Konzerte und Veranstaltungen in Kooperation mit der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden, dem Kunst- und Kulturverein „Robert Schumann“ Kriescha e.V. sowie dem Piano-Salon Kirsten und der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden würdigen sie als herausragende Persönlichkeit des 19. Jahrhunderts. Eine Komposition, eigens zu diesem Anlass, wurde Ludger Volkmann übertragen, einem der erfolgreichsten deutschen Komponisten der Gegenwart. Die Uraufführung der Kantate CLARA und A Cappella-Werke der Romantik werden im Rahmen der 10. Robert-Schumann-Ehrung des Sächsischen Vokalensembles e.V. gegeben und das Elbhängfest in der Loschwitz-Kirche eröffnet.



Mit freundlicher Unterstützung durch:




gefördert durch die
Landeshauptstadt
Dresden

ELBHÄNGFEST
das Fest der
Kunst und Kultur

BAUHAUS
Haus
Hoch- und Tiefbau



Clara Schumann

10. Robert-Schumann-Ehrung 2019
Ein Fest für Clara
Clara Schumann zum 200. Geburtstag

Juni – November




www.saeischesvokalensemble.de

14.-16.6.2019, Oxford
University of Oxford,
Lady Margaret Hall
„Clara Schumann (née Wieck)
and her World.
 International Bicentenary Conference



Clara Schumann (née Wieck) and her World

International Bicentenary Conference

Date: 14–16 June 2019

Venue: [Lady Margaret Hall](#)

**15.6.-19.9.2019, Bonn
Ernst-Moritz-Arndt-Haus**

Ausstellung des StadtMu-
seum Bonn in Verbindung
mit dem Robert-Schu-
mann-Haus Zwickau und
in Kooperation mit dem
Archiv, Bibliothek und
Sammlungen der Gesell-
schaft der Musikfreunde in
Wien: *On tour. Clara Schu-
mann als Konzertvirtuosin
auf den Bühnen Europas.*



Eröffnung/opening: Prof. Dr. Ingrid Fuchs,
Prof. Dr. Otto Biba & Dr. Ingrid Bodsch

On tour



*Clara Schumann als Konzertvirtuosin
auf den Bühnen Europas*

Clara Schumann
Clara Wieck

9.,11. & 13.7.2019: „The Story of Clara Schumann“

A theatre concert coming to China again!

The story was written by Director Ms. Sandra Yinghong Huang

K. CLARA AUSTRIA K. CLARA PIANO

K. CLARA 175 200th Anniversary

音剧会

2019 德国钢琴家克拉拉·舒曼
诞辰200周年全球系列纪念活动

中国区巡演 <克拉拉-钢琴之恋>

中欧艺术家联袂献演

出品人 花映红 Yinghong Hua	瑞士女钢琴家 兰香缇 Chantal Largier	德国女中音歌唱家 夏娃·文格丝 Eva Wenniges	中国女演员 史册 Shi Ce
07/05 郑州	07/07 临沂	07/09 合肥	07/11 厦门
			07/13 北京

主 办 奥地利克拉维克钢琴·上海代表处
AUSTRIA K. CLARA PIANO CO., LTD SHANGHAI REPRESENTATIVE OFFICE

支持单位 德国克拉拉·舒曼国际音协及中国总会
德国政府官方音乐平台罗伯特舒曼网站

15.8.2019, Berlin, Neuköllner Oper: „Casting Clara“ (Premiere)

Casting Clara

Ein Blütenkranz für Clara Schumann

Musiktheater von Cordula Däuper und Johannes Müller mit Arrangements von Tobias Schwencke

Uraufführung 15. August. Bis 20. September 2019

Wunderkind, Klavirtuosin, Komponistin, Ehefrau von Robert Schumann, umworben von Johannes Brahms, Mutter von acht Kindern, Professorin und berufstätig fast bis zu ihrem Tod mit 76 Jahren – Clara Schumann. Wer war diese Powerfrau des 19. Jahrhunderts? Und wo stehen wir heute, in Zeiten der Work-Life-Balance? Clara managt eine beispiellose Pianistinnen-Karriere, eine komplizierte Künstlerehe und vielköpfige Familie, sie arbeitet unermüdlich für die Verbreitung und den Ruhm ihres Ehemannes, dessen wechselhafte psychische und körperliche Verfasstheit legendär ist. Clara Schumanns 200. Geburtstag ist uns Anlass für eine Begegnung mit dieser weiblichen Ikone der Musikgeschichte. Gemeinsam mit sieben Darstellerinnen geht es um ihr Leben und Werk und darum, wie viel Clara in den Multi-Tasking-gestählten Müttern (und Vätern) von heute steckt. Wie lassen sich Karriere und ein herausforderndes Familien- und Liebesleben unter einen Hut bringen? Wie lebte es sich in einer Zeit, in der Emanzipation und Autonomie von Frauen ganz anders beantwortet wurden als heute, und was hat sich seitdem wirklich verändert? Sieben Claras und fünf Instrumentalist*innen flechten aus Kompositionen von Clara, Roberts „Dichterliebe“, Dokumenten von damals und heute, Tagebucheinträgen und Briefen einen theatralen Blütenkranz.

DIE NÄCHSTEN TERMINE

17.08.2019, 20.00 - 21.30
18.08.2019, 20.00 - 21.30
22.08.2019, 20.00 - 21.30
23.08.2019, 20.00 - 21.30
24.08.2019, 20.00 - 21.30
28.08.2019, 20.00 - 21.30
29.08.2019, 20.00 - 21.30
30.08.2019, 20.00 - 21.30
31.08.2019, 20.00 - 21.30
01.09.2019, 20.00 - 21.30
05.09.2019, 20.00 - 21.30
06.09.2019, 20.00 - 21.30
07.09.2019, 20.00 - 21.30
08.09.2019, 20.00 - 21.30
12.09.2019, 20.00 - 21.30
13.09.2019, 20.00 - 21.30
15.09.2019, 20.00 - 21.30
18.09.2019, 20.00 - 21.30
19.09.2019, 20.00 - 21.30
20.09.2019, 20.00 - 21.30

Arrangements / Komposition / Musikalische Leitung und Klavier: Tobias Schwencke |
Fassung/Inszenierung: Cordula Däuper | Fassung/Dramaturgie: Johannes Müller |
Bühne: Sylvia Rieger | Kostüm: Kristina Bell

Mit: Karla Sengteller, Fernanda Farah, Nadja Petri, Olivia Stahn, Cathrin Romeis,
Pauline Jacob, Marina Senckel sowie Tobias Schwencke (Musikalische Leitung / Flügel
/ Hammond-Organ) | Antje Thierbach/ Özge Inci (Oboe) | Yodfat Miron (Viola) | Valentin
Butt/ Timofey Sattarov (Akkordeon) | Christoph Lindner (Schlagwerk)

Und zum 200. Geburtstag am 13. September 2019: HAPPY B*DAY CLARA - (Geburtsdays)Party / Get-together für mehr
und faire Arbeitsmöglichkeiten für Frauen im Musiktheater



23.8. & 25.8.2019, Bonn, Ernst-Moritz-Arndt-Haus



23. August 2019, 19 Uhr
Ernst-Moritz-Arndt-Haus, Adenauerallee 79, Bonn

Clara Schumann in England

Vortrag von Dr. Thomas Synofzik,
Direktor des Robert-Schumann-Hauses Zwickau.
Über 320 Konzerte hat Clara Schumann
innerhalb von 32 Jahren (1856-1888) in
England gegeben, davon 265 in London,
das damit zum Ort ihrer häufigsten Auftritte
überhaupt wurde und sie (auch dort)
zur Legende machte

Eintritt 10 Euro
www.bonn.de/stadtmuseum



Die Schülerin – Die Meisterin

Ilona Eibenschütz und Clara Schumann

25. August 2019, 19 Uhr
Ernst-Moritz-Arndt-Haus, Adenauerallee 79, Bonn

Buchvorstellung, Lesung, moderiertes Konzert

Am Klavier: Frederike Möller; Einführung, Moderation und Lesung: Dr. Kazuko Ozawa,
Dr. Matthias Wendt und Dr. Ingrid Bodsch.
Eintritt 20 Euro

www.bonn.de/stadtmuseum

StadtMuseum
Bonn

24.8.2019-15.1.2020, Leipzig, Bach-Museum

Führungen durch die Sonderausstellung
 23. August, 15 Uhr; 30. August, 15 Uhr;
 27. September, 15 Uhr; 29. September, 11 Uhr;
 25. Oktober, 15 Uhr; 27. Oktober, 11 Uhr;
 15. November, 15 Uhr; 17. November, 11 Uhr;
 20. Dezember, 15 Uhr; 22. Dezember, 11 Uhr;
 17. Januar, 15 Uhr; 19. Januar, 11 Uhr

Geöffnet / Open
 Di–So: 10–18 Uhr (geschlossen: 24., 25., 31. Dez. / 7., 8. Jan.)
 Tue–Sun: 10am–6pm (closed: 24., 25., 31. Dec / 7., 8. Jan.)

Bach-Museum Leipzig
 Thomaskirchhof 15/16
 04109 Leipzig

Tel. +49 (0)341-9137202
www.bachmuseumleipzig.de
museum@bach-leipzig.de

www.facebook.com/bacharchiv
www.youtube.com/bacharchivleipzig
[@bachleipzig](https://www.instagram.com/bachleipzig)

Wenn Sie das Bach-Museum unterstützen möchten, werden Sie Mitglied der »Vereinigung der Freunde des Bach-Archivs Leipzig«. www.bach-freunde.de

Wir danken Herrn Dr. Arend Oetker für die großzügige Unterstützung der Ausstellung.

Abbildungen:
 Titel: Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg Frankfurt am Main; C. Wielek, Lithographie; J. Giese, 1835
 Innen: Robert Schumann-Haus, Zwickau; F. und W. Henzel (Ausschnitt), Stahlstich Weger & Singer Leipzig, nach 1840; C. Schumann, Foto Atelier Ellor & Pfg, 1887
 Bach-Archiv Leipzig: A. M. Bachs Besitzvermerk, in: J. J. Rambach, Betrachtungen über das ganze Leben Christi, Jena 1731

IMPRESSUM
 **bach**
 ARCHIV LEIPZIG

Bach-Archiv Leipzig
 Stiftung bürgerlichen Rechts
 Institut an der Universität Leipzig
 Thomaskirchhof 15/16
 04109 Leipzig
 Ust-IdNr.: DE 192542521
 © Bach-Archiv Leipzig

Gefördert von der Stadt Leipzig, von der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien und mitfinanziert durch Steuermittel auf der Grundlage des vom Sächsischen Landtag beschlossenen Haushaltes.

 **Stadt Leipzig**  **Die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien**  **SACHSEN**

WWW.BACHMUSEUMLEIPZIG.DE



**ANNA MAGDALENA BACH
 FANNY HENSEL
 CLARA SCHUMANN**

23. AUG 2019 – 19. JAN 2020

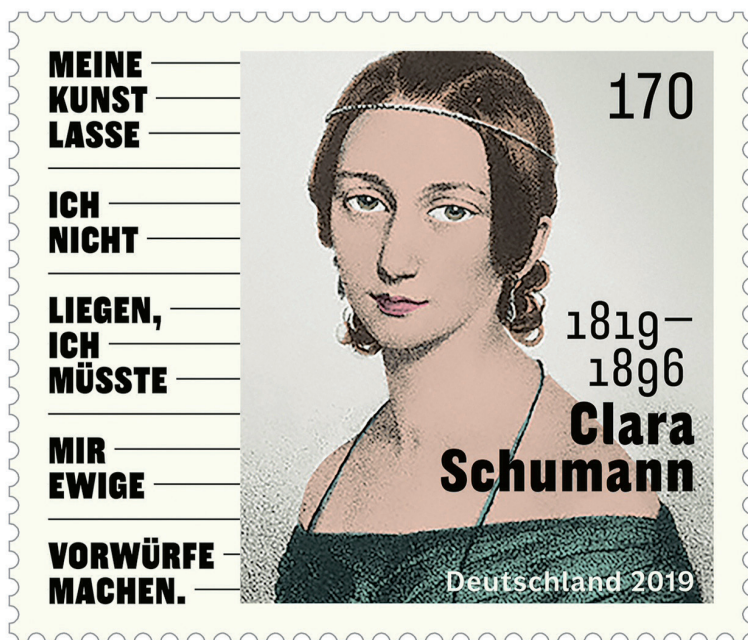
bach
 MUSEUM
 LEIPZIG

30.8.-1.9.2019, Bad Wildbad

Clara Schumann in Wildbad

Ein musikalisches Wochenende

30. August – 1. September 2019



Clara Schumann, Music's Unsung Renaissance Woman

September brings the 200th birthday of a composer whose name is familiar, but whose creative legacy deserves far greater recognition.



Screenshot of the first page of Thomas May's article about Clara Schumann in *The New York Times*, 28.8.2019

BBC Radio 3 **Composer of the Week** **LIVE BBC Proms** **Schedule**

[Home](#) [Episodes](#) [Clips](#) [Galleries](#) [Podcast](#) [Composers](#) [Presenter](#) [Contact](#)

Clara Schumann and Her Circle Episodes

All **By date** **Available now (2)** **Next on (3)**

Back up to: [Composer of the Week](#)

	Clara and Brahms 5/5 Donald Macleod explores the lives and music of Clara Schumann and her circle.	Next on Friday 12:00 BBC RADIO 3
	Clara and Liszt 4/5 Donald Macleod explores the lives and music of Clara Schumann and her circle.	Next on Thursday 12:00 BBC RADIO 3
	Clara, Felix and Fanny 3/5 Donald Macleod explores the lives and music of Clara Schumann.	Next on Tomorrow 6:00pm

BBC's Composer of the week (9.-14.9.2019) is Clara Schumann



5. September 2019, 19 Uhr
Ernst-Moritz-Arndt-Haus, Adenauerallee 79, Bonn

Clara. Meine Liebe

Literarisch-musikalisches Programm
zum 200. Geburtstag von Clara Schumann

Mit Sibylle Kuhne, Schauspielerin und
Maria Streitsova, Pianistin

Eintritt 15 Euro

www.bonn.de/stadtmuseum

StadtMuseum





SCHUMANN-FESTWOCHE

12.–29.
SEP

K 12./13. SEP • 20 UHR • GEWANDHAUS

Eröffnung der Schumann-Festwochen: Großes Concert

Clara Schumann: Konzert für Klavier und Orchester a-Moll op. 7,
Robert Schumann: Sinfonie Nr. 1 B-Dur op. 38 „Frühlingssinfonie“,
Betsy Jolas: Werk für Orchester (UA)

Lauma Skride (Klavier), Andris Nelsons (Leitung), Gewandhausorchester
MDR Kultur überträgt das Konzert am 13.09. live

B 13. SEP • 20 UHR • SCHAUBÜHNE LINDENFELS

PREMIERE: „C.L.A.R.A.'S. Tanzperformance von
Wagner Moreira (Choreografie/Konzept) mit der Company
des Leipziger Tanztheaters

K 13. SEP • 20 UHR • SCHLOSS SCHÖNEFELD

Festmusik zum 200. Geburtstag Clara Schumanns

Werke von Clara und Robert Schumann, Fanny Hensel
und Johannes Brahms

Kammerchor Vox Humana Leipzig, Martin Krumbiegel (Leitung)

B 13. SEP • 19:30 UHR • THEATER DER JUNGEN WELT

»Mädchenmonstermusik«:

Clara Schumann Wunderkind

Komposition: Tom Smith & Moritz Eggert, Text: Winnie Karnofka,
Regie: Michaela Dicu; Bühne & Kostüme: Valentine Koppenhöfer;
Choreographie: Sara Angius

B 13./14. SEP • 21 UHR • WESTFLÜGEL

Toccata – Ein Nachtstück über Robert Schumann

Figurentheater Wilde & Vogel

Ausstattung und Spiel: Michael Vogel, Live-Musik: Charlotte Wilde,
Regie: Frank Soehnle

S K G B 14. SEP • 10–16 UHR • SCHUMANN-HAUS

**FÜR FAMILIEN: Neueröffnung des Museums und
Inselstraßenfest** – Das weltweit erste Museum
für ein Musikerpaar

Geburtstagsfest mit Konzerten, Theatervorführungen, Kutschenfahrten,
historischen Spielen u.a., Kuratorin d. Ausstellung: Dr. Beatrix Borchard

K 14. SEP • 16 UHR • GEWANDHAUS

FÜR FAMILIEN: »Claras Welt«

Waghalsige Akrobatik für zehn Finger

Clara Schumann: Konzert für Klavier und Orchester a-Moll op. 7
Lauma Skride (Klavier), Andris Nelsons (Leitung),
Malte Arkona (Moderation), Gewandhausorchester

K 14. SEP • 19 UHR • POLNISCHES INSTITUT

Clara Schumann trifft Maria Szymanowska

Werke von M. Szymanowska, Clara und
Robert Schumann, Johannes Brahms

Anna Lipiak (Klavier) Europäische Stiftung
der Rahn Dittrich Group für Bildung und Kultur

B 14. SEP • 20 UHR • SCHAUBÜHNE LINDENFELS

„C.L.A.R.A.'S. Tanzperformance von
Wagner Moreira (Choreografie/Konzept) mit
der Company des Leipziger Tanztheaters

K 15. SEP • 11 UHR • SCHUMANN-HAUS

Historisches Konzert von Clara (ausverkauft)

Romeli Lichtenstein (Gesang), Peter Bruns (Violoncello),
Ragina Schirmer (Klavier)

K 15. SEP • 11 UHR • GEWANDHAUS

Chorkonzert – Werke von Clara und Robert Schumann,
Fanny Hensel und Felix Mendelssohn Bartholdy
Gewandhaus Jugendchor, Frank-Steffen Elster (Leitung)

B 15. SEP • 18 UHR • THEATER DER JUNGEN WELT

»Mädchenmonstermusik«:

Clara Schumann Wunderkind

Komposition: Tom Smith & Moritz Eggert, Text: Winnie Karnofka,
Regie: Michaela Dicu; Bühne & Kostüme: Valentine Koppenhöfer;
Choreographie: Sara Angius

K 15. SEP • 18 UHR • GEWANDHAUS

Kammermusik – Quartettgesellschaft

Werke von Clara und Robert Schumann,
Wolfgang Amadeus Mozart und Johannes Brahms
Gewandhausquartett

A 15. SEP • 14:30 • GRASSIMUSEUM FÜR MUSIKINSTRUMENTE

Führung:

»Ach wie beneide ich Leipzig immer um seine Musik!«

B 15. SEP • 20 UHR • SCHAUBÜHNE LINDENFELS

„C.L.A.R.A.'S.

Tanzperformance von Wagner Moreira (Choreografie/
Konzept) mit der Company des Leipziger Tanztheaters

B 15. SEP • 21 UHR • WESTFLÜGEL

Toccata – Ein Nachtstück über Robert Schumann

Figurentheater Wilde & Vogel

Ausstattung und Spiel: Michael Vogel, Live-Musik: Charlotte Wilde,
Regie: Frank Soehnle

B 16. SEP • 11 UHR • THEATER DER JUNGEN WELT

»Mädchenmonstermusik«:

Clara Schumann Wunderkind

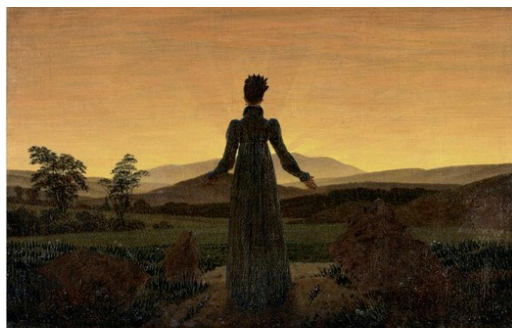
Komposition: Tom Smith & Moritz Eggert, Text: Winnie Karnofka,
Regie: Michaela Dicu; Bühne & Kostüme: Valentine Koppenhöfer;
Choreographie: Sara Angius



15.9.2019, 23:35, Erstaussstrahlung/Premiere, ARTE TV
 Screenshot aus „*Leidenschaft und Pflicht und Liebe – Die drei Leben der Clara Schumann*“.

Produziert /produced für ARTE & MDR von/by Accentus (Günther Atteln),
 Regie/directors: Magdalena Zieba-Schwind & Andreas Morell

16.-18.9.2019, Conservatorio Statale di Musica „Antonio Buzzolla“ di Adria, Adria (Ro): Omaggio a Clara Wieck Schumann



Il Lied romantico, Omaggio a Clara Wieck Schumann

Il progetto è a cura della classe di Musica Vocale da Camera del Prof. Stefano Adabbo

in collaborazione con i Dipartimenti di Canto e di Tastiere

Coordinamento Prof.ssa Doria Cantatore



19. September 2019, 20 Uhr

Schumannhaus, Sebastianstraße 182, 53115, Bonn

Musikalisch-literarische Soirée zu Clara Schumann

Geburtstagsgrüsse aus Mexiko für Clara Schumann und Clara Schumanns Geschichte
im Buch ihrer chilenischen Ururenkelin Elisabeth Subercaseaux

Mit der jungen Pianistin Susana Bueno (Universität Guadalajara, Mexiko). Sie erzählt im Gespräch mit Ingrid Bodsch, wie sie eine Schumann-Verehrerin wurde, liest und berichtet aus dem Buch „Música para Clara“ der chilenischen Schumann-Ururenkelin, Journalistin und renommierten Romanautorin Elisabeth Subercaseaux, einer Nachfahrin der zweitältesten Schumann-Tochter Elise aus ihrer Ehe mit Louis Sommerhof, und spielt Werke von Clara und Robert Schumann sowie von Manuel M. Ponce.

Eintritt 5 Euro

www.bonn.de/stadtmuseum

StadtMuseum



Vokal- und Klaviermusik

Clara Schumann zum 200. Geburtstag

Nachtigall, sie singt so schön

Programm

Johannes Brahms (1833 - 1897)
Liebeslieder-Walzer op. 52
Zigeunerlieder op. 103

Clara Schumann (1819 - 1896)
Drei gemischte Chöre

Robert Schumann (1810 - 1856)
Fünf Klavierstücke op. 85
zu vier Händen

Mitwirkende:

Michael Rapke - Bariton
Cornelia Bitsch &
Berth Wesselmann - Sprecher
Cornelia Gengenbach &
Heike Bleckmann - Klavier
Philharmonischer Chor Baden-Baden
Leitung: Anja Schlenker-Rapke

Sonntag, 29. Sept. 2019
19 Uhr, Weinbrennersaal Kurhaus Baden-Baden

Vorverkauf: Buchhandlung Straß Eintrittspreis 20,00 €
Philharmonischer Chor Baden-Baden Veranstalter: www.pilharmonischer-chor-baden-baden.com

September 2019

Neuer Name für das Orchester Plauen-Zwickau / new name for the orchestra Plauen-Zwickau: *Clara Schumann Philharmoniker Plauen-Zwickau*



Samstag, **5. Oktober 2019**, 18:00–24:00

LANGE NACHT DER MUSEEN

CLARA SCHUMANN
zum **200. Geburtstag**

18:00 Führung mit Ronald Fuchs durch beide Ausstellungen:
»Johannes Brahms auf Sommerfrische«
und »Einsam & gesellig«

Hommage an Clara Schumann
mit Jozef de Beenhouwer, Klavier



19:30 **KLAVIERKONZERT im Kaisersaal Teil 1**
Clara Schumann (1819–1896), *Trois Romances*, op. 11 (1839)
William Sterndale Bennett (1816–1875), *Andante cantabile*
Robert Schumann (1810–1856) *Fünf Lieder*, für Klavier
bearbeitet von Clara Schumann (1873)

20:30 **KLAVIERKONZERT im Kaisersaal Teil 2**
Clara Schumann, *Praeludium und Fuge* op. 16/2
Quatre Pièces fugitives, op. 15 (ca. 1840–1844)
Deuxième Scherzo, op. 14 c-moll (ca. 1841)
Robert Schumann, 'Canonische Studien für den
Pedalflügel', op. 56 bearbeitet von Clara Schumann

21:30 **KLAVIERKONZERT im Kaisersaal Teil 3**
Robert Schumann *Zwei Lieder*, für Klavier
bearbeitet von Clara Schumann (1873)
Clara Schumann, *Variationen über ein Thema*
von Robert Schumann, op. 20 (1853)
Johannes Brahms (1833–1897) aus der *Serenade*
D-Dur op. 11, bearbeitet von Clara Schumann
Clara Schumann, *Romanze b-moll* (Weihnachten 1856)

22:30 **SOUND & LIGHT im Arkadenhof des Brahms-Museum**

18:00–01:00 **KINO im ROTHEN IGEL**
Clara Schumann – berühmte Kinofilme einst & jetzt

19:00 »Geliebte Clara« (2008)

21:00 »Frühlingssymphonie« (1983)

23:00 »Clara Schumanns große Liebe« (1947)

18:00–24:00 Die BRAHMS-BAR hat geöffnet
Einschwingen & Ausklingen –
genießen Sie den Abend in exquisiter Atmosphäre

Donnerstag, 10. Oktober 2019, 19:00 Uhr

Clara Schumann in Budapest

Ort: Ungarisches Kulturinstitut Stuttgart

Die Musikwelt feiert 2019 den 200. Geburtstag der Pianistin und Komponistin Clara Schumann und wir feiern mit.

Clara Schumann konzertierte zwischen 1856 und 1872 insgesamt elfmal in Pest (Budapest) und wurde bei allen Konzerten als herausragende Virtuosa gefeiert. 1856 stiftete sie für den Fonds des zu gründenden Ungarischen Nationalkonservatoriums einen bedeutenden Betrag als Stipendium für Schüler, die auf finanzielle Unterstützung angewiesen waren.



Über diese spannende Zeit sprechen die MusikwissenschaftlerInnen Maria Eckhard (Liszt-Akademie Budapest) und Wolfgang Seibold (Karlsruhe). Musikalisch wird der Abend von der jungen Künstlerin Natascha Paulich (Klavier) begleitet.

Eintritt frei, Anmeldung erwünscht: uki-s@uki-s.de



13.10.2019, Oxford, St Hilda's College, Jaqueline du Pré Music building, Symposium (Oxford Lieder)
CLARA SCHUMANN - RETHINKING THE MYTH





AUSSTELLUNG
ZUM 200. GEBURTSTAG
**CLARA
SCHUMANN**
KÜNSTLERIN
GESCHÄFTSFRAU
MUTTER

**31.10.2019
bis 02.02.2020**

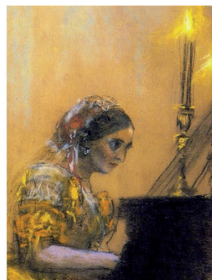
VERANSTALTUNGSREIHE
[**REVOLUTIONÄR WIE DIE EISENBAHN –
FRAUEN IM 19. JAHRHUNDERT**]

**ERÖFFNUNG
DONNERSTAG 31.10.2019
19 UHR**

Kammerkonzert mit anschließender Führung
Kurpfälzisches Museum
Hauptstraße 97
69117 Heidelberg

NOVEMBER

EIN FEST FÜR CLARA Zum 200. Geburtstag von Clara Schumann
Claar ter Horst Künstlerische Leitung



Sie war die berühmteste Pianistin ihrer Zeit, und in diesem Jahr wird sie in aller Welt zu ihrem 200. Geburtstag gefeiert. Das ist Anlass für ein Fest in Berlin, der Stadt, in der sie zweimal für fünf Jahre lebte und zahlreiche Auftritte hatte. Allein in der ehemaligen Singakademie gab Clara Schumann um die 40 Konzerte.

Wer war diese Frau, die heute eher im Schatten ihres berühmten Mannes still und bescheiden wahrgenommen wird? Von ihrem Vater als „Die Strahlende“ für eine Künstlerlaufbahn vorbestimmt, verhalf sie Robert Schumann und seiner Musik zur Bekanntheit, war ihm eine gewaltige Inspiration und Stütze. Sie überlebte ihn um 40 Jahre, spielte in ihrer 62-jährigen Konzerttätigkeit auf allen Bühnen Europas, hatte sieben Kinder und fünf Enkelkinder, die sie alleine großzog. Verlegte das Gesamtwerk ihres Mannes neu und überreichte seinen sorgfältig geordneten Nachlass der Staatsbibliothek Berlin. Eine Künstlerpersönlichkeit, deren reiches Leben fast ein ganzes Jahrhundert umspannt.

Die Hochschule feiert Clara Schumann an zwei Tagen im Marstall mit Konzerten, Lesungen, Vorträgen, einem Theaterstück, einem Spaziergang und in einer Ausstellung. Eine hochkarätige Besetzung mit Professoren, Lehrenden und Studierenden der Hanns Eisler wird mit dem Publikum ihr Leben durchwandern. Ihr Werk belauschen und beleuchten. Bundespräsident a. D. Dr. Joachim Gauck spricht zum abschließenden Festkonzert, Schumann-Experten aus Zwiskau und Born halten Vorträge.

FR 1.11.
18 H

EINTRITT FREI
KKS
Neuer Marstall

VORTRAG MIT MUSIK

Wunderkind und Jugendtagebücher
„Das Mädchen hat mehr Kraft als 6 Krieken zusammen“
(Johann Wolfgang von Goethe)
Dr. Gerd Nauhaus über die Jugendtagebücher von Clara Schumann mit Musik von Johann Vessque von Püttlingen, Johann Sebastian Bach, Adolph von Henselt und Clara Schumann

20 H
EINTRITT FREI
KKS
Neuer Marstall

LIEDER IN SZENEN

Klaviervirtuosin und Mutter von sieben Kindern
„Benutzt die Minuten – sie sind unwiederbringlich“ (Clara Schumann)
Aus den Ehestagebüchern, Gedichten, Erinnerungen und Briefen der Familie und mit Liedern von Clara und Robert Schumann sowie Johannes Brahms – Cordula Däuper Regie

SA 2.11.
11 H

EINTRITT FREI
NEUER MARSTALL
Treffpunkt: Eingang

SPAZIERGANG

„Oh, herabgesunkene Menschheit!“ (Clara Schumann, Jugendtagebücher)
Die Musikwissenschaftlerin Theresa Schlegel führt zu Berliner Wohnorten und Spielstätten von Clara Schumann in der Straße Unter den Linden: Hotel de Russie, Redern-Palais, Kronprinzipalais, Jagor'scher Saal u. a.

14 H
EINTRITT FREI
KKS
Neuer Marstall

MUSIKALISCHE LESUNG

Lebenslange Freundschaften und Wegbegleiter
„Auf das was folgt, kannst Du Dich ungerecht freuen!“ (Clara Schumann an Joseph Joachim)
Lieder und Schriften aus Clara Schumanns Freundeskreis: Johannes Brahms, Joseph Joachim, Franz Liszt u. a.
Brieflesung mit Dr. Ingrid Bodscho

16 H
EINTRITT FREI
KKS
Neuer Marstall

DIALOG IN WORT UND MUSIK

Doppelgängerkonzert mit Schwärmbriefen
„Es singt gewaltig in mir, aber ich kann es nicht zu Papier bringen“ (Clara Schumann)
Kompositionen und Briefe von Clara und Robert Schumann: Gespenstermärchen, Davidsbündler, Hochzeitgedanken, Stimm aus der Fern, Ehestagebücher und Gabentisch u. a.

18 H
EINTRITT FREI
KKS
Neuer Marstall

HISTORISCHES KONZERT

Hotel de Russie, Unter den Linden
„Oh, herabgesunkene Menschheit!“ (Clara Schumann)
Historisches Konzertprogramm vom 1. März 1837 der 17-jährigen Clara Wieck im Berliner Hotel de Russie
Wiederaufführung mit Werken von Ludwig van Beethoven, Johann Sebastian Bach, Felix Mendelssohn, Frédéric Chopin sowie einer Bellini-Bravourvariation von Clara Wieck u. a.

20 H

€ 8,- ERM 5,-
030.20309-2101
KKS
Neuer Marstall

FESTKONZERT

Die Orange und Myrthe hier
„Es flogen gewiß an die 150 Bouquetts!“ (Eugenie Schumann)
Bundespräsident a. D. Dr. Joachim Gauck Festrede
Robert Schumann Vokal-Quartett, Ballade Nr. 4, Geburtstagslieder
Clara Schumann Klaviertrio op. 17
Johannes Brahms Postkarte „Also blüht das Alphon heute“
Clara Schumann Klavierkonzert und Geibel-Chöre u. a.
Anna Korondi, Britta Schwarz, Robert Dean Smith,
Martin Bruns, Claar ter Horst, Thomas Quasthoff, Amatis Trio,
Birgitta Wollenweber, Jakob Dean, Wolfram Rieger, Julius Asaf,
Anne-Luisa Kramb, Oliver Wunderlich, Camerata und
Kammerchor Mitwirkende

Weitere Informationen unter www.hfm-berlin.de/clara

18 19

1.-2.11.2019, Berlin, Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ Berlin „Ein Fest für Clara“

Ein Projekt von Claar ter Horst / A project by Claar ter Horst



Die Pianistin und künstlerische Leiterin des „Festes für Clara“, Claar ter Horst (HfM, Janin Escher)



Herzlich willkommen!

Sie war ein Wunderkind. Geliebt, gefördert, gefeiert in ganz Europa. Die erfolgreichste Klaviervirtuosin des 19. Jahrhunderts. Das Zürcher Fortepiano Festival «Flügel schläge» ehrt 2019 Clara Schumann zu ihrem 200. Geburtstag. «Clara Schumann — die Reizende, die Reisende» verbindet musikalisch eine bewegende Liebesbeziehung mit einer bewegten Existenz. Die Komponistin Clara Schumann (1819–1896) feierte grosse Erfolge in den wichtigsten Salons und Konzerthäusern. Sie erhielt höchste Auszeichnungen und war mit den prominentesten Künstlern ihrer Zeit bekannt — mit Fanny und Felix Mendelssohn, Chopin, Liszt, Brahms oder mit Theodor Kirchner, der in Winterthur Organist war.

Vier «Soirées musicales», ein Film, ein Meisterkurs und die feine Ausstellung «Claras Blumenbuch für Robert» erhellen Leben und Werk dieser aussergewöhnlichen Künstlerin. Sie streifen wenig bekannte Aspekte, wie ihre und Robert Schumanns literarische

Begabung — der Komponist schrieb Dramen und Prosa und war Herausgeber der «Zeitschrift für Neue Musik». Sie erinnern daran, dass die Konzertpianistin als erste Frau am Konservatorium in Frankfurt lehrte. Und sie geben anhand der Aufnahmen ihrer Klavierschülerinnen einen Eindruck, wie Clara Schumann das Klavierspiel vermittelte und, vielleicht sogar, wie sie selber spielte.

Clara Schumanns Karriere verlief parallel zur Entwicklung des Klaviers. Die Pianistin bevorzugte Wiener Flügel mit leichter Mechanik von Johann Baptist Streicher oder Conrad Graf. Das Fortepiano Festival versetzt in die innige Atmosphäre um 1840 — wir laden Sie herzlich ein, liebes Publikum, diese Klangwelt mit Claras Flügeln zu erleben!

Els Biesemans, Festivalleiterin & Fortepianistin
Zürich, November 2019



6 Sprech(er)stunde extra: „200 Jahre Clara Schumann“

NOV

Öffentlich · Veranstaltung · von Marcus Freisem und 2 weiteren Personen

★
Interessiert

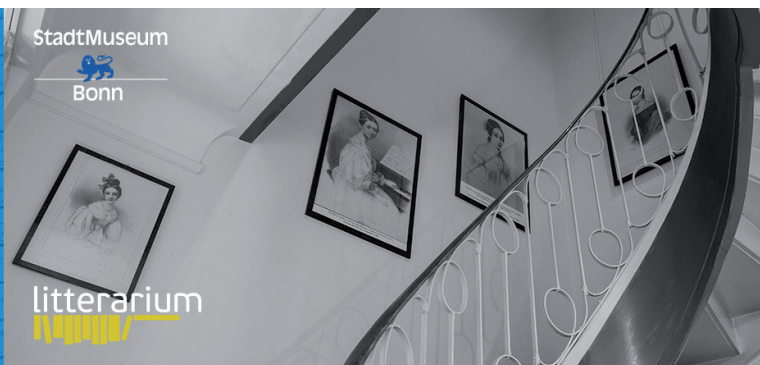
✓
Zusagen

➔
Teilen

⋮
Mehr

🕒 Mittwoch, 6. November 2019 von 17:00 bis 22:00

📍 BR-Funkhaus München, Studio 2, Rundfunkplatz 1 (Eingang Pforte Hopfenstraße), 80335 München



Ein Fest für Clara Wieck Schumann

1819-1896

Konzerte/Vorträge/Artistic Research zum 200. Geburtstag

Di 12. und Mi 13. November 2019

Clara Schumann-Saal, mdw

Anton-von-Webern-Platz 1, 1030 Wien

Mit einem Gesprächskonzert, moderiert von Beatrix Borchard wird das Fest für Clara Wieck, Clara Schumann eröffnet. Vorträge von Annkatrin Babbe, Stephanie Hodde-Fröhlich und Janina Klassen informieren über den aktuellen Stand der Forschung am Vormittag des 13. Novembers. Und am Nachmittag stehen Berichte und Diskussionen zu Artistic Research-Projekten von Michael Hudecek/ Christina Zurbrugg, Barbara Lüneburg u.a. auf dem Programm. Den Abschluss bildet ein Konzert mit zeitgenössischen Bearbeitungen des Themas Clara Wieck, Clara Schumann von Hannah Eisendle, Katharina Klement und Manon-Liu Winter sowie einer Konzeptimprovisation von Studierenden der mdw.

Konzerte / Vorträge / Artistic Research



Ein Fest für
Clara
Wieck
Schumann

1819 - 1896

Ende an alle gedachten Nachschwestern

12. & 13.11.
2019

Clara Schumann-Saal
Anton-von-Webern-Platz 1
1030 Wien



Sächsische Akademie der Wissenschaften zu Leipzig

emie-Kolloquium: Clara Schumann – Facetten einer Briefschreiberin

Akademie-Kolloquium: Clara Schumann – Facetten einer Briefschreiberin



Clara Schumann © Robert-Schumann-Haus Zweikau

Termin übernehmen

Wann

Wo

22.11.2019
von 11:15 bis 13:00
Bach-Archiv Leipzig, Sommersaal,
Thomaskirchhof 15/16, 04109
Leipzig



Am 22. November 2019 lädt das Akademie-Vorhaben > Edition der Briefe Robert und Clara Schumanns mit Freunden und Künstlerkollegen um 11.15 Uhr herzlich zu einem Akademie-Kolloquium zum Thema "Clara Schumann – Facetten einer Briefschreiberin" ein. Interessenten sind herzlich willkommen.

> Einladung

Vorträge

> Dr. Thomas Synofzik

"Clara Schumann im Spiegel der neueditierten Briefe"

Carlos Lozano Fernandez

"Konferenz bei Kaskel – Clara Wieck und die Familie Kaskel in Dresden"

Jelena Josic

"Clara Schumann und Julius Stockhausen"

Dr. Anselm Eber

"Bilder aus Wien – Clara Schumann und die Familie Fellingner"

28.11.2019, London, Song Festival 2019
Art Sung. Videocompilation



UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

I Concurso Nacional de Piano

En homenaje a dos grandes pianistas: **María Puente**
y **Clara Wieck Schumann** - XIX (en el 200 aniversario de su nacimiento)
Categoría única 18 a 30 años

Lunes 4
Compite
Aspirante Segundista

Martes 5
20:00 hrs
Segunda Ronda

Miércoles 6
10:00 a 12:00 hrs
12:00 a 20:00 hrs
Pruebas Finales eliminatórias

Jueves 7
10:00 a 18:00 hrs
Segunda Ronda eliminatória

JURADO:
Jorge Federico Ovaroa
Elena Contreras
Alejandro Barralón

Clara Wieck Schumann

María Puente

2019 4 al 7 de Nov.

Teatro Juárez
Guanajuato, Gto.

CONSULTA LAS BASES EN:
www.daviguimex
Tel: 479 73 5900
Ext. 5541 o 5577

COORDINACIÓN GENERAL:
Dra. Patricia M. Martínez M.
jaramamartinez@comunicacionyfoto.com.mx
Carlos German Viscaino Arellaga

Logos de patrocinadores: Universidad de Guanajuato, MEXICO, CULTURA, GUBERNACIÓN, etc.

GRAMOPHONE
CLASSICAL MUSIC AWARDS 2019

CATEGORY WINNER

SOLO VOCAL

sponsored by
Mrs Joan Jones

GRAMOPHONE.CO.UK #GramoAwards

Presented with
 Apple Music ADAM MICKIEWICZ INSTITUTE I/M POLSKA MUSIC medici.tv

GRAMOPHONE.CO.UK
Solo Vocal | gramophone.co.uk
 Schumann 'Frage' Christian Gerhaher bar Gerold Huber pf (Sony Classical)

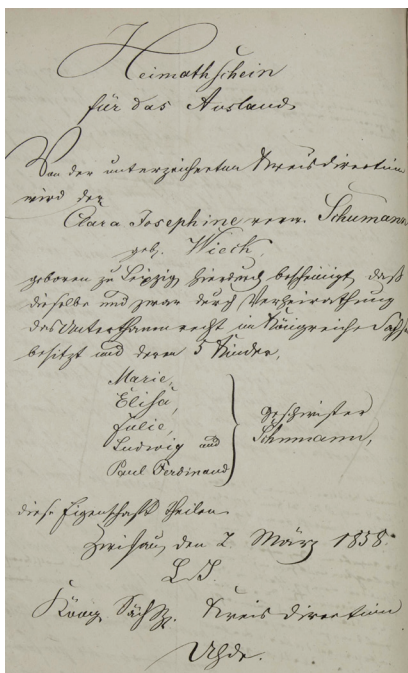


November 2019, Düsseldorf, Heinrich-Heine-Institut, Schumann-Netzwerktreffen
 Von links nach rechts: Anita Brückner (Dresden), Ute Blumeyer (Baden-Baden), Ulli Bumann (Bonn), Ingrid Bodsch (Bonn), Irmgard Knechtges-Obrecht (Aachen/Düsseldorf), Armin Koch (Düsseldorf), Sabine Brenner-Wilcek (Düsseldorf), Thomas Synofzik (Zwickau), Edgar Wallach (Frankfurt), Gregor Nowak (Leipzig)

Zwickau - Jahresrückblick

Thomas Synofzik

Das Clara-Schumann-Jubiläum wurde in Zwickau mit einem ganzen Clara-Schumann-Jahr gefeiert. Vier quartalsweise Sonderausstellungen widmeten sich der Komponistin, der Mutter („Clara Schumann und ihre Kinder“), der Pianistin („Clara Schumann on tour“), und der Pädagogin („Clara Schumann und ihre Schüler“). In der zweiten dieser Ausstellung konnte ein im Stadtarchiv Zwickau neuentdeckter Zwickauer „Heimatschein“ (siehe Abbildung rechts) gezeigt werden, den Clara Schumann 1858 für sich und ihre Kinder als Ausweisdokument gemäß sächsischem Recht hier zu beantragen hatte, obwohl Zwickau nie ihr Wohnsitz war. Die Ausstellung „Clara Schumann on tour“ fand in Verbindung mit der parallelen, aber unabhängig konzipierten Bonner Ausstellung im Rahmen des Schumann-Netzwerks statt und dokumentierte die europaweiten Konzertreisen Clara Schumanns, mit Programmzetteln, Zeitungskritiken, Briefautographen und Bildern u. a. aus Wien, Paris, Kopenhagen, Russland, London, den Nieder-



Zwickauer Heimatschein für Clara Schumann und ihre Kinder, 1858 (Stadtarchiv Zwickau)



Blick in eine der Sonderausstellungen (Foto: Helge Gerischer)

landen, der Schweiz, Breslau und Berlin. Zu ihrem letzten Berliner Konzert am 23. Januar 1889 konnten dabei nicht nur Programmzettel, Eintrittskarte (mit Abreißschnipsel), Zeitungskritik, handschriftlichen Erinnerungen einer Konzertbesucherin (Mathilde Wendt) und Bilder, sondern auch das Handexemplar von Chopins zweitem Klavierkonzert, aus dem Clara Schumann bei dem Auftritt spielte, ausgestellt werden.

Über das Jahr verteilt erklang in Zwickau das gesamte Oeuvre Clara Schumanns:

op. 1	Polonaisen	1.1. 19 Tobias Koch
op. 2	Caprices	1.1. 19 Tobias Koch
op. 3	Romance variée	1.1. 19 Tobias Koch, 9.5. Gili Loftus 23.11. Yves Henry
op. 4	Valses romantiques	23.11.19 Yves Henry
op. 5	Pièces caracteristiques	12.6.19 Mara Dobrescu 29.6. & 14.9. Thomas Synofzik
op. 6	Soirées musicales	7.6.19 Konstanze Eickhorst
op. 7	Klavierkonzert	6.6.19 Natalia Ehwald, Philharmonie Plauen-Zwickau Leo Siberski
op. 8	Bellini-Variationen	7.12.19 Nageeb Gardizi
op. 9	Souvenir de Vienne	15.9.19 Thomas Synofzik
op. 10	Scherzo Nr. 1	12.4.19 Ragna Schirmer 12.6.19 Mara Dobrescu
op. 11	Romances	11.6.19 Albin Uhlig 29.6. & 15.9. Thomas Synofzik

op. 12	Rückert-Lieder	5.5.19 Miriam Alexandra/ Josef De Beenhouwer
op. 13	6 Lieder	22.9.19 Lydia Krüger/ Robert Aust
op. 14	Scherzo Nr. 2	12.6.19 Mara Dobrescu
op. 15	Pièces fugitives	17.3.19 Susanne Grützmann 31.8. Arsen Tanchev
op. 16	Präludien und Fugen	22.5.19 Antonio Formaro
op. 17	Trio	6.10.19 Andreas Buschatz/ Christian Giger/ Yuka Kobayashi
op. 20	Schumann-Variationen	7.6.19 Konstanze Eickhorst
op. 21	Klavier-Romanzen	7.12.19 Nageeb Gardizi
op. 22	Violin-Romanzen	13.1.19 Anne Katharina Schreiber/Jutta Ernst
op. 23	Jucunde-Lieder	5.5.19 Miriam Alexandra/ Josef De Beenhouwer

Außer den mit Opuszahlen versehenen Werken erklangen auch erst in jüngerer Zeit neuentdeckte Werke wie die drei a-cappella-Chöre aus dem Jahr 1848 (mit Tobias Löbner und dem Kammerchor der Leipziger Musikhochschule (siehe Abb. rechts) und am 3. November mit dem Vokalensemble der Musik-



Tobias Löbner und der Kammerchor der Leipziger Musikhochschule

hochschule Karlsruhe unter Leitung von Holger Speck), die g-Moll-Sonate (mit Anna Lipiak am 13. September), der Kanon „Wenn ich ein Vöglein wär“ (mit dem Chor des Clara-Wieck-Gymnasiums am 8. Juni), die Romanze a-Moll von 1891, der Marsch (1879), Präludien und Vorspiele sowie Clara Schumanns Bearbeitungen von Pedalfügelkompositionen ihres Mannes. Und auch Clara Schumann gewidmete Werke erklangen, so die Cellosonate von Anton Urspruch (mit Joanna Sachryn und Paul Rivinius), die erste Klaviersonate von Robert Schumann (mit Anna Lipiak) oder Liszts Paganini-Etüden und Brahms' zweite Klaviersonate (mit Nageeb Gardizi). Zu Clara Schumanns Geburtstag am 13. September gab es ein Mittagskonzert mit der polnischen Pianistin Anna Lipiak; dazu konnte als weitgereister Gast Clara Schumanns Ururenkin Peggy Schumann Pahoulis aus den USA in Zwickau begrüßt werden.

Mehrfach gab es historische Programme, bei denen auf die komplette Sammlung der Programmzettel im Bestand des Robert-Schumann-Hauses zurückgegriffen werden konnte. So eröffnete gleich am Neujahrstag der Hammerflügel-Spezialist Tobias Koch auf dem originalen Stein-Flügel Clara Wiecks von 1827 das Clara-Schumann-Jahr mit einem Programm „Clara trifft Goethe“, das die Stücke enthielt, die die zwölfjährige Clara beim Besuch des 82-jährigen Dichters in Weimar spielte. Am 9. Juni rekonstruierten Ragna Schirmer, Romelia Lichtenstein und Peter Bruns ein Programm, das Clara Schumann am 7. April 1869 in London gab. Dabei erklangen auch zwei ihrer Violin-Romanzen op. 22 in der von Clara Schumann autorisierten Cellofassung. Und am 14. September erklang in der Zwickauer Lukaskirche im Rahmen der vom Theater Plauen-Zwickau und der Robert-Schumann-Gesellschaft veranstalteten Schumann-Gala das ausschließlich Werke Robert und Clara Schumanns enthaltende Programm des Festkonzerts zum 60-jährigen Künstlerjubiläum in Frankfurt am Main vom 26. Oktober 1888 mit der reizvollen Kombination aus Orchesterwerken (darunter Robert Schumanns Klavierkonzert mit Annika Treutler) und a-cappella-Chorgesängen (mit dem Chor der Westsächsischen Hochschule Zwickau unter Leitung von Ulf Firke). Das bei dem Konzert musizierende Orchester des Theaters Plauen Zwickau konnte wenige Tage später seine offizielle Umbenennung in „Clara Schumann Philharmoniker Plauen-Zwickau“ bekanntgeben –

Orchester Plauen-Zwickau nach Clara Schumann benannt

22. Oktober 2019 – 11:49 Uhr

Plauen/Berlin (MH) – Das Philharmonische Orchester Plauen-Zwickau tritt künftig unter dem Namen Clara-Schumann-Philharmoniker Plauen-Zwickau auf. Mit der Pianistin und Komponistin (1819-1896) würdige man eine Persönlichkeit, deren Biografie beide Städte verbindet, teilte das Theater Plauen-Zwickau am Dienstag mit. Die Umbenennung hatte der Aufsichtsrat einstimmig beschlossen.

Die Idee dazu kam aus den Reihen der Musiker. Der neue Name soll die Identität und das Marketing des Klangkörpers unterstützen. Unser seinem Generalmusikdirektor Leo Siberski absolviert das Theaterorchester zunehmend mehr Außenauftritte in Kooperation mit anderen Veranstaltern.

Der Name Clara-Schumann-Philharmoniker wurde dem Ensemble bei Sinfoniekonzerten am vergangenen Donnerstag und Freitag in Zwickau und Plauen durch die Oberbürgermeister der beiden Städte verliehen.



Orchesterumbenennung Plauen-Zwickau

© MUSIK HEUTE. Alle Rechte vorbehalten – Informationen zum [Copyright](#)

bietet Clara Schumann doch ein markantes Bindeglied zwischen der Robert-Schumann-Stadt Zwickau und dem vogtländischen Plauen, wo sie als Mädchen fast ein halbes Jahr bei ihrem Großvater wohnte. Für das Eröffnungskonzert des Schumann-Fests hatte das Orchester in Verbindung mit dem Beethoven-Orchester der Stadt Bonn unter Förderung der Kunststiftung NRW eine Auftragskomposition zum Clara-Schumann-Jahr an die zeitgenössische Komponistin Charlotte Seither vergeben. In Anspielung auf die Schlussnummer aus Robert Schumanns *Kinderszenen* hat sie ihrem elfminütigen Orchesterwerk, dessen Orchesterbesetzung durch Englischhorn, Bassklarinette, Kontrafagott, zwei Schlagzeuger, Harfe und Klavier erweitert ist, den Titel „sie, die spricht“ gegeben – eine farbenreiche, fesselnde Klangflächenkomposition ohne Rückgriff auf Zitate oder historisierende Anspielungen. Am 13. September erklang das Werk im Hoch'schen Konservatorium in Frankfurt am Main, am 11. Oktober in Bonn. Zum beliebten Romantischen Lichterfest rund um den Zwickauer Stadtsee, das am 14. Juni an die 10.000 Besucher anlockte, hatte die russische Pianistin Natalia Posnova mit ihrem Trio Trinity of Queen (vgl. Abb., S. 367) ein spezielles Programm konzipiert, das Queen-Hits von Freddy Mercury mit Musik von Robert und Clara Schu-



Natalia Posnova mit ihrem Trio Trinity of Queen beim Romantischen Lichterfest (Foto: Helge Gerischer)



„Clara tanzt“. Nach der Choreographie von Ekaterina Tumanova tanzten Teilnehmerinnen ihrer Ballettklassen am Robert-Schumann-Konservatorium, am Klavier: Thomas Synofzik Foto: Rahph Köhler)

mann (u. a. ihrem Notturmo op. 6 in einer Jazz-Version) kombinierte. Ebenfalls speziell zum Zwickauer Schumann-Fest entstanden war eine Choreographie der russischen Ballettmeisterin Ekaterina Tumanova. Unter dem Titel „Clara tanzt“ (vgl. Abbildung, S. 367) waren Teilnehmer ihrer Ballettklassen am Robert-Schumann-Konservatorium zu von Thomas Synofzik live dargebotener Musik aus Clara Wiecks Polonaisen und Walzern sowie Robert Schumanns *Carnaval* zu erleben, dessen Choreographie von Michel Fokine für das Ballet russe 1910 einst schon den Zwickauer Maler Max Pechstein zu künstlerischer Auseinandersetzung inspirierte.

„ ... gewiss in seinem Sinne“, szenisches Liedprogramm des Theaters Kiel (Foto: Helge Gerischer)



Im breiten Veranstaltungsspektrum des Schumann-Fests gab es überdies – als Inszenierung des Theaters Kiel – das szenische Liedprogramm „ ... gewiss in seinem Sinne“ (vgl. Abbildung rechts oben) und die viel gerühmte Robert- und-Clara-Schumann-Inszenierung des Puppentheaters Laboratorium Oldenburg (vgl. Abbildung rechts). Auf Initiative des Zwickauer Geigers Elin Kolev war das Schumann-Fest erstmals – ganz im Sinne der Pädagogin Clara Schumann – kombiniert mit Meisterkursen in den



Clara und Robert Schumann in einer Inszenierung des Puppentheaters Laboratorium Oldenburg (Foto: Helge Gerischer)

Fächern Klavier (Pavel Gililov), Violine (Yair Kless) und Gesang (Mitsuko Shirai) – vgl. Abbildung, S. 369, oben –, zu denen 26 Teilnehmer aus neun Nationen nach Zwickau kamen.



Meisterkurs mit Mitsuko Shirai

Auch Kinderveranstaltungen fehlten nicht, so ein Konzert der Klavierklassen des Robert-Schumann-Konservatoriums und ein Kindernachmittag, bei dem die Spiele der Schumann-Kinder im Mittelpunkt standen. Schon am Rosenmontag hatte das Robert-Schumann-Haus unter dem Motto „Hexentanz“ zum Kinderfasching im Zeichen Claras eingeladen.

Im Rahmen des Clara-Schumann-Jahrs gab es zudem Theaterprojekte des Clara-Wieck-Gymnasiums, es gab Buchvorstellungen (Dr. Irmgard Knechtges-Obrecht stellte ihre neue Biographie, Dr. Gerd Nauhaus seine Edition von Claras Jugendtagebüchern vor) und Vorträge („Clara und das liebe Geld“ mit Wolfgang Seibold, „Clara Schumann ‚beste‘ Schülerin“ mit Katrin Reyersbach).

Vom 9. bis 12. Mai veranstaltete die Robert-Schumann-Gesellschaft Zwickau in Verbindung mit der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden, dem Musikinstrumentenmuseum der Universität Leipzig und dem Schumann-Haus Leipzig eine Internationale wissenschaftliche Tagung, bei der 20 Referenten aus den USA, Kanada, Deutschland und Österreich zusammenkamen. Gefördert von der Kulturstiftung des Freistaats Sachsen und der DFG gab es 20 Vorträge der aus verschiedenen Disziplinen zusammenkommenden Wissenschaftler über die vielfältigen Facetten und Funktionen Clara Schumanns.



Klaus Kammerichs, Doppelportraitplastik von Clara und Robert Schumann im Foyer des Schumann-Hauses

Mann, der Kunstprofessor Klaus Kammerichs, übergab dem Robert-Schumann-Haus seine Doppelportraitplastik von Robert und Clara Schumann (vgl. Abbildung oben). Die 2004 entstandene Fotoskulptur schmückt seitdem das Foyer im Robert-Schumann-Haus.



Preisverleihung an Ragna Schirmer (Mitte) und Janina Klassen. Ganz links: die Zwickauer Oberbürgermeisterin Dr. Pia Findeis

mer bedankte sich musikalisch durch *Carnaval* in der Konzertfassung Clara Schumanns.

manns. Im Eröffnungskonzert musizierten Gili Loftus (am Zwickauer Clara-Wieck-Flügel) und David Eggert (Violoncello), in Dresden u. a. Studenten der Liedklasse von Olaf Bär und in Leipzig die Sopranistin Miriam Alexandra.

Im Vorfeld der Tagung kam am 9. Mai auch die Clara-Schumann-Biographin Dr. Eva Weissweiler nach Zwickau, und ihr

Passend zum Clara-Schumann-Jahr ging der Robert-Schumann-Preis der Stadt Zwickau 2019 an zwei prominente Expertinnen nicht nur für Robert, sondern besonders auch für Clara Schumann: die Pianistin Ragna Schirmer und die Musikwissenschaftlerin Janina Klassen (vgl. Abbildung links). Die Preisverleihung fand am 12. April statt, als Laudator wirkte Karl Gabriel von Karais aus Kassel und Ragna Schirmer den Vortrag von Schumanns

Zwickau 2019 – a review*

Thomas Synofzik

In Zwickau, the Clara Schumann anniversary was celebrated with a whole Clara Schumann year. Four quarterly special exhibitions were dedicated to the composer, the mother (“[Clara Schumann and Her Children]”), the pianist (“[Clara Schumann On Tour]”), and the teacher (“[Clara Schumann and Her Pupils]”). The second of these exhibitions featured a Zwickau “[Certificate of Residence]”, recently discovered in the Municipal Archives of Zwickau, which in 1858 Clara Schumann had had to apply for as an identity document for her and her children, according to Saxon law, although Zwickau had never been their place of residence. The exhibition “Clara Schumann On Tour” took place in conjunction with a parallel, though independent, exhibition in Bonn within the framework of the Schumann Network, documenting Clara Schumann’s concert tours throughout Europe, with programme leaflets, newspaper reviews, letter autographs and pictures from, inter alia, Vienna, Paris, Copenhagen, Russia, London, the Netherlands, Switzerland, Wrocław and Berlin. From her last concert in Berlin on 23rd January 1889, not only programme leaflets, an admission ticket (with tear-off slip), a newspaper review, handwritten memories of a concert goer (Mathilde Wendt) and pictures were displayed but also a personal copy of Chopin’s Piano Concerto No. 2, from which Clara Schumann had played during that performance. Spread throughout the year, Clara Schumann’s complete oeuvre could be heard in Zwickau:

Op. 1 Polonaises	01.01.19 Tobias Koch
Op. 2 Caprices	01.01.19 Tobias Koch
Op. 3 Romance variée	01.01.19 Tobias Koch, 09.05. Gili Loftus 23.11. Yves Henry
Op. 4 Valses romantiques	23.11.19 Yves Henry

* Translated by Thomas Henninger

Op. 5 Pièces caractéristiques	12.06.19 Mara Dobrescu 29.06. and 14.09. Thomas Synofzik
Op. 6 Soirées musicales	07.06.19 Konstanze Eickhorst
Op. 7 Piano Concerto	06.06.19 Natalia Ehwald, Plauen-Zwickau Philharmonic Orchestra, conductor Leo Siberski
Op. 8 Bellini Variations	07.12.19 Nageeb Gardizi
Op. 9 Souvenir de Vienne	15.09.19 Thomas Synofzik
Op. 10 Scherzo No. 1	12.04.19 Ragna Schirmer 12.06.19 Mara Dobrescu
Op. 11 Romances	11.06.19 Albin Uhlig 29.06. and 15.09. Thomas Synofzik
Op. 12 Rückert Songs	05.05.19 Miriam Alexandra/ Josef De Beenhouwer
Op. 13 6 Songs	22.09.19 Lydia Krüger/Robert Aust
Op. 14 Scherzo No. 2	12.06.19 Mara Dobrescu
Op. 15 Fugitive Pieces	17.03.19 Susanne Grützmann 31.08. Arsen Tanchev
Op. 16 Preludes and Fugues	22.05.19 Antonio Formar
Op. 17 Trio	06.10.19 Andreas Buschatz/ Christian Giger/Yuka Kobayashi
Op. 20 Schumann Variations	07.06.19 Konstanze Eickhorst
Op. 21 Romances for Piano	07.12.19 Nageeb Gardizi
Op. 22 Romances for Violin	13.01.19 Anne Katharina Schreiber/Jutta Ernst

In addition to the works with opus number, a number of more recently discovered works were performed as well, such as the Three A Cappella Choral Songs of 1848 (with Tobias Löbner and the Chamber Choir of the Leipzig Conservatoire, and on 3rd November with the Vocal Ensemble of the Karlsruhe Conservatoire under the direction of Holger Speck), the Sonata in G minor (with Anna Lipiak on 13th September), the Canon “If I were a little bird” (with the Choir of the Clara Wieck Grammar School on 8th June), the Romance in A minor of 1891, the March (1879), Preludes and Fugues, and arrangements by Clara Schumann of compositions for pedal piano by her husband. There were also works dedicated to Clara Schumann, such as the Cello Sonata by Anton Urspruch (with Joanna Sachryn and Paul Rivinius), Robert Schumann’s Piano Sonata No. 1 (with Anna Lipiak), Liszt’s Paganini Études, and Brahms’s Piano Sonata No. 2 (with Nageeb Gardizi). On Clara Schumann’s birthday on 13th September, a lunchtime concert with the Polish pianist Anna Lipiak was presented; as a special guest, Clara Schumann’s great-great-granddaughter, Peggy Schumann Pahoulis, was welcomed to the event in Zwickau, arriving from as far as the US, see fig., p. 377.

There were also several historical programmes in which the complete collection of programme leaflets held by the Robert Schumann House could be resorted to. For instance, as early as New Year’s Day, the fortepiano specialist Tobias Koch opened the Clara Schumann year on Clara Wieck’s original Stein piano of 1827 with a programme “[Clara Meets Goethe]”, containing the pieces which the twelve-year-old Clara had played during a visit to the 82-year-old poet in Weimar. On 9th June, Ragna Schirmer, Romelia Lichtenstein and Peter Bruns reconstructed a programme which Clara Schumann had performed in London on 7th April 1869. This concert also included two of her Romances for Violin and Piano, Op. 22, in the cello version authorised by Clara Schumann. And on 14th September, within the framework of the Schumann gala organised by the Plauen-Zwickau Theatre and the Robert Schumann Society, the programme of the gala concert on the 60th artist anniversary, held in Frankfurt am Main on 26th October 1888, was performed in St Luke’s Church

in Zwickau, containing only works by Robert and Clara Schumann, with a delightful combination of orchestral works (including Robert Schumann's Piano Concerto with Annika Treutler) and a cappella choral songs (with the Choir of the University of Applied Sciences of Zwickau under the direction of Ulf Firke). A few days later, the Orchestra of the Plauen-Zwickau Theatre, which played in this concert, was able to announce the official change of its name into "[Clara Schumann Philharmonic Orchestra of Plauen-Zwickau]", given that Clara Schumann constitutes a prominent link between the Robert Schumann town of Zwickau and the town of Plauen in the Vogtland District, where Clara Wieck, as a girl, had lived almost half a year with her grandfather.



Opening concert of the Schumann Festival (Photo: Helge Gerischer)

For the opening concert of the Schumann Festival (see fig., p. 374 and p. 375), the Orchestra, in conjunction with the Beethoven Orchestra of Bonn and with the support of the North Rhine-Westphalia Art Foundation, had commissioned a composition for the Clara Schumann year to the contemporary composer Charlotte Seither. With reference to the final item of Robert Schumann's *Scenes from Childhood*, she had titled her eleven-minute orchestral work "[She Who Speaks]"; it is a colourful and captivating sound surface composition without recourse to any quotations or historicising allusions, the orchestra being enhanced by an English horn, a bass clarinet, a contrabassoon, two percussions, harp and piano. The work was performed at the Hoch Conservatoire in Frankfurt am Main on 13th September, and in Bonn on 11th October.



Opening concert of the Schumann Festival



Light Festival (Photo: Helge Gerischer)



For the popular Romantic Light Festival around the Zwickau lake on 14th June (see fig. on the left), which attracted about 10,000 visitors, the Russian pianist Natalia Posnova and her Trio Trinity of Queen had come up with a special programme, combining Queen hits by Freddy Mercury and music by Robert and Clara Schumann (inter alia, a jazz version of her

Light Festival (Photo: Ralph Köhler)

Nocturne from Op. 6). Similarly, a choreography by the Russian ballet mistress Ekaterina Tumanova had been specially created for the Schumann Festival in Zwickau. Under the title of “[Clara Dances]”, participants of her ballet classes at the Robert Schumann Conservatoire performed to music from Clara Wieck’s Polonaises and Waltzes and from Robert Schumann’s *Carnaval*, presented live by Thomas Synofzik; the choreography of the latter by Michel Fokine for the Ballets Russes in 1910 had once motivated the Zwickau painter Max Pechstein to raise an artistic discussion.

Moreover, within the broad spectrum of events of the Schumann Festival, there was a staging by the Kiel Theatre of a scenic song programme titled “[... Certainly in His Spirit]”, and a Robert and Clara Schumann staging by the Oldenburg Laboratory Puppet Theatre. On the initiative of the Zwickau violinist Elin Kolev, the Schumann Festival was combined for the first time – very much in the spirit of the teacher Clara Schumann – with master classes in the subjects of piano (Pavel Gililov), violin (Yair Kless), and singing (Mitsuko Shirai), for which 26 participants from nine nations had travelled to Zwickau.

There was no lack of children’s events either, such as a concert by the piano classes of the Robert Schumann Conservatoire, or a children’s afternoon focusing on the games of Schumann’s children. As early as Carnival Monday, the Robert Schumann House had invited to a children’s carnival themed “[Witches’ Dance]”, inspired by Clara.

Furthermore, within the framework of the Clara Schumann year, there were theatrical performances by the Clara Wieck Grammar School, book presentations (Dr Irmgard Knechtges-Obrecht introducing her new biography and Dr Gerd Nauhaus his edition of Clara’s youth diaries), and talks (“[Clara and Good Old Money]” by Wolfgang Seibold, and “[Clara Schumann’s ‘best’ pupil]” by Katrin Reyersbach).

Between 9th and 12th May, the Robert Schumann Society in Zwickau, in conjunction with the Carl Maria von Weber Conservatoire in Dresden, the Musical Instruments Museum of the University of Leipzig and the Schumann House in Leipzig, had organised an international academic conference with the participation of twenty speakers from the US, Canada, Germany and Austria. This had been sponsored by the Cultural Foundation of the Free State of Saxony and the German Research Foundation and produced twenty papers on Clara Schumann’s varied facets and functions, presented by academics from

different disciplines. The opening concert saw performances by Gili Loftus (on the Zwickau Clara Wieck piano) and David Eggert (violoncello), in Dresden, inter alia, by students of the singing class of Olaf Bär, and in Leipzig by the soprano Miriam Alexandra.

Prior to the conference, the Clara Schumann biographer Dr Eva Weissweiler had arrived in Zwickau on 9th May, and her husband, art professor Klaus Kammerichs, had presented the Robert Schumann House with his double portrait sculpture of Robert and Clara Schumann. Since then, this photo sculpture, created in 2004, has adorned the foyer of the Robert Schumann House.

Matching the Clara Schumann year, the Robert Schumann Prize of the Town of Zwickau 2019 was awarded to two prominent experts not only on Robert but also on Clara Schumann, in particular: the pianist Ragna Schirmer and the musicologist Janina Klassen. The award ceremony took place on 12th April, the laudation was given by Karl Gabriel von Karais of Kassel, and Ragna Schirmer expressed her thanks musically with a performance of Schumann's *Carnaval* in Clara Schumann's concert version.



Clara Schumann's great-great-granddaughter, Peggy Schumann Pahoulis, was welcomed to Clara Schumann's birthday concert on 13th September (Photo: Ralph Köhler)

CLARA19 – Eine Stadt feiert Clara Schumann Jahresrückblick auf 2019

Franziska Franke-Kern, Gregor Nowak



Leipzig feierte Clara Schumann! Über 200 Veranstaltungen gestalteten rund sechzig Institutionen der Leipziger Kulturszene (u.a. Gewandhausorchester, Leipziger Ballett, MDR-Rundfunkchor, BachMuseum, Schumann-Haus, Theater der Jungen Welt) um der bedeutendsten

Das Leipziger Schumann-Haus
(Foto: Christian Kern)

Künstlerin des 19. Jahrhunderts in ihrer Geburtsstadt ein Denkmal zu setzen. Die Beschäftigung mit Clara Schumann reichte dabei weit über Orchester- und Kammermusikkonzerte hinaus: Theater- und Ballettproduktionen, Ausstellungen, Kolloquien sowie Wanderungen, Radtouren, Mitsingkonzerte in den Parks und ein Freiluftgottesdienst waren inspiriert von der Vielseitigkeit des Stars des 19. Jahrhunderts. MDR KULTUR produzierte in Zusammenarbeit mit Accentus Music und ARTE eine Dokumentation über Clara Schumann und deren Spuren in Europa, ausgehend von ihrer Heimat.

Höhepunkt des Festjahres waren zweifellos die Schumann-Festwochen, die sich rund um den Geburts- (13.09.1819) und Hochzeitstag (12.09.1840) rankten. Die Pianistin Lauma Skride setzte den Anfangs- sowie Schlusspunkt der Festwochen. Am 12./13. September 2019 interpretierte sie mit dem Gewandhausorchester unter der Leitung von Gewandhauskapellmeister Andris Nelsons im „Großen Concert“ Clara Schumanns Klavierkonzert op. 7. Am 29. September 2019 konzertierte sie zusammen mit der Sopranistin Carolin Masur im Schumann-Haus. Weitere Konzerte im Schumann-Haus gaben die Pianistin Ragna Schirmer und der Cellist Peter Bruns, das Vogler Quartett, die Urur-Urenkelin von Clara Schumann Heike Angela



Konzert im Schumann-Haus im Rahmen von „10 für Clara“
(Foto: Christian Kern)

Moser, amarcord, Susanne Grützmann u.a. Außerdem durfte sich auf eine Premiere des Leipziger Tanztheaters gefreut werden sowie Veranstaltungen im Werk 2 und in der Musikschule J.S. Bach.

Extra zum Jubiläumsjahr gelang es dem Leiter des Schumann-Hauses, Gregor Nowak, ein separates Kammermusikfestival „10 für Clara“ im Rahmen der Schumann-Festwochen zu initiieren. „Wir wollten mit „10 für Clara“ das intensive kammermusikalische Leben der Schumanns nachempfinden. Die prägenden Künstler des 19. Jahrhunderts trafen sich hier in den Salons in Leipzig, spielten neueste Kompositionen oder Bearbeitungen und tauschte sich aus.“ Zehn international geschätzte Künstler konzertierten eine Woche lange gemeinsam an Orten, die 2018 mit dem Europäischen Kulturerbe-Siegel ausgezeichnet wurden. Zu erleben waren Antje Weithaas, Dong Suk Kang und Sayako Kusaka (Violine), Pauline Sachse (Viola), Marie-Elisabeth Hecker und Peter Bruns (Violoncello), Martin Helmchen, Antti Sirlala und Annegret Kuttner (Klavier) sowie Benedikt Hübner (Kontrabass). Die zehn Interpreten spielten insgesamt fünf Konzerte im Schumann-Haus, im Sommersaal des Bach-Museums, in der Alten Nikolaischule und in der Grieg-Begegnungsstätte.



Eröffnung der neuen Dauerausstellung im Schumann-Haus. Vor dem Eingang präsentieren sich die Initiatoren, Kuratoren und Honoratioren, in der Mitte der Leiter des Schumann-Hauses Gregor Nowak mit der jungen englischen Pianistin sara Kanneh-Mason im langen grünen Kleid (Foto: Christian Kern)



Die ersten Gäste

Am 13.9.2019 war es endlich soweit, das Leipziger Schumann-Haus präsentierte sich mit einer neuen Dauerausstellung, die die ersten vier Ehejahre des wohl berühmtesten Paares des 19. Jahrhunderts in den Blickpunkt rückte.

Die Wohnung in der Inselstraße 18 bezogen die frisch Vermählten an Claras Geburtstag, am 13. September 1849. Im neuen Museum wird nun auf Basis wirkungsstarker Zitate beider Partner das „Experiment Künstlerehe“ beleuchtet und mit technischen Raffinessen in Szene gesetzt. Das erste Museum für ein Künstlerpaar inspiriert dabei den Besucher, seine ganz persönliche Perspektive auf das Musikerpaar zu finden und eine Brücke von der Historie zur heutigen Zeit zu schlagen. Im Zentrum stehen die beiden im Schumann-Haus



„Ausbildungskabinett“
(Foto: Christian Kern“)



Ehe-Experimentierraum
(Foto: Christian Kern“)

entstandenen Werke „Die Ehetagebücher“ und der gemeinsam komponierte Liederzyklus „Liebesfrühling“. Der Grundgedanke für die Kuratorin Prof. Dr. Beatrix Borchard sowie den Museumsleiter und Geschäftsführer des Schumann-Vereins Gregor Nowak ist die Betrachtung von Clara und Robert Schumann auf Augenhöhe, nach dem Konzept: „Mein Werk ist auch dein Werk“. Für das Ausstellungsdesign zeichnete sich Karsten Blum vom Hermann Güner Blum Atelier für visuelle Kommunikation verantwortlich.

Zu den innovativen Highlights der neuen Ausstellung zählen „Claras

Hand“, auf der der Besucher durch eine Installation von Erwin Stache Töne und ganze Werke von der Pianistin zum Klingen bringen kann. Im Ehe-Experimentierraum (vgl. Abbildung oben) verwandeln sechs Beamer einen Raum in drei Themenwelten. Featureautorin Magdalene Melchers entwickelte dafür „Visualisierte Features“. Inspiriert von Worten des Schumannschen Ehepaares wird die Zerrissenheit zwischen Liebe und Kunst, Freude und Last mit den Kindern, Reichtum an Gaben und Ringen um Geld sicht- und hörbar. Umringt von einer assoziativen Bildsprache erscheinen Zeilen in neuem Licht und lassen den Besucher eindrucksvoll in die jeweiligen Themen eintauchen. Im Schumann-Saal, in dem das Ehepaar einst Freunde und berühmte Persönlichkeiten empfingen, sind auf ausgewählten Plätzen über Ultraschall-Lautsprecher Portraits von u.a. Claras Mutter Mariane Bargiel, der Sängerin Wilhelmine SchroederDevrient sowie dem Kom-

ponistenkollegen und Freund Felix Mendelssohn Bartholdy zu hören. Insgesamt sechs Räume in der Beletage des Hauses in der Inselstraße 18 umfasst die neue Dauerausstellung. Neben den bereits erwähnten Inhalten werden u.a. die von Leipzig aus begonnenen Konzertreisen nach Dänemark und Russland (u.a. mit einem Peppers Ghost einer Konzertszene und einem animierten Film über die Russlandreise) sowie die Ausbildung von Clara Schumann (vgl. Abbildung, S. 381, oben: Ausbildungskabinett) thematisiert. Außerdem erhalten die Besucher im Hörkabinett die Möglichkeit Claras und Roberts in Leipzig komponierte Werke zu hören und zu studieren. Der bereits 2015 eingeweihten Klangraum von Erwin Stache lädt weiterhin zum musikalischen Experimentieren ein.

Zu den Förderern und Sponsoren der neuen Dauerausstellung im Schumann-Haus zählten: Die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien, das Sächsische Ministerium für Wissenschaft und Kultur, die Stadt Leipzig, die Ostdeutsche Sparkassenstiftung gemeinsam mit der Sparkasse Leipzig, die Landesstelle für Museumswesen, die Europäische Stiftung der Rahn Dittrich Group für Bildung und Kultur, Rahn Education, die BW-Bank, die Mariann Steegmann Foundation.

CLARA19 – A Town Celebrates Clara Schumann Review of 2019*

Franziska Franke-Kern, Gregor Nowak

Leipzig celebrated Clara Schumann! Over 200 events were presented by around 60 institutions of the Leipzig cultural scene (inter alia, the Leipzig Gewandhaus Orchestra, the Leipzig Ballet, the MDR Leipzig Radio Choir, the Bach Museum, the Schumann House, or the Theatre of the Young World) in order to pay homage to the most distinguished artist of the 19th century in her home town. In actual fact, the focus on Clara Schumann went far beyond just orchestra and chamber music concerts: a variety of theatre and ballet productions, exhibitions, colloquia, and walks, bicycle tours, sing-along concerts in the parks and an open-air church service were all inspired by the versatility of the star of the 19th century. In collaboration with the classical music record label Accentus Music and the culture TV channel ARTE, the cultural radio station MDR KULTUR made a documentary on Clara Schumann and her traces in Europe, starting from her homeland.



Some highlights of the Schumann Festival around Clara Schumann's wedding anniversary (12.9.1840) - see photo above - and her birth anniversary (13.9.1819)

The highlight of the anniversary year was undoubtedly the Schumann Festival which was arranged around Clara Schumann's birth anniversary (13.09.1819) and the wedding anniversary (12.09.1840). The pianist Lauma Skride opened



* Translated by Thomas Henninger



Schumann Festival - around the Schumann-house Leipzig



The experimental marriage space
(photo: Christian Kern)

and concluded the Festival. On 12th/13th September 2019, she interpreted Clara Schumann's Piano Concerto, Op. 7, in the "Great Concert [hall]", together with the Leipzig Gewandhaus Orchestra under the direction of the Gewandhaus conductor Andris Nelsons. On 29th September 2019, she performed together with the soprano Carolin Masur in the Schumann House. More concerts in the Schumann House were given by the pianist Ragna Schirmer and the cellist Peter Bruns, the Vogler Quartet, the great-great-great-granddaughter of Clara Schumann, Heike Angela Moser, the vocal ensemble amarcord, Susanne Grützmann, and others. Furthermore, there was a premiere by the Leipzig Dance Theatre and a number of events at the cultural centre Werk 2 and in the J. S. Bach Music School.

As an extra to the anniversary year, the Director of the Schumann House, Gregor Nowak, had managed to initiate a separate chamber music festival themed "[10 for Clara]" within the

framework of the Schumann Festival. “[With ’10 for Clara’, we wanted to recreate the intense chamber music life of the Schumanns. The leading artists of the 19th would meet here in the Leipzig salons, play their latest compositions or arrangements and exchange views].”, he said. For a whole week, ten internationally acclaimed artists played together in places which had been awarded the European Heritage Label in 2018. The participating musicians were Antje Weithaas, Dong Suk Kang and Sayako Kusaka (violin), Pauline Sachse (viola), Marie-Elisabeth Hecker and Peter Bruns (violoncello), Martin Helmchen, Antti Siirala and Annegret Kuttner (piano), and Benedikt Hübner (double bass). The ten interpreters performed a total of five concerts in the Schumann House, the Summer Hall of the Bach Museum, the Old St Nicholas School, and at the Grieg Meeting Place.

On 13.09.2019, it finally happened: The Leipzig Schumann House was able to present itself with a new permanent exhibition focusing on the first four years of marriage of the probably most famous couple of the 19th century.

The newly-weds moved into the flat at Inselstraße street 18 on 13th September 1840, Clara’s birthday. The new Museum now examines the “experiment of an artist couple” on the basis of meaningful quotations by both partners and in technically sophisticated settings. This is the first museum for an artist couple, which inspires the visitor to find his/her very own personal perspective on the music couple and to build a bridge from history to the present time. Centrepieces are the “The Marriage Diaries” and the song cycle “Spring of Love”, both maintained and created jointly in the Schumann House. The basic idea of the Curator, Professor Beatrix Borchard, and the Museum Director and Managing Director of the Schumann Society, Gregor Nowak, was to view Clara and Robert Schumann at eye level, according to the concept of “my work is your work, too”. Karsten Blum of the Homann Güner Blum Atelier for Visual Communication was in charge of the exhibition design.

Innovative highlights of the new exhibition include “Clara’s Hand”, on which the visitor, through an installation by Erwin Stache, is able to reproduce tones and whole works by the pianist. In the experimental marriage space (see p. 384), six projectors transform a room into three themed worlds. For this purpose, feature writer Magdalene Melchers developed special “visualised features”. Inspired by words

of the Schumann couple, the diremption between love and art, joy and burden from the children, and richness of gifts and struggle for money is made visible and audible. Surrounded by visual imagery, lines appear in a new light and let the visitor immerse himself in the selected topics in a spectacular manner. In the Schumann hall, where the couple used to receive friends and famous personalities, the visitor can listen to short biographies of, amongst others, Clara's mother, Mariane Bargiel, the singer Wilhelmine Schröder-Devrient or fellow composer and friend Felix Mendelssohn from ultrasonic loudspeakers, by selecting the respective seat.

The new permanent exhibition is spread over six rooms in the piano nobile of the house at Inselstraße 18. Apart from the items already mentioned, the concert tours to Denmark and Russia, leaving from Leipzig (inter alia, with a Pepper's ghost of a concert scene and an animated film about the trip to Russia), and Clara Schumann's training are presented. Also, visitors have the option to listen to and study works composed by Clara and Robert in Leipzig in an audio booth. Furthermore, Erwin Stache's sound space, inaugurated as early as 2015, continues to invite to musical experimentation.

The supporters and sponsors of the new permanent exhibition in the Schumann House included the following: The Federal Government Commissioner for Culture and the Media, the Saxon Ministry for Science and Culture, the town of Leipzig, the East German Savings Bank Foundation together with the Leipzig Savings Bank, the State Office for Museums, the European Foundation of the Rahn Dittrich Group for Education and Culture, Rahn Education, the Baden-Württemberg Bank, and the Mariann Steegmann Foundation.

„Ein Fest für Clara“ Die Schumanns in Dresden zum „Zehnten“

*Anita Brückner**

Seit zehn Jahren würdigt das Sächsische Vocalensemble e.V. Werk und Wirken von Robert und Clara Schumann mit einem Musikfest. Konzerte, Ausstellungen, Vorträge und weitere Formate an historisch belegten Orten ihrer Aufenthalte in Dresden und im Umland wurden ausgerichtet, und ein Gedenkweg für das Künstlerpaar erinnert an jene Lebens- und Schaffensstationen. Die vom Dresdner Künstler Einhart Grotegut entworfenen Medaillons – gewissermaßen Wegmarkierungen – nehmen diese Stationen auf und verweisen auf das jeweilige Ereignis in der Dresdner Zeit der Schumanns von Ende 1844 bis zum Weggang nach Düsseldorf im Jahr 1850.

Im Jahr 2019 stand das Musikfest ganz im Zeichen des **200. Geburtstags von Clara Schumann**. Der international anerkannten Pianistin, bedeutenden Komponistin, Musikpädagogin, Herausgeberin sowie Nachlassverwalterin der Werke ihres Mannes und achtfachen Mutter ist eine Komposition gewidmet, die ihre besondere Rolle in einer männlich dominierten Gesellschaft würdigt. Gleichsam sollte ihr Leben in den Zusammenhang emanzipatorischer Bestrebungen bis in die Gegenwart gestellt werden. Das Festkonzert des Ensembles – Zentrum des jährlich stattfindenden Musikfests – brachte die Kantate unter dem Titel „**CLARA!**“ für gemischten Chor, Solisten und Kammermusikensemble von Ludger Vollmer, einem der erfolgreichsten deutschen Komponisten der Gegenwart, zur Uraufführung. Für das Libretto zeichnete die in Dresden geborene Dramaturgin und jetzige Operndirektorin des Heidelberger Theaters Ulrike Schumann verantwortlich.

Die Vielseitigkeit des Sächsischen Vocalensembles wird schon seit dessen Gründung vor über zwanzig Jahren auch durch die Hinwendung zur zeitgenössischen Musik belegt. Zahlreiche Uraufführungen, Widmungskompositionen für das Ensemble und CD-Produktionen sind Ausdruck des Engagements für gegenwärtiges Musikschaffen.

* Vorstand des Sächsischen Vocalensembles e.V., Projektleiterin der Robert-Schumann-Ehrung

10. Robert-Schumann-Ehrung 2019
des Sächsischen Vocalensembles e.V.



Sächsisches Vocalensemble

Uraufführung

Kantate zum 200. Geburtstag Clara Schumanns von Ludger Vollmer
und A-cappella-Werke von Robert und Clara Schumann, Johannes Brahms, Felix Mendelssohn Bartholdy u.a.
im Eröffnungskonzert des Elbhängfestes 2019

Freitag 28. JUNI 2019 19.30 UHR
LOSCHWITZER KIRCHE

Annekathrin Laabs · Henryk Böhm · Sächsisches Vocalensemble · Dresdner Kapellsolisten
Leitung: Matthias Jung

Karten zu je 15 € zzgl. Vorverkaufsgebühr unter www.reservix.de sowie an den bekannten Vorverkaufskassen
Restkarten an der Abendkasse ab 18.30 Uhr
Karten ausschließlich für Elbhängfest-Besucher mit Armbändchen zu 10,00 € nur an der Abendkasse

www.saechsisches-vocalensemble.de



gefördert durch die
Landeshauptstadt
Dresden



ELBHÄNGFEST
das Festival
KUNST UND LANDSCHAFT

BAUHAUF direkt
Hoch- und Tiefbau



Mittlerweile vergeht kaum ein Konzertjahr, in dem nicht mindestens ein neues Werk zur Aufführung gebracht wird. So ist das Bestreben der Robert-Schumann-Ehrung ebenfalls darauf gerichtet, zeitgenössische Kompositionen der Öffentlichkeit zu präsentieren. Für den fünften Jahrgang 2014 beispielsweise wurde Peter Motzkus, ein junger Dresdner Komponist, beauftragt, ein Chorwerk in Annäherung an die Lebenswelt Robert Schumanns zu komponieren. Er vertonte auszugsweise die „Musikalischen Haus- und Lebensregeln“, die Schumann als Lehrspruchsammlung seinem in Dresden entstandenen „Album für die Jugend“ beifügte. Im darauffolgenden Jahr widmete sich das Festkonzert unter dem Titel „Reflexionen“ der Inspirationskraft Schumanns auf nachfolgende Künstlergenerationen. So erklangen von Clytus Gottwald Bearbeitungen seiner Sololieder mit Klavierbegleitung für bis zu zehnstimmigen Chor a cappella. Zur Seite gestellt wurde diesen die Vertonung des Heine-Gedichts „Lotosblume“ – eine Hommage à Robert Schumann des japanischen Komponisten Toshio Hosokawa aus dem Jahr 2006.



Ludger Vollmer

Der herausragenden Persönlichkeit des 19. Jahrhundert, Clara Schumann, gewissermaßen ein „musikalisches Denkmal“ zu widmen, entwickelte sich vor diesem Hintergrund zur tragenden Idee des diesjährigen Projektes und zur Beauftragung des Komponisten Ludger Vollmer, ein Chorwerk für das Ensemble zu schaffen.

„Meine Kantate CLARA!“, so der Komponist, „ein Auftragswerk des renommierten Sächsischen Vokalensembles unter der Leitung von Matt-

hias Jung zum 200. Geburtstag der Künstlerin ... will nicht, wie es so oft bei solchen Anlässen geschieht, in wohlfeiler Art ihr spektakulär diskutiertes Liebesleben zwischen Robert Schumann und Johannes Brahms fokussieren. Vielmehr möchte sie den ganzen Menschen Clara in den Blick nehmen, der mit einer frappierenden, kämpferischen Resilienz als Künstlerin, als Liebende und als Frau Leben und Œuvre meisterte und in einem sehr wörtlichen Sinn ermutigendes Vor-Bild für uns heute lebende Künstler sein kann.“



Uraufführung der Kantate *CLARA* von Ludger Vollmer (Libretto: Ulrike Schumann) am 28. Juni 2019 in der Loschwitzer Kirche



Ulrike Schumann (Libretto) und Ludger Vollmer (Komposition) bei der Uraufführung der Kantate *CLARA* in der Loschwitzer Kirche

Die effektvolle Komposition ließ eine Vorstellung von der Künstlerin entstehen, deren Wirken universell über die Jahrhunderte hinweg sich im „Heute“ wiederfindet. Entlang ihrer Lebensphasen und -welten, mit implementierten Betrachtungen durch z. T. gesprochene Passagen, entstand eine musikalische Collage, die verschiedene Seiten der Persönlichkeit zu

spiegeln suchte. Vergangenheit und Gegenwart dialogisieren und changieren zu einem Werk mit theatralen Zügen. Motivische Einblendungen ergeben sich aus dem Werkkanon Clara Schumanns – zitiert oder „weiter-komponiert“. So rekurrierte Ludger Vollmer auf das Hauptthema des Kopfsatzes aus dem überaus reizvollen Klaviertrio op. 17, dem einzigen Kammermusikwerk von Clara Schumann aus dem Jahr 1846 – entstanden in einer Zeit größter Belastungen in Dresden.

Der Uraufführung wurden Werke u. a. von Robert und Clara Schumann, Johannes Brahms und Felix Mendelssohn Bartholdy, mustergültig interpretiert vom Sächsischen Vocalensemble, vorangestellt. Es sangen und musizierten Henryk Böhm, Bariton und Annekathrin Laabs, Mezzosopran, das Sächsische Vocalensemble sowie die Dresdner Kapellsolisten unter der Leitung von Matthias Jung. Das Konzert am 28. Juni 2019 in der Loschwitz Kirche (vgl. Abbildungen auf S. 390) in unmittelbarer Nähe zum letzten Wohnsitz des Vaters der Künstlerin, Friedrich Wieck, sollte zu einem gelungenen Auftakt eines seit Jahren etablierten und beliebten Bürgerfests am Elbhang und eines Veranstaltungsreigens rund um den Geburtstag von Clara Schumann am 13. September werden. Vom zahlreich erschienenen Publikum ist die Darbietung mit Begeisterung aufgenommen worden, und die Kritik bescheinigte den Mitwirkenden des vielbeachteten Konzerts, in „Höchstform“ gesungen und musiziert zu haben.

Ab dem 6. September schloss sich eine Reihe von Konzerten und Veranstaltungen in Kooperation mit der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden, dem Kunst- und Kulturverein „Robert Schumann“ Kreischau e.V., dem Carl-Maria-von-Weber-Museum, dem Piano Salon Kirsten und der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB) an. Bei zwei Projekten für die Jubilarin trat das Sächsische Vocalensemble e.V. direkt als Veranstalter auf.



Für das Konzert im Dresdner Piano Salon, einem authentischen Schumann-Ort, konnte die Spezialistin für Werke von Clara und Robert Schumann, Ragna Schirmer (vgl. Foto links), gewonnen werden. Im ausverkauften Festsaal des Coselpalais ließ die renommierte Pianistin am 6. September 2019 Kompositionen des Künstlerpaares aus der überaus fruchtbaren Schaffenszeit in

Ragna Schirmer zwischen Anita Brückner und der Tochter von Anita Brückner

Dresden erklingen und verband diese mit Programmen Clara Schumanns, welche sie in Dresdner Konzerten darbot. Vom Publikum enthusiastisch gefeiert, stellte Ragna Schirmer in Wort und Musik die Jubilarin als Komponistin und Interpretin unter dem Titel „*Clara in Dresden*“ vor.

Mit einem literarischen Konzert, der Enthüllung des 9. Medaillons an der letzten Wohnstätte von Friedrich Wieck und einem musikalischen Ausklang im Stadtbezirksamt Loschwitz lud das Sächsische Vocalensemble e.V. bei freiem Eintritt zum „Geburtstagsfest für Clara“ am 14. September nach Loschwitz ein.

Beginnend, ebenfalls in der Loschwitzer Kirche mit Lesung und musikalischer Darbietung unter dem Titel „*Nun bin ich Dein auf ewig – mit mir meine Kunst!*“ ließen Anna-Katharina Muck und Thomas Stecher gemeinsam mit der Pianistin Claudia Pätzold die aus der Musikgeschichte herausragende Liebesbeziehung von Robert und Clara Schumann anhand von Briefen, Tagebuchaufzeichnungen, Kommentaren und einfühlsam ausgewählten Musikstücken des Künstlerpaares lebendig werden. Das Publikum in der voll besetzten Kirche nahm die Darbietung überaus dankbar an.

Reichlich Zuspruch wurde auch dem nächsten Programmpunkt, „*Auf den Spuren von Clara und Robert Schumann*“ mit der **Enthüllung des 9. Medaillons** am Friedrich-Wieck-Haus in Loschwitz zuteil. Der Text auf dem Medaillon nimmt eine Tagebucheintragung Clara Schumanns nach dem Tod ihres Vaters vom Oktober 1873 auf, die von tiefer Dankbarkeit für all die väterlichen Bemühungen um ihre Ausbildung und Entwicklung zur großen Künstlerin geprägt ist. Prof. Dr. Hans John, erneut an unserer Seite, verwies engagiert auf die Bedeutung des Wirkens der Schumanns in Dresden. Mit der „Sichtbarmachung“ von Orten ihrer Dresdner Aufenthalte ist eine Form der Erinnerung gefunden, die dem Künstlerpaar in der Stadt und im Umland höhere Aufmerksamkeit verleiht. Auf eine museale Stätte, welche diese Aufgabe übernehme, kann Dresden nicht verweisen, so Anita Brückner, Projektleiterin der Robert-Schumann-Ehrung.

Mit dem „*Ständchen*“ im Stadtbezirksamt Loschwitz fand das Geburtstagsfest bei nicht nachlassender Publikumsresonanz einen reizvollen Abschluss. Clara Schumanns Zyklus „Sechs Lieder aus Jucunde“ vom Juni 1853 ist das letzte mit Opuszahl versehene Werk der

10. Robert-Schumann-Ehrung 2019
des Sächsischen Vocalensembles e.V.

EIN FEST FÜR CLARA IN LOSCHWITZ



Sächsisches Vocalensemble

Zu Clara Schumanns 200. Geburtstag laden wir ein!
Sonnabend, 14. September 2019

17 Uhr
Loschwitzer Kirche

**„NUN BIN ICH DEIN
AUF EWIG – MIT MIR
MEINE KUNST!“**

Musikalisch-literarisches Programm mit
Claudia Pätzold, Anna-Katharina Muck
und Thomas Stecher

Eintritt frei, um Spenden wird herzlich gebeten!

18.30 Uhr
Friedrich-Wieck-Haus Loschwitz

**„AUF DEN SPUREN
VON CLARA“**

Enthüllung des 9. Medallions
auf dem Gedenkweg von Robert und
Clara Schumann

Kommentiert von Prof. Dr. Hans John

19.30 Uhr
Stadtbezirksamt Loschwitz

„STÄNDCHEN“

Ausklang bei Wein und Gesang mit
Tea Trifković und Eunshil Oh
(Lied- und Konzertkassette von Prof. Olaf Bär,
Hochschule für Musik
Carl Maria von Weber (Dresden))

www.saechsisches-vocalensemble.de

gefördert durch die
Landeshauptstadt
Dresden

Städtischer Stiftung Kunst & Kultur
der Ostsächsischen Sparkasse Dresden

BAUHAUS-Gesellschaft
Hoch- und Tiefbau



Gedenkweg für Robert
und Clara von Schumann

STEFAN
WIPPLER
Lied für Gassen

WEINGUT KLAUS ZIMMERLING

Komponistin. In ihm versammeln sich außergewöhnlich farbenreiche Vertonungen von Auszügen aus dem Roman „Jucunde“ des österreichischen Schriftstellers Hermann Rollett (1819–1904). Sie wurden von Tea Trifkovič, Sopran und Eunshil Oh, Klavier, beide Studierende der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber, interpretiert. Prof. Olaf Bär, Leiter der dortigen Lied- und Konzertklasse, übernahm die kurzweilige Moderation. Mit diesem Projekt fand eine seit Jahren bestehende Kooperation mit der Hochschule für Musik ihre fruchtbare Fortsetzung.

Unter dem Aufmerksamkeit stiftenden Titel *„Er ist ein zu großer Lump...“* (Clara Schumann) lud die Hochschule für Musik am 25.11.2019 zu einem überaus spannungsvolles Gesprächskonzert ein. Die Pianistin und Hochschuldozentin Prof. Heidrun Richter konzipierte aufgrund ihrer tiefgründigen Recherche eine „klingende Verabredung mit Theodor Kirchner“ und erschloss dem zahlreich erschienenen Publikum im Konzertsaal der Hochschule Leben und Werk eines fast vergessenen genialen Organisten und interessanten Komponisten. Entlang der Biografie entwarf sie ein beeindruckendes Bild dieser hochbegabten Persönlichkeit. Dramaturgisch sinnfällig wurde die Moderation mit stilvoll vorgetragenen Liedern, Stücken für Klavier und Violine und Klavier solo von Clara Schumann und Theodor Kirchner sowie mit Texten der beiden Künstler bereichert. Neben Frau Prof. Richter waren die jungen Künstlerinnen Jelena Josic, Sopran und Annemarie Starke, Violine zu hören. Die höchst kultivierte Lesung übernahmen Susanne und Peter Prager, letzterer aus zahlreichen Filmen und Fernsehproduktionen bekannt. Mit dieser, von den Besuchern mit viel Beifall bedachten Veranstaltung verabschiedeten sich die Hochschule für Musik Carl Maria von Weber und der Vorstand des Sächsischen Vocalensemble e.V. aus dem Clara-Jahr in Dresden.

Ausblick:

Im Rahmen der XI. Schumanniade, ausgerichtet vom Kunst- und Kulturverein „Robert Schumann“ Kreischau e.V., wird das Sächsische Vocalensemble am 12. Juni 2020 *„Der Rose Pilgerfahrt“* in der Posendorfer Kirche darbieten. Für den Klavierpart konnte der international anerkannte Pianist Prof. Florian Uhlig gewonnen werden. Mit ihm wird eine drei Jahrgänge umfassende künstlerische Partnerschaft der Robert-Schumann-Ehrung fortgesetzt.

Gemeinsam mit dem Heimatverein Maxen e.V. ist der Abschluss des Robert-und-Clara-Schumann-Gedenkweges mit Anbringen des **10. und letzten Medaillons** im Umfeld der 800jährigen Linde in Schmorsdorf geplant. Bekannt ist, dass die Wanderungen der Clara Wieck an diesem einzigartigen Naturdenkmal vorbeiführten. In dem vom Vater Friedrich Wieck geforderten Trennungsjahr von Clara und Robert schrieb die Neunzehnjährige am 25.11.1838 an Robert Schumann aus Maxen: *„... Heute bin ich hier herausgefahren und spazieren gegangen an der großen Linde.“* Mit einem musikalischen Beitrag des Sächsischen Vocalensembles und anschließendem Fest auf dem Rietzschelhof am 12. September, dem 180. Hochzeitstag von Clara und Robert Schumann, wird dieses Medaillon enthüllt.

Bislang wurden am Westportal des Palais Großer Garten (10.6.12), Coselpalais Dresden (9.4.13), Schloss Maxen (15.6.13), Steigenberger Hotel de Saxe (30.3.14), an der Kirche zu Kreischau (12.6.15), am Schloss Weesenstein (10.6.16), Waldgasthof Hirschbachmühle (10.6.17), Wasserpalais von Schloss Pillnitz. (10.6.18) und am Wieck-Haus in Loschwitz (14.9.19) in jeweils festlichen Rahmen Medaillons angebracht.

Ebenfalls in Planung ist eine Veröffentlichung, die Wanderungen „entlang der Medaillons“ mit Einblendungen auf die Ereignisse und Lebenssituationen der Schumanns an den jeweiligen Orten zusammenführt. Mit der Publikation soll der kulturell Interessierte im weitesten Sinne angesprochen und der touristische mit dem musikhistorisch-biografischen Aspekt verbunden werden.



Das *Sächsisches Vocalensemble* und sein Leiter Michael Jung
(beide Fotos: Frank Höhler)



“A Celebration for Clara” The Schumanns in Dresden on their “tenth anniversary”*

*Anita Brückner***

The Saxon Vocal Ensemble has appreciated the works and activities of Robert and Clara Schumann with a music festival for ten years now. A variety of concerts, exhibitions, lectures and other formats have been set up in historically documented places of their places of stay in and around Dresden, and a memorial path in honour of the artist couple reminds of those stages of their life and work. The medallions designed by the Dresden artist Einhart Grotegut – virtual path markings – take up these stages and refer to the respective event during the Schumanns’ time in Dresden between the end of 1844 and their departure for Düsseldorf in 1850.

The music festival 2019 was marked by the **200th anniversary of Clara Schumann’s birth**. A special composition had been dedicated to the internationally renowned pianist, important composer, music teacher, editor, administrator of her late husband’s works, as well a mother of eight, which acknowledged her particular role in a male-dominated society. This was also an attempt to place her life within the context of emancipatory aspirations right to the present. The gala concert of the Ensemble – the centre of the annual music festivals – thus saw the premiere of a Cantata titled **“CLARA!”** for mixed choir, soloists and chamber music ensemble by Ludger Vollmer, one of the most successful German composers of the present day. Ulrike Schumann, the Dresden-born dramaturge and current opera director of the Heidelberg Theatre, had been in charge of the libretto.

The versatility of the Saxon Vocal Ensemble has also been proved by its orientation towards contemporary music as early as its foundation more than twenty years ago. Numerous premieres, compositions dedicated to the Ensemble and CD productions underline its commitment to contemporary musical works. Meanwhile, hardly a con-

* Translated by Thomas Henninger

** Manager of the Saxon Vocal Ensemble, Project Manager of the Tribute to Robert Schumann

cert year goes by without at least one new work being performed. This is why the endeavours surrounding the Tribute to Robert Schumann are also aimed at presenting contemporary compositions to the public. For the fifth anniversary in 2014, for instance, Peter Motzkus, a young Dresden composer, had been commissioned to write a choral work approximating Robert Schumann's living environment. There, he set to music extracts from the "Advice to Young Musicians", a collection of maxims which Schumann had attached to his "Album for the Young", written in Dresden. In the following year, the gala concert themed "Reflections" was dedicated to Schumann's inspirational power over subsequent generations of artists. This is when Clytus Gottwald's arrangements of a number of Schumann's solo songs with piano accompaniment into ten-part a cappella choirs were performed. These were contrasted with a setting of Heine's poem "The lotus flower", a homage to Robert Schumann by the Japanese composer Toshio Hosokawa of 2006.

Against this background, dedicating, in a way, a "musical monument" to Clara Schumann, the outstanding personality of the 19th century, had become the fundamental idea of this year's project and had led to commissioning the composer Ludger Vollmer to create a choral work for the Ensemble.

"[My cantata CLARA!]", the composer said, "a work commissioned by the renowned Saxon Vocal Ensemble under the direction of Matthias Jung for the 200th anniversary of the artist's birth ... does not aim, as happens so often on such occasions, to focus in a trite manner on her outrageously discussed love life between Robert Schumann and Johannes Brahms. Its purpose is rather to pay attention to the whole person of Clara, who was able to master life and to accommodate her oeuvre as an artist, a lover, and a woman with remarkably fierce resilience, and who can well be seen as an encouraging role model for us contemporary artists in a very literal sense]."

This effective composition gave an idea of an artist whose activities are universally identified today across the centuries. There, a musical collage seeking to reflect different aspects of her personality had been created along the stages of her life and living environments, with observations partly implemented by spoken passages. The main concern was to create a dialogue between past and present and to convert this

into a work with theatrical features. The motifs inserted were taken from Clara Schumann's canon of works – whether quoted or “re-composed”. This is how Ludger Vollmer drew on the principal theme in the opening movement of the exceptionally charming Piano Trio, Op. 17, the only chamber music work by Clara Schumann of 1846 – created at a time of immense hardships in Dresden.

In preparation of this premiere, works by, inter alia, Robert and Clara Schumann, Johannes Brahms and Felix Mendelssohn were presented, immaculately interpreted by the Saxon Vocal Ensemble. The singers and musicians were Henryk Böhm, baritone, Annekathrin Laabs, mezzo-soprano, the Saxon Vocal Ensemble and the Dresden Kapell-solisten chamber orchestra under the direction of Matthias Jung. The concert on 28th June 2019 at the Church of Loschwitz, in close proximity to the last place of residence of the artist's father, Friedrich Wieck, was a perfect start to a popular citizens' celebration on the Elbe slopes, established for years, as well as a series of events around Clara Schumann's birthday on 13th September. The presentation was enthusiastically received by a packed audience, and the critics assured the participants in the widely acclaimed concert that they had sung and played in “top form”.

From 6th September, a series of concerts and events were launched in cooperation with the Carl Maria von Weber Conservatoire in Dresden, the “Robert Schumann” Art and Cultural Association in Kreischa, the Carl Maria von Weber Museum, the Dresden Piano Salon Kirsten, and the Saxon State Library – Dresden State and University Library (SLUB). Two of the projects for the jubilarian were organised the Saxon Vocal Ensemble directly.

For the concert in the Dresden Piano Salon, an authentic Schumann place, a specialist for works by Clara and Robert Schumann, Ragna Schirmer, could be attracted. In the sold-out ceremonial hall of Cosel Palace on 6th September 2019, the renowned pianist performed compositions by the artist couple from their very fruitful creative period in Dresden, and combined these with concert programmes by Clara Schumann, which she had presented at concerts in Dresden. Enthusiastically acclaimed by the audience, Ragna Schirmer presented the jubilarian in words and music as a composer and interpreter under the title “*Clara in Dresden*”.



Friedrich Wieck's last place of residence in Loschwitz, Saxony

On 14th September, the Saxon Vocal Ensemble invited the audience, free of charge, to a “birthday celebration for Clara” in Loschwitz, offering a literary concert, the unveiling of the ninth medallion at Friedrich Wieck's last place of residence (see photo above), and a musical finale at the Municipal District Office of Loschwitz.

Starting, again at the Church of Loschwitz, with a reading and musical performance titled *“Now I am yours forever – I and my art”*, Anna-Katharina Muck and Thomas Stecher, together with the pianist Claudia Pätzold, brought to life the romantic relationship between Robert and Clara Schumann, which takes up such a prominent place in the history of music, on the basis of letters, diary entries, comments, and caringly selected pieces of music by the artist couple. The audience in the packed Church was extremely grateful for this performance.

The next item in the programme, *“In the footsteps of Clara and Robert Schumann”*, comprised the **unveiling of the ninth medallion** at the Friedrich Wieck House in Loschwitz and was also highly appreciated. The text on the medallion quotes a diary entry by Clara

Schumann of October 1873 after her father's passing, which expresses deep gratitude for all her father's efforts to ensure her education and allow her to become a great artist. Professor Hans John, who had joined us again, highlighted the importance of the Schumanns' activities in Dresden. According to him, by "visibly marking" places where they had been during their stay in Dresden, a form of remembrance had been found which increased awareness of the artist couple in and around the town. Also, Anita Brückner, Project Manager of the Tribute to Robert Schumann, mentioned that there was no museum at hand in Dresden to assume this task.

The birthday celebration came to a charming conclusion with a "*Serenade*" at the Municipal District Office of Loschwitz, to the unremitting delight of the audience. Clara Schumann's cycle "Six Songs from Jucunde" of June 1853 is the composer's last work with an opus number. It comprises some exceptionally colourful settings of excerpts from the novel "Jucunde" by the Austrian writer Hermann Rollett (1819-1904). The songs were interpreted by Tea Trifkovič, soprano, and Eunshil Oh, piano, both students at the Carl Maria von Weber Conservatoire in Dresden. Professor Olaf Bär, Head of the local art song and concert classes, accompanied the recital with an entertaining presentation. This project was the fruitful continuation of a long-standing cooperation with the Conservatoire.

Under the intriguing title of "*He is such a rogue...*" (Clara Schumann), the Conservatoire invited to a very exciting talk concert on 25.11.2019. There, the pianist and university lecturer Professor Hei-drun Richter had devised, on the basis of her own in-depth research, a "melodious meeting with Theodor Kirchner", where she introduced to a packed audience in the concert hall of the Conservatoire the life and work of a brilliant but almost forgotten organist and interesting composer. Along his biography, she conjured up an impressive image of this highly gifted personality. The presentation was enriched in a dramaturgically most appropriate manner by stylishly performed songs, pieces for piano and violin and also solo piano by Clara Schumann and Theodor Kirchner, as well as texts by both artists. Professor Richter was joined by the young artists Jelena Josic, soprano, and Annemarie Starke, violin. The highly sophisticated reading was performed by Susanne and Peter Prager, the latter being known from

numerous films and television productions. With this event, received by the audience with a great deal of applause, the Carl Maria von Weber Conservatoire and the Management of the Saxon Vocal Ensemble bid farewell to the Clara year in Dresden.

Outlook:

Within the framework of the Eleventh Schumann Festival, organised by the “Robert Schumann” Art and Cultural Association in Kreischa, the Saxon Vocal Ensemble will present *“The Pilgrimage of the Rose”* at the Church of Possendorf on 12th June 2020. The internationally renowned pianist Professor Florian Uhlig could be attracted for the piano part. This will be third year of his ongoing artistic involvement with the Tribute to Robert Schumann.

Together with the Maxen Local Association, it has been planned to complete the Robert and Clara Schumann Memorial Path by mounting the **tenth and last medallion** near an 800-year-old lime tree in Schmorsdorf. It is well known that Clara Wieck would pass this unique natural monument when out for a walk. For instance, in the year when her father, Friedrich Wieck, demanded she and Robert separate, the nineteen-year-old wrote to Robert Schumann from Maxen on 25.11.1838: “[... *Today, I drove out and went for a walk by the big lime tree*].” The medallion will be unveiled along with a musical contribution by the Saxon Vocal Ensemble and a subsequent celebration at Rietzschelhof Hotel on 12th September, the 180th anniversary of Clara and Robert Schumann’s wedding.

So far, medallions have been mounted at the west portal of Grand Garden Palace (10.06.2012), Dresden Cosel Palace (09.04.2013), Maxen Castle (15.06.2013), Steigenberger Hôtel de Saxe (30.03.2014), at the Church of Kreischa (12.06.2015), Weesenstein Castle (10.06.2016), Hirschbachmühle Forest Inn (10.06.2017), the Water Palace of Pillnitz Castle (10.06.2018), and at the Wieck House in Loschwitz (14.09.2019), each time within an appropriate festive setting.

Likewise, a publication is envisaged which would associate the walks “along the medallions” with the relevant events and life situations of the Schumanns in the respective places. This publication is meant to appeal to those with an interest in culture in the broadest sense, where touristic aspects would be combined with a biographical approach within the history of music.

NEUE SCHUMANNIANA / **NEW SCHUMANNIANA***

CDs, DVDs

Ausgewählt/selected von/by
Ingrid Bodsch & Irmgard Knechtges-Obrecht



Romance.

Die Klaviermusik von Clara Schumann

Klavierkonzert a-Moll op. 7; 3 Romanzen für Klavier op. 11; Scherzo Nr. 2 in c-Moll op. 14; 3 Romanzen für Violine und Klavier op. 22; Widmung und Mondnacht (Transkriptionen); Klavier-sonate g-Moll

Isata Kanneh-Mason, Klavier; Elena Urioste, Violine; Royal Liverpool Philharmonic Orchestra; Jonathan Aasgard, Cello solo; Leitung: Holly Mathieson
Decca 4850020, released 5.7. 2019

Dem britischen Fernsehpublikum dürfte die Familie Kanneh-Mason aus Nottingham nicht ganz unbekannt sein. Man konnte die Kanneh-Masons in der Castingshow „Britain’s Got talent“ bewundern oder zuletzt vor wenigen Monaten in der außerordentlich beliebten Unterhaltungssendung „Royal Variety Performance“. Aus dem Hause Kanneh-Mason kommt sozusagen ein familieneigenes kleines Orchester: Sieben Geschwister, zwischen 9 und 23 Jahren alt – alle spielen mindestens zwei Instrumente.

Zwei der Geschwister haben mittlerweile eine bemerkenswerte Solo-Karriere gestartet. Das ist zum einen der Cellist Sheku Kanneh-Mason, der auf einen Schlag weltweit bekannt wurde, als er auf der Hochzeit von Prinz Harry und Meghan Markle unter anderem eine Bearbeitung von Schuberts „Ave Maria“ höchst anrührend spielte, und zum anderen die Pianistin Isata Kanneh-Mason, die dabei ist, die Konzertsäle in aller Welt zu erobern. Für ihre Debüt-CD „Romance“ hat sich Isata ausschließlich Klaviermusik von Clara Schumann ausgesucht. Die Einspielung hat es rasch auf Platz 1 der britischen Klassik-Charts geschafft.

* English translations by Florian Obrecht (F. O.) or Thomas Henninger (Th. H.)

Natürlich steht auch auf dieser CD das Klavierkonzert op. 7, das die 16-jährige Clara Schumann 1835 im Leipziger Gewandhaus unter der Leitung von Felix Mendelssohn Bartholdy selbst uraufführte, im Mittelpunkt. Kanneh-Mason kann sich mit ihrer Interpretation gegen eine auf dem Plattenmarkt inzwischen recht groß gewordene Konkurrenz mühelos behaupten. Die junge Pianistin geht das Konzert energisch und selbstbewusst an, zupackend und voller Leidenschaft. Sie kann, wie beispielsweise im zweiten Satz, schöne Melodiebögen entwickeln und verfügt über eine außerordentlich solide Technik, mit der sie die Schwierigkeiten des Finales geradezu ausgelassen meistert. Das alles klingt wie aus einem Guss, nicht zuletzt dank der Zusammenarbeit mit dem Royal Liverpool Philharmonic Orchestra unter der neuseeländischen Dirigentin Holly Mathieson.

Das zweite größere Werk dieser Einspielung, Clara Schumanns knapp zwanzigminütige Klaviersonate g-Moll, kann damit nicht ganz mithalten, was nicht zuletzt auch an der kompositorisch weniger straffen Struktur liegen mag. Clara Schumann hatte die lange Jahre unveröffentlicht gebliebene Sonate 1841 ihrem Ehemann zum Weihnachtsfest geschenkt; „nimm es mit Liebe auf, mein guter Mann, und schenke Nachsicht Deiner Clara“, notierte sie dazu. Als ganz wunderbares Geschenk auf jeden Fall entpuppt sich der dritte Satz, ein Scherzo, das Kanneh-Mason mit leichter Hand aufs Graziöseste präsentiert – eine pianistische Charme-Offensive. Von den vielen Einzelstücken auf der CD wird Clara Schumanns Scherzo Nr. 2 op. 14 nachdrücklich in Erinnerung bleiben. Die Pianistin spielt es mit feuriger Dramatik und im fast choralartigen Mittelteil mit nobler Zurückhaltung – eine Menge Chopin schimmert da durch. Über welche Anschlagskünste Isata Kanneh-Mason verfügt, macht sie in Clara Schumanns Transkription der „Mondnacht“ deutlich.

(Ulrich Bumann)

The pianist Isata Kanneh-Mason comes from a highly musical family in Nottingham, with seven siblings who all play at least two instruments. Meanwhile, two members of this small family orchestra have started remarkable solo careers, namely Sheku Kanneh-Mason, as a cellist, and Isata whose debut CD “Romance” is entirely dedicated to Clara Schumann’s piano works. The recording quickly made it into first place in the British classical charts. The focus is on Clara Schumann’s Piano Concerto, Op. 7; the young pianist’s playing is vigorous, self-confident, gripping and full of passion; this is a recording which can easily hold its ground against the considerable competition within the repertoire. Other highlights on the CD include the third movement of Clara

Schumann's Piano Sonata in G minor, which is a graceful and charming Scherzo, the atmospherically dense transcription of [Robert Schumann's song] "Moonlit night", and her Scherzo No. 2, Op. 14, presented with fiery dynamics. (Summary by U.B., translated by Th. H.)



Robert Schumann: Sinfonien Nr. 2 und 4, Ouvertüre „Genoveva“

London Symphony Orchestra, John Eliot Gardiner; LSO live LSO00818, 2019

Durch Mendelssohns Brille

Wie Philippe Herreweghe, so unternimmt auch John Eliot Gardiner nach rund zwei Jahrzehnten einen zweiten Anlauf mit den Sinfonien Robert Schumanns. Auch bei ihm dokumentiert sich der Wandel in der Wahl der Orchester bzw. ihrer

jeweiligen Instrumente. Mit dem Orchestre Révolutionnaire et Romantique präsentierte er auf historischen Instrumenten seinerzeit einen Meilenstein in der Schumann-Diskographie. Im März 2018 hat er dann mit dem London Symphony Orchestra die Sinfonien in C-Dur und d-Moll aufgeführt, also mit einem Orchester moderner Prägung. Gardiner wählt im Fall der Vierten die Frühfassung von 1841, während er in seiner Aufnahme von 1997 beide Versionen zum Vergleich dokumentiert hat.

Vergleicht man beide Einspielungen, so fallen – anders als bei Herreweghe – weniger markante Unterschiede zwischen der früheren und späteren Lesart auf, von der Klangqualität einmal abgesehen. Am ehesten zeigen sich die Unterschiede in einem Satz wie dem Scherzo der Zweiten, das in der frühen Produktion leicht schneller und hungriger daherkommt, in der Neueinspielung eine Spur eleganter, weil ausgeglichener. Auch haben sich Gardiners Tempo-Vorstellungen allenfalls in Nuancen geändert. Immer wieder hat man das Gefühl, als wolle Gardiner einen Schumann zeigen, der von Mendelssohn (stark) beeinflusst wurde und gleichzeitig darüber hinausgeht, auch – natürlich – im Wissen um das Erbe Beethovens als Sinfoniker. Gardiner wählt einen sehr auf Erzählung bedachten Weg für diese Sinfonien. Man höre nur das Adagio der Zweiten, dessen „espressivo“-Vorgabe von den seidigen Streichern mit Hingabe gesungen wird, geschmeidiger als noch 1997 – was wiederum auch im Instrumentarium begründet liegt. In beiden Fällen flirren die Triller mit einer hohen Intensität, die erst mit jedem Decrescendo an Leuchtkraft verliert und sich ins Fahle wendet.

Ausgewogen in allen Punkten klingt der Mitschnitt von 2018, mitunter etwas milde, wie das Scherzo der Vierten zeigt. 1997 ging Gardiner hier noch radikaler, kantiger, forscher zu Werke. Dieser ältere Schumann glitzert und knurrt stärker als der aktuellere Londoner Schumann. Der nunmehr etwas entspanntere Ansatz vermittelt sich besonders poetisch im Trio. Deutliche Unterschiede werden allenfalls in kürzeren Sequenzen deutlich, etwa in der Einleitung zum Finale der Vierten. Mit dem Orchestre Révolutionnaire et Romantique inszeniert Gardiner dieses Entrée wie in einer Oper, aus dem Nichts erwachsend, langsam sich steigernd, freischütz-nah. In der Neuinterpretation gelingt dies fließender, aber auch etwas berechenbarer. Wenn der Allegro vivace-Abschnitt erreicht ist, entlädt sich dann die angestaute Spannung – übrigens in beiden Aufnahmen auf vergleichbar pulsierend-nervöse Weise, anno 2018 in den Akzenten allenfalls etwas spitzer und schroffer. Doch grundsätzlich gilt: Gardiner gelingt es beide Male, alles Stürmende, Verwegene gleichsam unter einem ästhetischen Hut zu versammeln.

Sucht man nun also nach einem einheitlichen Nenner, so ist er bei Gardiner etwas leichter zu finden als bei den beiden Lesarten durch Philippe Herreweghe. John Eliot Gardiner ist sich insgesamt weitgehend treu geblieben, die frühere Einspielung ist in einigen Punkten und Details eine Spur aufregender, radikaler als der neue Londoner Mitschnitt. Ob diese Neuveröffentlichung von daher wirklich notwendig war? Aus Orchestersicht und für das orchestereigene Label mit Sicherheit, für den Hörer nur bedingt. Auf der neu vorliegenden SACD ist am Beginn die Ouvertüre zu „Genoveva“ zu hören, die in der früheren Edition mit Schumanns Orchesterwerken nicht enthalten war.

(Christoph Vratz)

On this CD, John Eliot Gardiner approaches Schumann's Symphonies a second time after about two decades, this time not with an orchestra playing on historical instruments but live with the London Symphony Orchestra. In fact, this live recording does not reveal any fundamentally new view on Schumann's Symphonies Nos. 2 and 4. However, there are certain details that are indicative of a change to his overall perception. Gardiner has chosen a path that is very much intent on providing a narrative for these Symphonies, whilst showing himself somewhat milder and more balanced in other respects. The persuasiveness of his interpretation of Schumann remains in place unchanged but the former recording is slightly more exciting and daring. (Summary by Chr. V., translated by Th.H.)



Robert Schumann – SCENES FROM GOETHE'S FAUST

Live recording from Staatsoper Unter den Linden, 3 October 2017

Soloists – Faust/Doctor Marianus: Roman Trekel · Gretchen/Una Poenitentium: Elsa Dreisig · Mephistopheles/Evil Spirit/Pater Profundus: René Pape · Marthe/Sorge/Mater Gloriosa: Katharina Kammerloher · Not/Magna Peccatrix: Evelin Novak · Mangel/Mulier Samaritana: Adriane Queiroz · Schuld/Maria Aegyptiaca: Natalia Skrycka
Actors – Faust: André Jung · Mephistopheles: Sven-Eric Bechtolf · Gretchen: Meike Droste

Staatskapelle Berlin · Staatsopernchor · Children's Choir of the Staatsoper Unter den Linden · Conductor: Daniel Barenboim · Chorus Master: Martin Wright · Chorus Master Children's Choir: Vinzenz Weissenburger · Stage Director: Jürgen Flimm · Set Designer: Markus Lüpertz

DVD · 4058407094180 · Arthaus Musik, 2019

„Robert Schumann. Szenen aus Goethes Faust“ ist diese Doppel-DVD betitelt, doch das ist bereits irreführend: Nicht etwa weniger, wohl aber wesentlich mehr enthält das aufgenommene Programm, nämlich die gesamte überlange Galavorstellung (im Publikum die Bundeskanzlerin) zur Wiedereinweihung der Berliner Lindenoper (einst „Deutsche Staatsoper“ geheißen, warum nun eigentlich nicht mehr?) am 3. Oktober 2017, von der Schumanns groß angelegte Komposition der Jahre 1844–1853 nur einen – den wichtigsten, aber weitgehend ins Hintertreffen verwiesenen! – Teil bildete. Staatsopernchef Daniel Barenboim setzte dazu sein gesamtes Personal ein. Der Regisseur Jürgen Flimm steuerte die geniale Idee bei, die musikalischen Szenen aus Faust I und II durch Schauspielszenen im Wechsel und entsprechendes doppeltes Personal „anzureichern“, wodurch ein überdehntes Konglomerat von insgesamt mehr als zweieinhalb Stunden Länge entstand, das nun hier per DVD dokumentiert wird. Dabei werden auch die bildnerischen Zutaten von Markus Lüpertz – riesige Skulpturen im Bühnenportal und Prospektmalereien im Fond, später auch monumentale Köpfe – vor Augen geführt.

Es würde an sich genügen, das Gesamtprogramm des Festabends hier aufzulisten, doch seien noch einige Bemerkungen darüber hinaus gestattet.

Der – von Schumann ganz zuletzt komponierten – Ouvertüre, die zunächst konzertant ablief, folgte der Teufelspakt, und so ging es im Wechsel durch beide Faust-Teile bzw. Schumanns »Drei Abtheilungen« hindurch weiter. Wie in zahlreichen „modernen“ Operninszenierungen üblich, gab es Doubles der Protagonisten, hier natürlich Schauspieler, die die Sänger verdoppelten. Die jeweiligen Dreier-Gruppierungen verdienen genannt zu werden: Roman Trekel (Faust), Elsa Dreisig (Gretchen) und René Pape (Mephistopheles) sowie André Jung, Meike Droste und Sven-Erik Bechtolf – erwähnenswert, dass die Schauspieler gut verständlich deklamierten und nicht das übliche Genuschel und Gebrüll heutiger Bühnenpraxis ablieferten!

Das quirliche Bühnengeschehen, teils ein wahres Tohuwabohu, zu beschreiben, würde zu weit führen, hier nur einige besonders abschreckende Beispiele:

Zu der herrlichen Ariel-Musik (der zylinderbehütete Sänger [Stephan Rügamer] schwebte tatsächlich auf und ab) wuselten eine Putzkolonne mit Schrubbern und Besen sowie ein (um Fausts Gesundung bemühtes) Ärzteteam über den Bühnenboden.

Ferner: Statt der heiligen Anachoreten im Schlussabschnitt betätigten sich drei bebrillte Predikanten, teils parodistisch agierend, als Lehrpersonal vor einer (gemischten) Schulklasse, die dann polonaisenartig durch den Bühnenraum geleitet wurde. Und ganz „gemischt“ ging es dann im weiteren Verlauf vor dem Schlusschor (Chorus mysticus) zu, wo u.a. drei rosagewandete glatzköpfige buddhistische (?) Priesterinnen Rosen streuten sowie an Fausts Unsterblichem herumputzten – sie wurden beim langen und lauten Schlussapplaus besonders lebhaft gefeiert.

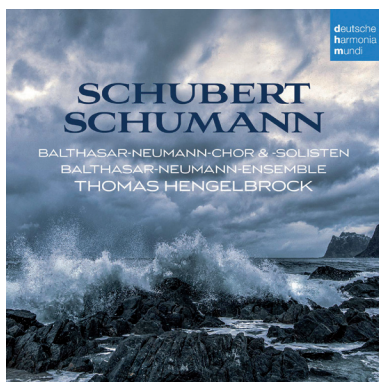
Dass der musikalische Teil der Mammut-Aufführung mustergültig dargeboten wurde, sodass auch die Staatskapelle sich schlussendlich verbeugen durfte, muss wohl eigens erwähnt werden, da die Musik hier leider keineswegs die Hauptrolle spielte. Einen würdigeren Part nahm das Staatsopernpersonal ein bei Barenboims Open Air mit Beethovens „Neunter“ zwischen Opernhaus und Universität.

Doch das wurde inzwischen getoppt von Kirill Petrenko und den Philharmonikern am Brandenburger Tor, nur unwesentlich gestört vom Fehlapplaus einiger Unentwegter in der Generalpause nach „Gott“...

Fazit der Festaufführung: Weniger wäre mehr gewesen! Zum Erwerb der Dokumentations-DVDs soll nicht ausdrücklich ermuntert werden.

(Gerd Nauhaus)

The entire festive performance on the occasion of the reopening of the Berliner Staatsoper on 3 October 2017 has now been released as a double DVD entitled “Robert Schumann. Scenes from Goethe’s Faust”. However, Schumann’s composition – conducted by Daniel Barenboim – makes up only part of the performance, which was “complemented” by acted scenes from Goethe’s drama by director Jürgen Flimm as well as imagery by Markus Lüpertz. The events on stage come off as overdone and sometimes confusing or downright self-parodying. The double-casting of the protagonist roles (singers: Roman Trekel, Elsa Dreisig and René Pape; actors: André Jung, Meike Droste and Sven-Erik Bechtolf) is still the least of the problems, whereas Flimm’s abstruse ideas do nothing to alleviate the confusion. The musical quality of the performance stands basically no chance of countering these issues. (Summary by I. Knechtges-Obrecht, translated by F. O.)



Schubert – Schumann

Franz Schubert: Stabat Mater g-Moll D 175; Symphonie Nr.7 h-Moll D 759 · Robert Schumann: Missa Sacra c-Moll op. 147

Agnes Kovacs · Mirko Ludwig · Raimonds Spogis Balthasar-Neumann-Chor und Balthasar-Neumann-Ensemble unter Ltg. von Thomas Hengelbrock
deutsche harmonia mundi · Sony Music
8898541749, 2019

Meist stimmten Clara Schumann und Johannes Brahms ja überein in ihrer Skepsis gegenüber den Kompositionen aus Robert Schumanns letzten Schaffensjahren. Und sie standen nicht allein mit ihren Vorbehalten, die sich bemerkenswerterweise erst nach Schumanns Krankheit und Tod nach und nach herausbildeten: Auch andere Musiker, Hörer und Kritiker, die das Schaffen dieses Komponisten im Allgemeinen schätzten, betrachteten die „späten“ Werke nun ausgesprochen kritisch. Bei der *Missa sacra* in c-Moll jedoch, die erst 1862/63 unter der Opuszahl 147 posthum veröffentlicht wurde, waren bei Brahms und Clara Schumann doch gewisse Urteilsunterschiede zu bemerken. Als Clara Schumann 1860 überlegte, welche Werke sie aus dem Nachlass ihres vier Jahre zuvor verstorbenen Mannes noch veröffentlichen sollte, holte sie den Rat ihrer Freunde Johannes Brahms und Joseph Joachim ein, fühlte sie sich

doch unsicher im Hinblick auf die beiden großen geistlichen Werke, die ihr Mann in der ersten Hälfte des Jahres 1852 kurz nacheinander komponiert hatte – die Messe in c-Moll und das Requiem in Des-Dur.

Brahms riet ihr eher widerstrebend zu einer Veröffentlichung: „Was mich nun angeht, so meine ich, Du gibst sie heraus, wenn Du einen Verleger dafür hast. Ich kann mir nur die Gründe für und wider vorlegen. Da bleibt doch immer die Hauptsache: Die Werke sind derart, daß es zu große Arroganz wäre, durch mein Urteil und meinen Rat die Herausgabe zu verhindern. Sie sind nicht aus der letzten Zeit und von Schumann selbst zum Druck bestimmt und vollständig vorbereitet, wer hat das Recht, da hineinzureden? Aber wieder ist es zu entschuldigen und nimmer übel zu deuten, wenn man bei einem so geliebten und verehrten Mann gern sorgte, wenn auch zu unbescheiden, der Unsterblichkeitskranz, den er sich selbst gewunden, möge aus lauter unverwelklichen Blüten bestehen. Aber Menschenwerk ist, was wir tun. Die Welt will auch die Schwächen der Größeren sehn und deckt sie doch früher oder später auf.“

Als Clara Schumann jedoch 1861, also noch vor der Drucklegung der *Missa sacra*, drei der Sätze (*Kyrie, Sanctus und Agnus Dei*) in Aachen unter der Leitung Franz Wüllners hörte, war sie sehr beeindruckt und meldete ihrem Freund Brahms, sie habe an der Musik „große Freude gehabt“: „Du glaubst nicht, wie schön das alles klingt. Tief ergreifend ist das Kyrie und wie aus einem Gusse, im Sanctus einzelne Sätze von so wundervoller Klangwirkung, daß es einem kalt über den Rücken rieselt. Einzelne kleine Stellen abgerechnet, ist doch die Musik sehr religiös, kirchlich, was ich mir gar nicht so gedacht hatte. Wüllner hatte die Sachen sehr schön einstudiert. Ich habe natürlich kein Bedenken mehr, es drucken zu lassen.“

Dennoch führten Messe und Requiem im Konzertleben und auf dem Tonträgermarkt lange Zeit eine Randexistenz. Erst als in den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts das „Spätschaffen“ Schumanns eine differenziertere Neubewertung durch Interpreten, Musikwissenschaftler und ebenfalls durch Komponisten unserer Zeit erfuhr, profitierten auch sie von der veränderten Interessen- und Einschätzungslage. Hinzu kam, dass beide Werke schon früh in der neuen Schumann-Gesamtausgabe erschienen: Die Edition der *Missa sacra* im Jahr 1991 bildete den Pionierband dieses wichtigen musikwissenschaftlichen Editionsprojektes und wurde ebenso wie das 1993 erschienene Requiem von dem renommierten Schumann-Forscher und langjährigen Mitarbeiter der Düsseldorfer Schumann-Forschungsstelle Bernhard R. Appel herausgegeben. Dabei konnte Appel im Messe-Band noch mit einer kleinen Sensation aufwarten, nämlich mit einer zuvor unbekannten Fassung für Gesang und Orgel, die sich im Musikleben mittlerweile erfreulich etabliert hat.

An einem Manko leiden Messe und Requiem allerdings ebenso wie andere „späte“ Kompositionen Schumanns: Sie sind weit stärker als seine Musik früherer Jahre von guten Interpretationen abhängig, bei denen hohe Ausdrucksintensität, künstlerische Intelligenz und Texttreue optimal zusammenwirken. Aufführungen beider Werke, bei denen ein gut vorbereiteter und motivierter Laienchor auf ein ad hoc zusammengestelltes Orchester trifft, das nur Begleiter, nicht aber chorsymphonischer Partner ist, bleiben fast zwangsläufig blass.

Wie wichtig bei einem Werk wie der Messe hochprofessionelle künstlerische und aufnahmetechnische Voraussetzungen sind, erlebt man packend in der neuen, 2019 produzierten und veröffentlichten Einspielung der *Missa sacra* op. 147 mit dem Balthasar-Neumann-Chor und -Ensemble unter Leitung von Thomas Hengelbrock. Ebenso wie etliche flankierende Konzertaufführungen fand die Aufnahme zahlreiche begeisterte Rezensionen. Mit dem 50-köpfigen Chor und dem, einschließlich Orgel, 57 Mitwirkende umfassenden Orchester erreicht die Studioaufnahme tatsächlich eine ideale Balance zwischen vokalen und orchestralen Kräften. Der Chor, zusammengestellt aus handverlesenen professionellen Sängerinnen und Sängern hat die Biegsamkeit und Reaktionsintelligenz eines größeren Kammerchores, und das Orchester entfacht ebenfalls fesselnde Intensität in bezwingender Transparenz der Klangschichten. All das sind zweifellos Vorteile gegenüber meiner bisherigen Referenzaufnahme der Messe – dem 1988 veröffentlichten Livemitschnitt einer Berliner Aufführung mit dem Städtischen Musikverein zu Düsseldorf und den Berliner Philharmonikern unter Leitung von Wolfgang Sawallisch. Das liegt weniger an einigen kleineren rhythmisch-klanglichen Unschärfen, die bei Liveaufnahmen kaum zu vermeiden sind, als daran, dass Hengelbrocks hochmotivierter, in „historischer Aufführungspraxis“ erfahrener kleinerer Profichor und sein Orchester, das für dieses Projekt ebenfalls zu brennen scheint, einfach mehr interpretatorischen Biss haben und vermutlich auch intensiver gemeinsam proben konnten. (Dass die neue Hengelbrock-Einspielung die alte Sawallisch-Aufnahme letztlich zwar ergänzt, aber keinesfalls entbehrlich macht, sei an dieser Stelle schon vorweggenommen.)

Hautnah ist in der Neueinspielung zu erleben, wie genau und wirkungsvoll Schumann Chor und Orchester miteinander verzahnte. Zwar ließ er die vokalen und orchestralen Partien oft parallel gehen, doch setzen die Instrumentalpartien mit wunderbaren instrumentalen Leuchtbereichen ganz eigene Akzente innerhalb des vielfältig gegliederten Klangkontinuums. Nichts ist in der Neuaufnahme nur routiniert abgespielt. Nein, die Musik gewinnt in ihrer geistigen und geistlichen Dimension geradezu

körperliche Präsenz und lässt verständlich werden, warum Clara Schumann einst von Wüllners sorgsam einstudierter Aachener Aufführung so begeistert war. So ist die Sony-Produktion in ihrer klanglichen Tiefenschärfe, künstlerischen Konzentration und aufnahmetechnischen Qualität nahezu optimal. Gleiches gilt übrigens auch für die beiden hier nur kurz zu erwähnenden Schubert-Einspielungen: das *Stabat Mater* g-Moll D 175 des Achtzehnjährigen und die als „Unvollendete“ berühmte gewordene Symphonie Nr. 7 h-Moll, die Schuberts Durchbruch zur großen, tragischen romantischen Symphonik markiert. Wie der Balthasar-Neumann-Chor Hengelbrocks mitunter geradezu halsbrecherische Tempoforderungen (vor allem in der „Amen“-Fuge des *Sanctus*) realisiert, ist gesangs- und chortechnisch bewundernswert. (Über die musikalische Seite der Tempowahl wird noch zu sprechen sein.) Schlank-flexibel und zugleich substanzreich ist der Chorklang, und das Orchester bietet vom c-Moll-*Kyrie* bis zum wunderbaren (von ferne an den poetischen Schluss von Schumanns *Nachtlied* erinnernden) C-Dur-Schluss des Werkes im *Agnus Dei* eine fabelhaft durchhörbare Umsetzung der Komposition, die immer mehr ins Ohr und Herz dringt, je häufiger man sie gehört (oder gesungen) hat. Die Stärken von Schumanns Instrumentation, die nie vordergründig effektbezogen, sondern ebenso dezent wie nachhaltig abgestuft ist, werden überzeugend deutlich. Die Wiedergabe der drei Solopartien entspricht diesem Niveau, wobei Sopranistin Agnes Kovacs insbesondere im *Offertorium* – dem einzigen reinen Solosatz des Werkes – mit fesselnder lyrischer Intensität bezaubert.

Genau in diesem *Offertorium* – das Schumann erst im März 1853 hinzufügte und damit, liturgisch ungewöhnlich, zwischen *Credo* und *Sanctus* noch einen Lobpreis Marias und die Bitte um ihre Fürsprache einschob – findet sich der einzige wirkliche klangliche Schwachpunkt der Aufnahme. Es ist freilich ein Schwachpunkt, der bei Einspielungen und Aufführungen der Schumann-Messe fast obligatorisch ist, hier aber noch deutlicher zutage tritt als in der Sawallisch-Aufnahme. Kaum einmal stimmt bei Wiedergaben des Satzes nämlich die Klangbalance der beiden (einzigen) Begleitinstrumente: Fast immer und so auch hier über-tönt die Begleitlinie des solistisch eingesetzten Cellos die instrumentale thematische Hauptstimme, die in der Melodiestimme der Orgelpartie liegt. Die Cellopartie ist zwar solistisch b e s e t z t, aber nicht solistisch k o m p o n i e r t; sie enthält also kein thematisch führendes Solo, sondern eine prägnante Begleitstimme, die ebenso wie die Orgelpartie im Piano gespielt, ja dieser klanglich noch leicht untergeordnet werden müsste. Unter Hengelbrocks Leitung wurde sie dagegen als Solopartie aufgefasst und aufgenommen, was die instrumentale Stimmen- und

Klanggewichtung des Satzes verzerrt. (Dass der eröffnende Quintfall der Orgelpartie, der den gesamten Satz prägt, thematisch die Hauptsache ist, erkennt man übrigens auch an der Streicherbegleitung, die Schumann in kleinen Noten als Alternative für den Fall bereitgestellt hat, dass Orgel und Solocello nicht zur Verfügung stehen. Auch sein Klavierauszug und die neuentdeckte Orgelfassung machen unmissverständlich klar, was instrumentale Haupt- und Nebenstimme ist. So müssen wir weiter auf eine optimale Klangbalance in diesem ebenso kurzen wie gehaltvollen Satz warten.

So sehr Hengelbrocks Neueinspielung durch expressiven Elan, rhythmische Präzision und fast immer auch durch klangliche Feinabstimmung überzeugt, so zwiespältig erscheint sie mir im Hinblick auf manche Tempi. Zur Begründung muss ich etwas ausholen:

1. Die Ansicht, Schumanns Metronom sei so defekt gewesen, dass man seine Metronomangaben am besten ganz ignoriere, kann inzwischen als weithin widerlegt gelten. Musikerinnen und Musiker, die Verstandes- und Ausdruckskraft ideal verbinden, haben demonstriert, dass viele der metronomischen Tempoangaben machbar sind, wichtige Facetten von Schumanns Musik enthüllen und mit den zugehörigen verbalen Satzbezeichnungen des Komponisten übereinstimmen.

2. Eigenartigerweise hat Schumann, der fast alle Werke für bzw. mit Orchester und auch den größten Teil seiner Kammermusik metronomisierter, nur das Requiem, nicht aber die Messe mit Metronomzahlen versehen. Seine verbalen Tempo- und Ausdrucksbezeichnungen entsprechen eindeutig der Tendenz zur „Gemessenheit“, die Schumann-Preisträger Reinhard Kapp in seiner 1984 veröffentlichten Dissertation über Schumanns Spätwerk in den meisten Kompositionen der letzten Schaffensjahre beobachtet hat: So finden sich in der Messe Tempo- und Charakterbezeichnungen wie „Ziemlich langsam“, „Lebhaft, nicht zu schnell“, „Etwas bewegter“, „Mäßig bewegt“ oder „Feierlich“ Selbst die Bezeichnung „Lebhaft“ meint bei Schumann nicht zwangsläufig ein besonders schnelles oder gar hastiges Tempo, sondern einen lebendigen, oft aus unterschiedlichen rhythmischen Impulsen resultierenden Bewegungstypus. Die Angaben „Lebhaft, nicht zu schnell“ (Messe) oder gar „Lebhaft, doch nicht schnell“ (Violinkonzert) bilden also keinen Widerspruch in sich, sondern fordern Interpreten auf, sorgfältig zwischen Lebhaftigkeit und Geschwindigkeit zu unterscheiden.

3. Zwar lassen sich aus den verbalen Satzbezeichnungen der Messe keine mathematisch präzisen Metronomzahlen ableiten,¹ doch wer sich genauer mit dem Verhältnis von Tempo, Charakter und Notentext-Orthographie bei Schumann beschäftigt, kann daraus Tempobereiche erschließen, die den Intentionen des Komponisten einigermaßen nahekommen dürften.

So sinnvoll Hengelbrock im eröffnenden *Kyrie* Schumanns Anweisung „Ziemlich langsam“ auffasst, die Musik in schönem form- und ausdrucksbewusstem Fließen hält und dabei etwa 20 Viertelschläge pro Minute über Sawallischs allzu breitem Tempo bleibt, so sehr treibt er im Folgenden Schumanns lebhaftere Tempi teilweise ins Extrem. Das wirkt zunächst ziemlich wirkungsvoll und kocht die Sätze gleichsam bis zu Verdi'schen Betriebstemperaturen hoch. Doch beim zweiten und dritten Hören und beim Vergleich mit Sawallischs Einspielung erkennt man, dass Sawallisch den Schumann'schen Tempo- und Charaktervorstellungen wesentlich näherkommt, dass er trotz weniger transparenter Aufnahmetechnik und trotz des größeren Chores oft mehr von Schumanns Satztechnik, Ausdruckswillen und geistlich-musikalischen Ideen verwirklicht als Hengelbrock. Dessen Schumann eilt, spurtet, hastet und scheint sich im Tempoüberschwang manchmal zu überschlagen, während Sawallisch Schumanns lebhafteste Bewegungen zum lebendigen Sprechen bringt. Wenn einige lebhafteste Abschnitte von Hengelbrock an die Grenze des Machbaren geführt, doch von Chor und Orchester brillant gemeistert werden, klingt das staunenswert rasant. Aber in der oben schon erwähnten „Amen“-Fuge des *Sanctus* und beim „Hosanna in excelsis“ mindert die Geschwindigkeit letztlich die Bewegung – und verringert die Wortverständlichkeit des sonst so präzise artikulierenden Chores. Wenn sich in der Schlussfuge des *Sanctus* die Engführungen der „Amen“-Figurationen kurz vor dem Satzende hochpeitschen, tun sie das in Sawallischs weniger exzessivem Tempo letztlich viel intensiver, lebhafter, ja beinahe hysterisch, während die Musik bei Hengelbrock einfach nur heiß läuft.

Auch sonst greift Hengelbrock wirkungsvoll, aber eben nicht authentisch, in die Tempodramaturgie ein, wenn ihm das nötig erscheint. (Aber ist es nötig?) Wo die Musik im *Credo* „Nach und nach etwas bewegter“ werden

¹ So sind im Requiem der Tempobezeichnung „Langsam“ je nach Art des musikalischen Fortschreitens die Metronomangaben Achtel = 82 wie auch Achtel = 104 zugeordnet.

soll (ab dem Text „...per quam omnia facta sunt. Qui propter nos homines...“), wird Hengelbrock allmählich ruhiger. Auch im *Gloria* verkehrt er die vom Komponisten verlangten Temporelationen beim „Gratias“ und beim „Domine Deus“ ins Gegenteil. Dagegen zeigt Sawallischs Aufnahme, wie sinnvoll, ja „logisch“ diese Bezeichnungen sind.

Symptomatisch für den interpretatorischen Ansatz der Neueinspielung ist auch, dass Hengelbrock sich am Ende des Gloria-Satzes eine eigene Fassung aus Schumanns ursprünglicher und endgültiger Fassung zu-rechtgebastelt und diese mit einer Fermate gekrönt hat.² So folgt dieser Dirigent, der gemeinhin als ein Repräsentant einer „historisch informierten“ Aufführungspraxis gilt, in den lebhaften Sätzen vor allem dem eigenen Wirkungs-„Bauchgefühl“. Aufführungsgeschichtlich ist er damit in Sachen Schumann-Interpretation etwa auf dem Stand der 1960er- und frühen 1970er-Jahre geblieben, während führende Schumann-Interpreten mittlerweile längst neu über Schumanns Tempoangaben und Tempovorstellungen nachgedacht haben.

Im Gegensatz zu Hengelbrocks Tempo- und Fassungseigenwilligkeiten erlebt man in Sawallischs Einspielung, dass Schumanns letztgültige Tempo- und Fassungsentscheidungen musikalisch schlüssig umzusetzen sind. Mit anderen Worten: Hengelbrock zeigt, wie man es a u c h und mit erheblichem Effekt machen kann. Aber authentisch ist seine Neuaufnahme in mancher Beziehung gerade nicht. Vorbildlich erscheint sie dagegen in der Tempowahl des *Kyrie* und in der klanglichen Durchleuchtung von Schumanns chorischem und orchestralem Gefüge. Und natürlich spürt man Hengelbrocks Enthusiasmus für die Musik eines Komponisten, für den der kühle Kopf immer die notwendige Gegenkraft zum heißen Herzen bildete. So bleibt die ältere Einspielung Sawallischs trotz gewisser Einbußen an letzter Aufführungspfektion und Klangtransparenz nach wie vor unverzichtbar. Und wer wissen will, was alles in Schumanns *Missa sacra* steckt, sollte sich beide Aufnahmen anhören.

(Michael Struck)

This recording of Robert Schumann's *Missa sacra* op. 147 from 1852 by the Balthasar-Neumann-Chor and Balthasar-Neumann-Ensemble conducted by Thomas Hengelbrock was produced and published in 2019 under highly professional artistic and technical conditions. The *Missa*

² Das belegt ein Blick in Bernhard Appels Gesamtausgabenband.

sacra counts among a number of Schumann's „later“ works, which for a long time had suffered from the reputation of being „tainted“ by the composer's tragic mental illness. It was not before the final decades of the 20th century that performers and researchers started revising this view concerning Schumann's „later“ works.

With a 50-strong choir as well as an orchestra of 57 players (including the organist), the recording strikes an ideal balance between vocal and orchestral parts. The choir, comprised of hand-picked professional singers, has the flexibility and intelligence of reaction of a larger chamber choir, whereas the orchestra unleashes a captivating intensity with compelling transparency of the individual layers of sound. The way in which the Balthasar-Neumann-Chor carries out Hengelbrocks sometimes downright breakneck tempo requirements, is extremely admirable. The strengths of Schumann's instrumentation, which favors subtle nuance over superficial flashiness, are convincingly made apparent.

However, the recording is not without its problems in certain areas. In the *Offertorium*, which was composed at a later date, the focus is shifted toward the solistically used cellos, although the organ is meant to be the thematically leading instrument. Moreover, Hengelbrock tends to overdo the tempi in some of the more animated movements. (Uncharacteristically, Schumann did not provide the *Missa* with metronome settings). With regard to these movements, the 1988 live recording of the Städtische Musikverein zu Düsseldorf and the Berliner Philharmoniker conducted by Wolfgang Sawallisch remains the better choice. (Summary by I. Knechtges-Obrecht, translated by F. O.)



Robert Schumann: Sinfonien Nr. 2 und 4

Antwerp Symphony Orchestra, Philippe Herreweghe
PHI LPH 032, 2019

Wiederholt aufrüttelnd

Also wieder. Und das nach mehr als zwanzig Jahren. Doch natürlich hat er Robert Schumann nie aus den Augen verloren. Für den Dirigenten Philippe Herreweghe zählt er zu den Größten, daher nimmt er

auch immer wieder weniger publikumsträchtige Stücke ins Visier. Werke wie „Das Paradies und die Peri“ oder die „Faust-Szenen“ hält Herre-

weghe für sträflich unterschätzt. Ein echter „Schumannianer“ eben. Die vier Sinfonien hat der Flame schon einmal dokumentiert, damals, 1996, mit dem Orchestre des Champs-Élysée (Harmonia mundi). Jetzt liegen die Sinfonien Nummer zwei und vier mit dem Sinfonieorchester von Antwerpen vor, und schnell wird klar, dass Herreweghe (immer noch) einen lichten Schumann bevorzugt, flexibel, beweglich und transparent.

Doch ist dieser Schumann stellenweise ein anderer als der von 1996. Vordergründig liegen die Unterschiede auf der Hand: Die Franzosen spielen auf historischen Instrumenten, das Orchester von Antwerpen auf modernen, aber eben auch historisch orientiert. In der früheren Einspielung etwa klingt der Mittelteil des ersten Satzes aus der C-Dur-Sinfonie betont aufrührerisch. Die Bläser erhalten ein ganz eigenes Gewicht, wodurch Schumanns harmonische Reibungen scharf und kantig hervortreten. In der Neuaufnahme klingt diese Passage insgesamt weniger revolutionär, weniger beißend, dafür insgesamt organischer. So ließen sich mehrere, teils markante Unterschiede anführen. In der Neueinspielung setzt Herreweghe mehr auf Linienbildung, wie am Beginn des Scherzos der zweiten Sinfonie. In der früheren Produktion mit dem Orchestre des Champs-Élysée klingt diese Stelle vom ersten Takt an unruhiger, nervöser, beinahe spukhafter.

Man könnte es sich nun einfach machen und mal nachrechnen, ob Philippe Herreweghe anno 1996 in den jeweiligen Sätzen schneller unterwegs war. Das aber ist nicht der Fall, zumindest nicht durchgehend. Viel mehr unterscheiden sich beide Produktionen durch Artikulation bzw. den Umgang mit Akzenten und Spannungsbögen. Klar, in einigen Fällen spielt auch das Tempo eine entscheidende Rolle, wie beim Übergang von der langsamen Einleitung zum schnellen Abschnitt im Kopfsatz der vierten Sinfonie. In der alten Aufnahme dehnt Philipp Herreweghe Schumanns Vorgabe „Ziemlich langsam“ schier unendlich. Eine fast ungeheure Spannung baut sich auf – der lebhafteste Teil anschließend wirkt dagegen etwas dosiert. Und in der neuen Einspielung? Die langsame Einleitung erscheint hier weniger gespenstisch oder filmkulissenhaft, denn Herreweghe zielt von vornherein stärker auf den schnellen Abschnitt hin. Der klingt nun deutlich bewegter. „Lebhaft“ fordert Schumann, und so klingt es auch, sogar ziemlich lebhaft.

Für beide Aufnahmen hat Philippe Herreweghe im Falle der vierten Sinfonie die spätere Fassung gewählt. Die gilt bekanntermaßen als geglättet, weil Schumann die gewagteren Züge des früheren Entwurfs getilgt hat. Offenbar möchte Herreweghe in seiner Neuaufnahme, mehr noch als 1996, die Ästhetik der früheren Fassung mit einbeziehen. Das gilt be-

sonders für das unruhig-erregte Scherzo und für das Finale. Hier lässt Herreweghe die Antwerpener bewusst sehr virtuos spielen. Gleichzeitig gelingt ihm die Balance der Stimmen tadellos, trotz des hohen Tempos. Der Hörer wird Zeuge eines klug gestaffelten Drängens – ein Finale wie ein unaufhaltsamer Strom.

Das Besondere bei Philippe Herreweghe ist, dass Schumanns Musik nie eindeutig klingt, was schließlich den Ideen des Komponisten entspricht. Die Zwischenreiche von Verwirrungen, Ängsten, Halluzinationen, Phantasien bringt Herreweghe gezielt zum Ausdruck. Die Mittel, die er dafür wählt, sind in seiner frühen und seiner neuen Aufnahme an vielen Stellen unterschiedlich. Dennoch lässt sich nicht pauschal sagen: hier gelingt es besser, dort schlechter. Beide Einspielungen haben ihre Berechtigung und einen vergleichbar hohen Stellenwert.

(Christoph Vratz)

After a pioneering recording with the Champs-Élysées Orchestra in 1996, Philippe Herreweghe has now come back to Robert Schumann's Symphonies again. On this CD, he presents Numbers Two and Four together with the Antwerp Symphony Orchestra. If one compares the two recordings, it turns out they are surprisingly different from each other, which is not only due to the instruments used by the two Orchestras. Whilst in 1996, the playing under Herreweghe's direction rather suggested restlessness and nervousness, now it sounds far more settled in places. Conversely, where he would keep things under tight control at the time, now he rushes off impetuously. One should not simply play off the two recordings against each other. Both of them have their merits and both of them take the listener into Schumann's much-loved intermediate realms. (Summary by Chr. V., translated by Th. H.)

Der belgische Dirigent Philippe Herreweghe gilt als einer der "Altmeister" der historisch informierten Aufführungspraxis. Mit seinem Ensemble Collegium Vocale Gent hat er sich in der Vergangenheit vor allem der Barockmusik und da in erster Linie dem umfangreichen Schaffen Johann Sebastian Bachs gewidmet. In den letzten Jahren ist er allerdings verstärkt als Dirigent klassisch-romantischer Sinfonieorchester und deren Repertoire aufgetreten. Eine besonders enge Zusammenarbeit verbindet ihn seit 1997 mit dem Antwerp Symphony Orchestra aus Belgien: zunächst als Gast-, dann als Chef- und inzwischen als Ehrendirigent. Schon mit dem von ihm gegründeten Orchestre des Champs-Élysées (auf Originalinstrumenten) hatte Herreweghe alle vier (offiziellen) Schumann-Sinfonien auf

CD aufgenommen. Jetzt hat er die Sinfonien Nr. 2 in C-Dur Op. 61 und Nr. 4 d-Moll Op. 120 (in der revidierten Fassung) noch einmal für sein eigenes Label Phi mit dem Antwerp Symphony Orchestra auf modernen Instrumenten eingespielt.

Herreweghes Ideal heißt Transparenz. Er möchte jede Musik möglichst durchsichtig erscheinen lassen und dadurch auch in ihrer Struktur verständlich machen. So verwundert es auch nicht, dass er schon am Beginn von Schumanns 2. Sinfonie die ruhig umspielenden Streicher, die gedehnte Fanfare der Trompete darüber und auch später den hellen Holzbläser-Satz klanglich sehr klar voneinander absetzt. Was aber alle Klanggruppen verbindet ist vor allem das konsequent durchgezogene Tempo. Eine kleine, aber fast unmerkliche Zäsur gibt es nur beim Wechsel vom Sostenuato assai zum Allegro ma non troppo. Diese Vorschrift nimmt Herreweghe wörtlich: sein Tempo drängt nicht nach vorne, es pulsiert vielmehr ruhig, um dem majestätischen Choral in den Bläsern das nötige Gewicht zu geben. Schumanns 2. Sinfonie ist schließlich durchzogen von religiös anmutenden Motiven und Stimmungen.

Im Dezember 1845 fühle sich Robert Schumann sehr unwohl: seine Geisteskrankheit machte ihm wieder einmal schwer zu schaffen. Als Mittel zur Linderung beschäftigte er sich in dieser Zeit verstärkt mit religiösen Fragen und auf musikalischen Gebiet mit dem Werk Johann Sebastian Bachs. Ein Zitat aus dessen „Musikalischem Opfer“ prägt auch das „Adagio espressivo“ an unkonventioneller dritter Stelle der Sinfonie. Philippe Herreweghe dirigiert hier das Antwerp Symphony Orchestra mit großer Ruhe und Innigkeit: ganz natürlich, gesanglich lässt er die anmutige Oboenmelodie fließen, vermeidet aber konsequent jede Tendenz zum Innehalten. Programmatisch betrachtet könnte dieser Satz in der Auffassung des belgischen Dirigenten vielleicht als eine Art tief empfundenes Gebet betrachtet werden. Damit kontrastiert das Adagio deutlich zu dem motorischen, aber von Herreweghe wiederum mit bedachtem Tempo musizierten Scherzo an vorhergehender zweiter Stelle des Werkes.

Der demütigen Grundstimmung entsprechend gestaltet Herreweghe auch den letzten Satz „Allegro molto vivace“ nicht als unbändige Jubelorgie in C-Dur, sondern eher als verhalten intoniertes, aber optimistisches Statement. Schumann selbst schrieb später, dass er sich nach der Komposition des letzten Satzes seiner 2. Sinfonie deutlich besser gefühlt habe als vorher, auch wenn ihn der Satz nach wie vor an seine dunklen Stunden zuvor erinnere. Sehr konsequent hat sich Philippe Herreweghe offensichtlich mit der biografischen Situation des Komponisten auseinandergesetzt. Seine Interpretation der 2. Sinfonie ist von emotionaler Zurückhaltung und großer Transparenz im Orchestersatz geprägt. Keine

Deutung zum Mitreißen und Bezaubern, sondern vielmehr zum Nachdenken und genauen Hinhören. In ähnlicher Grundhaltung nähert sich Philippe Herreweghe auch Schumanns 4. Sinfonie

Das Werk war eigentlich schon 1841 entstanden, wurde vom Komponisten aber 1851 noch einmal gründlich überarbeitet und erst dann veröffentlicht. Philippe Herreweghe hat sich für diese spätere Fassung mit ihrer etwas ausgedünnten Instrumentierung entschieden. Der erste Satz beginnt mit einer mystisch anmutenden Linie in den Geigen und dem Fagott. Herreweghe lässt sie aber nicht einfach fließen, sondern er gliedert sie sehr deutlich in ihre natürlichen Phrasen. Damit bezieht er sich auf die Theorie von der musikalischen Rhetorik, die vor allem in der Alte-Musik-Szene geläufig ist. Die Melodie bekommt so eine Art „natürlichen Atem“, wirkt wie ein Gesang ohne Text mit entsprechenden Zäsuren und Artikulationen. Ohne allzu großen Effekt steigert Herreweghe nun behutsam das Tempo, um schließlich von der Tempovorschrift „Ziemlich langsam“ im „Lebhaft“ zu landen. Das nimmt er recht flott, aber in keiner Weise hektisch oder übereilt. Sämtliche thematischen Elemente, aber auch Begleitfiguren im Orchester bleiben stets hörbar – dank der hohen Präzision, mit denen die Musikerinnen und Musiker des Antwerp Symphony Orchestra zu Werke gehen.

Mit offenem Schluss endet der quirlige Kopfsatz, um mit einem mahnenden Moll-Akkord wohl vorbereitet zum Stehen zu kommen. Auch die anschließende Romanze mit dem großen Oboen- und Cello-solo bleibt vom Tempo her auf einem Maß, in dem man die anmutige Hauptmelodie noch sehr gut singen könnte. Ausgesprochen zärtliche Orchesterfarben und sanfte Konturen prägen diesen wunderschönen Satz. Philippe Herreweghe ist offenkundig nicht gewillt, in zu starke Sentimentalität abzudriften. So lässt er etwa sowohl die Holzbläser wie auch die Streicher mit nur sparsamem oder gar ohne Vibrato spielen. Das anschließende Scherzo (wiederum „Lebhaft“) klingt zupackend, aber nicht zu zackig gespielt. Ein kurzes Staccato scheint dem Dirigenten vielleicht zu hart für den Fluss dieser so stark melodisch ausgeprägten Musik zu sein. Nur im fast ebenso forsch genommenen Trio tendieren die Streicher mit ihren flotten und weich angestrichenen Triolenfiguren ein wenig zum Verschwimmen.

Der Übergang zum letzte Satz von Schumanns 4. Sinfonie gehört vielleicht zu den beeindruckendsten, aber auch heikelsten Momenten im sinfonischen Schaffen des Komponisten. Hier wird deutlich, dass er sein Werk ursprünglich einmal als sinfonische Fantasie in einem Satz konzipiert hatte. Doch auch davon lässt sich Philippe Herreweghe nicht aus der Ruhe bringen: nach den letzten Ausklängen des Scherzos bleibt sein Tempo flüssig. Die nun von Streichern und Posaunen angestimmten

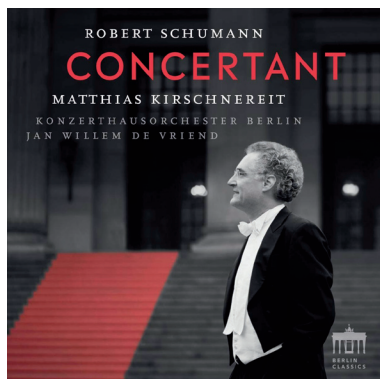
„Erinnerungsmotive“ an die anderen Sätze behalten so ihre Kontur und der Spannungsbogen wird nicht überdehnt, ehe sich die aufgestaute Energie schließlich im lebhaft ausmusizierten Finale entlädt. Hier könnte man vor allem die zahlreichen Sforzati, Crescendi und Decrescendi etwas stärker forcieren als es Herreweghe tut. Der belgische Dirigent zielt aber in seiner Deutung weniger auf die Profilierung musikalischer Details als vielmehr zu einer Satz-übergreifenden Gesamtaussage hin. Und die kann im Falle des Schlusses von Schumanns vierter Sinfonie mit seinem strahlenden D-Dur nur lebensbejahend sein - trotz aller Schicksalsschläge, von denen die mystische Einleitungs-Melodie der Sinfonie noch erzählt haben mag.

Philippe Herreweghe bietet zusammen mit dem Antwerp Symphony Orchestra eine durchaus eigenwillige, aber vor allem vor dem biografischen Hintergrund des Komponisten Robert Schumann auch durchaus schlüssige Deutung der Sinfonien 2 und 4 an. Die besten Tugenden der historisch informierten Aufführungspraxis finden hier glücklich zusammen mit dem modernen Instrumentarium des hervorragenden Orchesters aus Belgien. Diese neue CD bietet keine Ohrenkitzel im Sinne des Reißerischen oder unbedingt-Neuen, sondern eine sehr verinnerlichte, transparente, fein ausbalancierte und vor allem in ihrer Konsequenz beeindruckende Aufnahme zweier großer Orchesterwerke Robert Schumanns. Sehr zu empfehlen!

(Jan Ritterstaedt)

The Belgian conductor Philippe Herreweghe is considered one of the “old masters” of historically informed performance practice. Now, together with the Antwerp Symphony Orchestra, which plays on modern instruments, he has recorded on CD Robert Schumann’s Symphonies No. 2 in C major, Op. 61, and No. 4 in D minor, Op. 120 (in the revised version) under his own label Phi. Herreweghe’s ideal is transparency. It is therefore not surprising that he very clearly delineates the different sound levels right at the beginning of Schumann’s Symphony No. 2. But what primarily links all groups of sound is the consistently applied tempo in the work’s first movement. In the “Adagio espressivo”, he conducts the Antwerp Symphony Orchestra with great calmness and intimacy. Also, reflecting the underlying religious sentiment, Herreweghe does not present the last movement “Allegro molto vivace” as a boisterously jubilant bacchanal in C major but rather as a cautiously intoned optimistic statement. This is not an interpretation to carry away and captivate but much more to make one meditate and listen intensely. In the first movement of Schumann’s Symphony No. 4, Herreweghe very clearly arranges the lines of the strings along their natural phrases. In

doing so, he applies the theory of musical rhetoric. The oboe and the cello intone the main melody of the ensuing Romance in a very singing fashion. This magnificent movement is characterised by exceptionally tender orchestral colours and soft contours. The subsequent Scherzo is played in a gripping but not too snappy manner. Herreweghe then presents the tricky transition to the Finale with great calmness and a flowing tempo. There, the “reminding motifs” of the other movements evoked retain their contours and tension is not excessive until the accumulated energy finally erupts into the lively Finale. This new CD does not offer any thrills to the ears in the sense of sensational or necessarily new experiences, but it is a highly internalised, transparent and finely balanced recording of two great orchestral works by Robert Schumann, which is, above all, impressive in its consistency. Highly recommended!
/Summary by J. R., translated by Th. H.)



CONCERTANT

Robert Schumann: Konzertstück op. 86; Introduktion & Allegro appassionato op. 92; Konzert-Allegro mit Introduktion op. 134, Klavierkonzert op. 54
Matthias Kirschnereit (Klavier), Konzerthausorchester Berlin, Jan Willem de Vriend
Berlin Classics 0301076BC (CD), 2019

Ohne lisztianische Effekte

Zur Musik aus dem Hause Schumann kehrt er, unabhängig von seiner allgemeinen Vorliebe fürs Romantische, immer gern zurück. Robert nennt der Pianist Matthias Kirschnereit sogar seinen „Herzenskomponisten“. Auf dem mit „Concertant“ betitelten Album zeichnet er nun den nicht immer beschwerdefreien Weg Schumanns rund um das 1845 vollendete Klavierkonzert op. 54 nach. Die zwei beiden einsätzigen Kompositionen für Klavier und Orchester, Introduktion und Allegro appassionato op. 92 sowie Konzert-Allegro mit Introduktion op. 134, sind weitgehend Stiefkinder des Repertoires geblieben. Als Rarität darf das Konzertstück op. 86 (eigentlich für vier solistische Hörner) in einer zu Schumanns Zeit von unbekannter Hand (Carl Reinecke?) erstellten Fassung für Klavier und Orchester gelten.
An Kirschnereits Seite spielt das Konzerthausorchester Berlin unter Jan Willem de Vriend, der sich bei anderem Label, unter anderem mit mu-

tigen Beethoven- und Schubert-Aufnahmen, auch über die Grenzen seiner niederländischen Heimat hin den Ruf eines experimentierfreudigen Dirigenten erworben hat.

Wenn man diese Aufnahme von hinten beginnt, also mit dem Klavierkonzert, so wird schnell klar, wie Kirschnereit Schumanns Ideale auffasst und umsetzt: Wer hier Effekte, hemmungslosen Rausch oder lisztianische Effekte sucht, wird nicht glücklich. Für Kirschnereit stehen Kriterien wie Poesie, Freiheit und Klangfarbe im Vordergrund. Insofern kann man die lange Diskographie dieses Konzerts durchblättern und wird schnell und leicht auf prominente Beispiele stoßen, bei denen die Musik überstürzter, soghafter zu erleben ist. Für Kirschnereit jedoch geht Klang-Kultur (mit beiden Komponenten dieses Begriffes) immer auch mit einer gewissen Beherrschung einher, nicht mit Entäußerung aller pianistischen Fähigkeiten. Das gilt besonders für den dritten Satz. Schon die Tempi in beiden Ecksätzen verraten, dass es Kirschnereit und de Vriend nicht um Rekordverdächtiges geht, sondern um das Innenleben dieser Musik: um sanft gezogene Linien, um Nebestimmen, um Melodien, die Schumanns Liedern abgelauscht sein könnten. Keine Frage, dass das Intermezzo so zum heimlichen Zentrum dieses Konzerts gerät, ein Nukleus, unscheinbar klein, vom poetischen Gehalt her allerdings eine Art Kitt, der alles zusammenhält.

Warum man für diese CD die vorliegende Reihenfolge gewählt und das Opus 54 an den Schluss gestellt hat, bleibt fraglich. Hätte man sich an die Chronologie der Entstehung gehalten, so hätte man den Wandel in Schumanns Klangsprache leichter nachvollziehen können, hin zu kargeren, schlichteren Ausdrucksformen. Das beginnt schon mit der grüblerischen Einleitung in Opus 134, deren Pizzicato-Eröffnung einer nachdenklichen Klavier-Melodie das Tor öffnet. Matthias Kirschnereit steuert die jeweiligen Höhepunkte mit genauem Timing an, immer zwischen Spannung und Entspannung taxierend. Wenn dann der Allegro-Abschnitt einsetzt, erscheint das zunächst wie eine Befreiung, wie die Loslösung (nicht zuletzt) gedanklicher Fesseln. Kirschnereit deutet dies, im Wechsel mit den kommentierenden Tönen der linken Hand, sehr souverän. Nochmals kehrt die Nachdenklichkeit des Anfangs zurück. De Vriend lässt hier die Berliner Konzerthaus-Musiker sehr behutsam agieren, ob die Nähe zu Schumanns späten Kammermusikwerken gewollt ist, sei dahingestellt, zumindest ist sie hörbar.

An mehreren Stellen dieser Aufnahme wird deutlich, dass Kirschnereit kein Anhänger sturer Tempi ist. Der jeweilige Geist bestimmt das Zeitmaß, nicht das Metronom. Das gilt sowohl für op. 92 als auch die Bearbeitung von op. 86, eines von Schumanns Vorzugswerken, auf das er immer wieder große Stücke hielt. Selbstbewusst gibt Kirschnereit zu, dass diese Klavier-

fassung „aus der Partitur nochmal etwas viel Funkelnderes herausholt“ als das Original. Vor allem im dritten Abschnitt, „Sehr lebhaft“, tritt dieser Gedanke des Funkelns mit aller Kraft hervor, auch dank des konsequent dosierten und überlegten Pedaleinsatzes des Solisten. So ist eine Aufnahme entstanden, wie sie uns den „Konzert“-Komponisten Schumann in dieser Zusammenstellung noch nicht gezeigt hat.

(Christoph Vratz)

The Berlin Concert House Orchestra under Jan Willem and the pianist Matthias Kirschnereit present the “concert” composer Robert Schumann in a compilation not known so far: Along with the Piano Concerto, the CD also includes the two single-movement Concert Pieces Op. 92 and Op. 134, and, as a real rarity, the Concert Piece Op. 86, arranged in Schumann’s time by an unknown hand in a version for piano and orchestra. Kirschnereit does not strive for stiff tempi but develops his ideas of time from the respective spirit of the music. This is why there are certainly more virtuoso but at the same time more superficial recordings, especially in the case of the Piano Concerto. Yet Kirschnereit and de Vriend have devised their own approach entirely aiming at liberties and poetic added value and achieve coherent results on that basis.
(Summary by Chr. V., translated by Th. H.)



Schumann: Sinfonie Nr. 1

Schubert: Sinfonie Nr. 3

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Leitung: Mariss Jansons
BR-Klassik 900176, LC 20232, 2019

Ein Exemplar der CD lag schon auf dem Schreibtisch des Rezensenten, als ihn Anfang Dezember 2019 die Nachricht vom Tod Mariss Jansons erreichte. Wenige Monate zuvor hatte der lettische Dirigent noch den "Opus Klassik" für sein Lebenswerk erhalten, ein Jahr zuvor noch seinen Vertrag als Chefdirigent des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks um sechs Jahre verlängert. Seit 2003 stand er dem Klangkörper aus München vor. Das Orchester gilt heute als eines der besten in Deutschland. Vor allem russische Komponisten wie etwa Dimitri Schostakowitsch hatten es Jansons angetan. Robert Schumann dagegen stand eher seltener auf seinem Pult.

Dennoch hat der Dirigent eine seiner wahrscheinlich letzten CDs mit seinem Orchester Schumanns so genannter Frühlingssinfonie gewidmet - kombiniert mit der dritten Sinfonie D-Dur von Franz Schubert.

„Im Thale blüht der Frühling auf!“ mit diesem in emphatische Töne gegossenen Motto beginnt Robert Schumanns Sinfonie Nr. 1 B-Dur Op. 38, die so genannte Frühlingssinfonie. Den Beinamen erhielt sie wegen des Frühlingsgedichts von Adolph Böttger, das der Komponist dem Werk als Inspirationsquelle zugrunde gelegt hat. Sehr klar lässt Mariss Jansons diese Worte musikalisch nachzeichnen. Nach dieser Fanfare ist aber erst einmal Schluss mit der musikalischen Rhetorik: es breitet sich ein wenig Morgennebel über der langsamen Einleitung aus. Aber schon bald scheinen erste rhythmische Muster hindurch. Behutsam, aber konsequent steigert sich die Musik ins „Allegro molto vivace“. Mariss Jansons schlägt zwar ein lebendiges, aber nicht zu rasches Tempo an. Sehr schön gesanglich und ausdrucksvoll stimmen die Holzbläser des BR-Symphonieorchesters das liebeliche Seitenthema an.

Wie schon beim „Motto“ am Beginn der Sinfonie beschrieben setzt Mariss Jansons in seiner Interpretation von Schumanns erster Sinfonie auf klar herausgearbeitete und charakterisierte Themen und deren Verarbeitung. Stets hat er das Ziel des jeweiligen Satzes vor Augen und führt sein Orchester mit ruhiger Hand dorthin. Im Larghetto knüpft er dann wieder an die organisch fließende langsame Einleitung der Sinfonie an. Mit warmem Ton und expressivem Ausdruck gestalten hier vor allem die Streicher des BR-Symphonieorchesters das ausschweifende Thema des zweiten Satzes. Es darf ruhig ein wenig nach Blumen duften. Ganz natürlich fließt die Musik dahin mit gut vorbereiteten Steigerungen und Zurücknahmen. Mariss Jansons hat unüberhörbar an jedem Detail von Schumanns Musik gefeilt.

Ohne Umschweife katapultiert Jansons den Hörer in das lebhaft pulsierende Scherzo, dessen Hauptthema er wiederum sehr klar konturiert. Ein paar stärkere Impulse und manche etwas zugespitzte musikalische Formulierung hätten dem Satz allerdings eine noch eindringlichere Wirkung gegeben. Im folgenden Finale blühen Dirigent und Musik dann so richtig auf: das Tempo ist nicht überstürzt, aber temperamentvoll gewählt und vor allem die Streicher des BR-Symphonieorchesters bestechen mit ihren gestochen scharf gezeichneten, motorischen Begleitfiguren. Vor wichtigen Stellen setzt Mariss Jansons gerne mal ein kleines Rubato, um der Musik neuen Schwung für den nächsten Abschnitt mit auf den Weg zu geben. Die heitere Grundstimmung und den Fluss der Musik vermögen auch die kurzen Unisono-Einwürfe der Streicher nicht zu stören. Jansons integriert sie einfach organisch in den Fluss des Satzes.

Schumanns erste Sinfonie mit ihrer musikalisch-poetischen Frühlings-Stimmung kam an beim Leipziger Publikum bei ihrer Uraufführung am 31. März 1841 unter Leitung von Felix Mendelssohn Bartholdy. Franz Schuberts 3. Sinfonie D-Dur D200 dagegen wurde erst Jahrzehnte nach dem Tod des Komponisten aus der Taufe gehoben. Danach galt sie lange als eher vernachlässigenswertes Jugendwerk des Komponisten. Diese Einschätzung, die u.a. auch Johannes Brahms teilte, ist inzwischen allerdings mehr als überholt. Natürlich orientiert sich Franz Schubert klar an den Formen und Prinzipien der Wiener Klassik, es klingt in seinem Werk aber schon deutlich seine ganz persönliche Tonsprache an. Das geht schon in der langsamen Einleitung los mit ihren „frühlingshaften“ Bläserfarben und energisch in Richtung blauer Himmel aufstrebenden Figuren.

Ausgesprochen sanft pulsiert die Einleitung mit Mariss Jansons am Pult des BR-Symphonieorchester. Der Dirigent lässt dann aber das folgende „Lockruf“-Hauptthema großzügig von der Leine und im frischen, aber nicht hastigen Tempo nach vorne eilen. Bei der Gestaltung des Seitenthemas fällt die Betonung des Seufzers in der Melodie auf, die Jansons von seinen Musikerinnen und Musikern auch bei allen weiteren Wiederholungen der Passage einfordert. Vielleicht eine bewusste Konzession an den „melancholischen“ späteren Stil des Komponisten? Das nachfolgende Allegretto beginnt Jansons dann mit ruhigem, aber sehr charmantem Tempo im Stil eines Variationssatzes. Wieder sind es die klaren Konturen des Themas, denen er besondere Aufmerksamkeit bei der Gestaltung schenkt. Der anschließende Mittelsatz bekommt dann von ihm einen ordentlichen Schuss Wiener Sorglosigkeit verpasst. Sehr delikat!

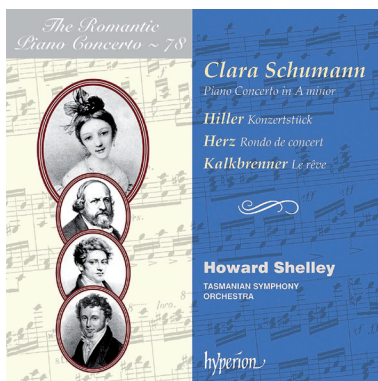
Eine ebenso pikante Kombination aus stilisiertem Hof Tanz und Wiener Walzer stellt dann der dritte Satz dar. Auch hier agiert Mariss Jansons mit feinem rhythmischem Gespür und lässt die charmanten Melodien mit wohldosiertem Schmelz musizieren. Vom Wiener Tanzboden führt das Finale schließlich über die Alpen in den Süden nach Italien. In lebhaftem Tempo und mit sehr präzise gespielten Figuren glänzt die „Presto vivace“ überschriebene Tarantella unter der Leitung von Mariss Jansons. Auch der eine oder andere melancholische Schatten vermag diesen schwungvoll musizierten Kehraus nicht aufzuhalten.

Mariss Jansons glänzt bei dieser live mitgeschnittenen Produktion des Labels BR-Klassik vor allem mit seinen klassischen Tugenden: mit viel Liebe zum Detail, klar gezeichneten Konturen, weichen Übergängen und angemessen gewählten Tempi bringt er vor allem Franz Schuberts 3. Sinfonie zum Strahlen. Auch Robert Schumanns Frühlingsinfonie blüht und gedeiht prächtig unter seinen Händen, auch wenn man sich vielleicht doch an der einen oder anderen Stelle etwas mehr Feuer wün-

schen könnte. In jedem Fall aber beeindruckt die große technische und musikalische Leistung des Sinfonieorchesters des Bayerischen Rundfunks auf ganzer Linie. Eine sehr hörenswerte Live-Aufnahme auf bestechend hohem musikalischen Niveau und ein würdevoller Abschied von einem großen Maestro, der in aller Bescheidenheit nie so genannt werden wollte!

(Jan Ritterstaedt)

The Latvian conductor Mariss Jansons had always been particularly impressed by Russian composers, such as Dmitri Shostakovich. In comparison, Robert Schumann was taken up by him rather rarely. Nevertheless, the conductor, together with the Bavarian Radio Symphony Orchestra, has now dedicated probably one of his last CDs to Schumann's so-called Spring Symphony, combined with Franz Schubert's Symphony No. 3 in D major. Jansons very clearly traces the rhetorically inspired theme of the first movement. In the following "Allegro molto vivace", the tempo chosen by him is certainly spirited but not too fast. The voluptuous theme of the second movement has a little smell of flowers, rendered by the strings of the Bavarian Radio Symphony Orchestra, in particular, with a warm tone and a great deal of expressiveness. The lively Scherzo, which could perhaps have done with a bit more fire, is followed by the razor-sharp Finale, where the Bavarian Radio Symphony Orchestra stands out, above all, with its high precision. Mariss Jansons then also transfers the springlike atmosphere of Schumann's Symphony No. 1 to Franz Schubert's Symphony No. 3. After a gently pulsating introduction, he launches the Allegro in a motorlike but not too hasty tempo. The charmingly played Trio of the third movement contains a pinch of Viennese schmalz, whilst the Finale, in spite of one or another melancholy shadow, finishes buoyantly with a good shot of "Italianità". In this production, Mariss Jansons stands out, above all, with his classic virtues, that is, a passion for detail, clearly drawn contours, soft transitions, and appropriately chosen tempi. This is a live recording on the highest musical level, really worth listening to, and also a dignified farewell by a great conductor who left the music world forever at the beginning of December 2019. (Summary by J. R., translated by Th. H.)



The Romantic Piano Concerto 78

Clara Schumann: Klavierkonzert a-Moll Op. 7; Ferdinand Hiller: Konzertstück Op. 113; Henri Herz: Rondo de concert Op. 27; Friedrich Kalkbrenner: Le rêve Op. 113

Howard Shelley, Klavier
Tasmanian Symphony Orchestra
Hyperion CDA68240, LC 07533, 2019

Der britische Pianist Howard Shelley ist ein vielbeschäftigter Mann: es gibt kaum ein romantisches oder

klassisches Klavierkonzert, das er noch nicht als Solist auf CD eingespielt hat. Darunter befinden sich auch manche Raritäten, wie etwa die Klavierkonzerte des berühmt-berüchtigten Klavierpädagogen Carl Czerny oder des Liszt-Rivalen Sigismund Thalberg. Die meisten seiner Aufnahmen hat Howard Shelley mit dem Tasmanian Symphony Orchestra beim britischen Label Hyperion herausgebracht. In dessen Reihe „Das Romantische Klavierkonzert“ fällt auch - passend zum 200. Geburtstag im Jahr 2019 - Shelleys Einspielung des einzigen Klavierkonzerts von Clara Schumann. Garniert hat er die neue CD mit einigen kleineren Konzertwerken von Ferdinand Hiller, Henri Herz und Friedrich Kalkbrenner.

Clara Schumanns Klavierkonzert in a-Moll Op. 7 darf sicher allerspätstens seit dem Jubiläumsjahr nicht mehr als Rarität gelten. Gleichwohl hat es diese Musik auch (noch) nicht geschafft, in den Kanon der großen romantischen Klavierkonzerte aufgenommen zu werden. Welche nicht nur virtuosen, sondern auch reizvollen lyrischen Qualitäten das Werk auszeichnen, hatte etwa die Pianistin Ragna Schirmer schon mit ihrer Aufnahme des Konzerts beim Label Berlin Classics eindrucksvoll bewiesen. Howard Shelley nähert sich dem Konzert nun mit etwas strafferem Tempo und einem stärkeren Fokus auf pianistischer Brillanz. Schließlich reiht sich auch Clara Schumanns Beitrag zur Gattung ein in die lange Reihe der Virtuosenkonzerte, wie sie für die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts typisch sind.

Clara Schumann war 16 Jahre alt, als sie ihr einziges Werk dieser Gattung geschaffen hat. Das sollte man beim Hören vor allem des langsamen Satzes im Hinterkopf behalten. Der beginnt im Stil einer etwas verträumten Romanze ganz ohne Begleitung des Orchesters. Schlicht, einfach und innig schlägt Howard Shelley die anmutige Melodie an. Mit großer Ruhe begleitet die linke Hand. Doch dann passiert es: zaghaft, fast schüchtern macht der Pianist dem Solocello Platz - hier innig ausge-

sungen von Sue-Ellen Paulsen. Der Teenager Clara Schumann hatte sich im Vorfeld der Komposition des Klavierkonzerts in den Braunschweiger Cellisten Theodor Müller verliebt und ihm wohl in heimlicher Zuneigung dieses herzerfrischende Solo gewidmet.

Bevor es zu dieser amourösen musikalischen Begegnung kommt, erfüllt Clara Schumann im selbstbewussten „Allegro maestoso“ aber erst einmal die Erwartungen des Publikums. Howard Shelley und das Tasmanian Symphony Orchestra wählen ein frisches, kraftvolles Tempo. Der erste Einsatz des Soloklaviers nach gut einer Minute erfolgt dann nicht so heroisch und auftrumpfend wie man ihn als Pianist spielen konnte. Howard Shelley scheint die Aufmerksamkeit des Hörers bewusst ein wenig vom rein Brillanten weg lenken zu wollen. Stattdessen arbeitet er die unterschiedlichen Stimmungen des Kopfsatzes deutlich heraus: vom rhythmisch streng gebundenen Satz bis zu ausschweifenden, fantasiehaften Passagen.

Mit der gleichen Grundhaltung steigt Shelley nach kurzer Fanfare in das Finale von Clara Schumanns Klavierkonzert ein. Deutlich markiert er die Umrisse des eingängigen Themas. Ohne zu sehr auf die eigenen pianistischen Fähigkeiten aufmerksam zu machen, gestaltet er die virtuososen Figurationen, mit denen Clara Schumann den Klavierpart gespickt hat. In dieser Disziplin der unaufdringlichen, natürlichen Virtuosität ist der britische Pianist ganz sicher ein Meister! Und auch das Tasmanian Symphony Orchestra begleitet mit großer Meisterschaft - mal dezent im Hintergrund, dann wieder deutlich und mit klar profiliertem Klang in der Führungsrolle.

Nach dem genauso ansprechenden wie anspruchsvollen Klavierkonzert von Clara Schumann folgt ein kleiner Bruch auf der neuen CD: das Konzertstück Op. 113 von Ferdinand Hiller vermag von Beginn an nicht so recht an das Niveau des Konzerts anzuknüpfen. Vor allem der über die ersten 10 Minuten hindurch omnipräsente Marschrhythmus wirkt zumindest aus heutiger Sicht irgendwann penetrant. Natürlich bietet Hillers Stück ebenfalls die ganze Palette des pianistischen Virtuosentums des frühen 19. Jahrhunderts auf; musikalisch zündende Ideen sind eher Mangelware. Und so schleppt sich das Stück über den choralhaften Mittelteil in einen etwas zu gewollt heiteren Saltarello, mit dem es dann in stilisierter italienischer Heiterkeit ausklingt.

Ein wenig mehr musikalische Substanz bietet das „Rondo de concert“ Op. 27 von Henri Herz, einem österreichischen Pianisten und Komponisten des 19. Jahrhunderts, der dann vor allem in Paris Erfolge als Virtuose feiern konnte. Nach ein wenig lyrischem Esprit à la Chopin endet das relativ kurze Werk mit ein paar volkstümlichen Passagen - großes pianistisches Feuerwerk inklusive. Eher den Charakter eines Potpourris hat dagegen der Konzertsatz „Le rêve“ Op. 113 von Friedrich

Kalkbrenner, der u.a. bei Haydn und Beethoven studierte und sich dann ebenfalls in Paris niederließ. Dieser „Traum“ beginnt unruhig und mit sinfonischer Geste im Orchester, verliert sich dann aber mit der Zeit in eine Aneinanderreihung verschiedener Episoden unterschiedlicher Charakteristik, gespickt mit allerlei Kaskaden und Trillern.

Auch wenn die Musik Kalkbrenners, Herz' und Hillers gegenüber dem Klavierkonzert von Clara Schumann mehr oder weniger deutlich abfällt: die Zusammenstellung auf dieser CD zeigt deutlich, auf welchem Genre-Humus dieses Konzert gediehen ist und warum es in seiner Struktur (die Sätze gehen ineinander über) und seinem melodischen Erfindungsreichtum klar über die pianistisch-konzertante Gebrauchsmusik der Zeit hinausreicht. Und das allein rechtfertigt diese Produktion in dieser Form zur Genüge, zumal auch die Stücke der männlichen Komponisten auf dieser CD immer wieder reizvolle und vor allem brillante Momente bieten.

Das alles aber ist ganz wesentlich ein Verdienst des britischen Pianisten Howard Shelley und seines aufmerksamen Tasmanian Symphony Orchestra. Der Brite beeindruckt nicht nur in Clara Schumanns Konzert, sondern holt auch aus den anderen Stücken alles heraus, was es dort zu holen gibt. Insgesamt also eine weitere hochkarätige Produktion aus der nimmermüden und verdienstvollen Reihe „Das romantische Klavierkonzert“ und ein weiteres nachdrückliches Plädoyer für Clara Schumann und ihr immer noch viel zu selten gespieltes Klavierkonzert!

(Jan Ritterstaedt)

The British pianist Howard Shelley is famous for his excavations of little-known piano concertos. Now, together with the Tasmanian Symphony Orchestra, he has taken on Clara Schumann's Piano Concerto in A minor, Op. 7, within the series "The Romantic Piano Concerto" of label Hyperion. Alongside, smaller concert works by Ferdinand Hiller, Henri Herz and Friedrich Kalkbrenner can be heard. Clara Schumann's Piano Concerto starts with an assertive "Allegro maestoso" which Shelley performs with a crisp tempo, yet also with a certain restraint of expression. For him, it is much more about the music and far less about a display of his own piano skills. Howard Shelley strikes the charming Romance in the second movement in a plain, simple and intimate manner, before giving way to the fervently singing melody of the solo cellist. Shelley's presentation of the Concerto's Finale is brilliant but always recedes before the music. The Tasmanian Symphony Orchestra accompanies with great mastery. Against this substantial piano concerto, the other concert pieces on this CD are slightly diminished., Ferdinand Hiller's Concert Piece, Op. 113, comes across as a little obtrusive with its recurring march rhythm. Henri Herz's

“Rondo de concert”, Op. 27, has a little more musical substance. On the other hand, Friedrich Kalkbrenner’s Concert Piece “Le rêve”, Op. 113, rather resembles a potpourri. Howard Shelley is impressive not only in Clara Schumann’s Concerto but he also gets out of the other pieces whatever can be found there. So, altogether, this is a high-quality production and an emphatic homage, above all, to Clara Schumann and her Piano Concerto which is still far too seldom played!

(Summary by J. R., translated by Th. H.)



Mendelssohn . Schumann

Robert Schumann: Violinkonzert d-Moll WoO. 23; Fantasie C-Dur op. 131 für Violine & Orchester; Felix Mendelssohn: Violinkonzert op. 64

Christian Tetzlaff, Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt, Paavo Järvi
Ondine ODE 1195-2 (CD), 2019

Girlandenhaft spiellustig

Man könnte zunächst klagen: Warum hat Dirigent Paavo Järvi diese

Aufnahme nicht mit der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen gemacht, wo er doch inzwischen mit diesem Orchester einen berückend vitalen Zyklus der Schumann-Sinfonien vorgelegt hat? Warum also ist diese Aufnahme mit dem Sinfonieorchester von Frankfurt, dem Klangkörper des HR, entstanden? Die Frage richtet sich nicht gegen die Qualität der Frankfurter, sondern weckt Neugierde, inwieweit diese Aufnahme mit den Kammerphilharmonikern anders hätte klingen können?

Halten wir uns also an das, was vorliegt. Erstmals veröffentlicht wurde die Produktion im Jahr 2011, nun wurde sie 2019 (mitsamt dem Label-Katalog) erneut herausgegeben. Solist in den Konzerten von Mendelssohn und Schumann sowie in der Fantasie op. 131 ist Geiger Christian Tetzlaff. Der ist gerade durch seine rege Kammermusiktätigkeit (u.a. beim „Spannungen“-Festival in Heimbach) und durch seine Freundschaft mit dem Pianisten Lars Vogt mit Schumanns Kammermusik eng vertraut. Einspielungen der Klaviertrios und der Violinsonaten gehören in die obere Liga der jeweiligen Diskographie-Listen.

Auch bei dieser Einspielung überzeugt Tetzlaff mit seinem schnörkellosen Spiel, frei von Allüren und von künstlichen Zusatzstoffen wie Seufzern, Schluchzern oder fragwürdigen Verzögerungen. Mit klarem Ton, leuch-

tend in der Höhe, sonor in den tiefen Tonregionen, bewältigt er diese romantischen Konzerte. Man höre nur die Läufe in der Fantasie: mit großer Beweglichkeit, mozartisch leicht, ungetrückt in der Intonation, perlt er durch diese Passagen, als seien sie unmittelbar von Schumanns „Papillons“ auf diese Fantasie übertragen worden. Dem Hauptthema verleiht Tetzlaff den nötigen Nachdruck, zugleich singend und arios.

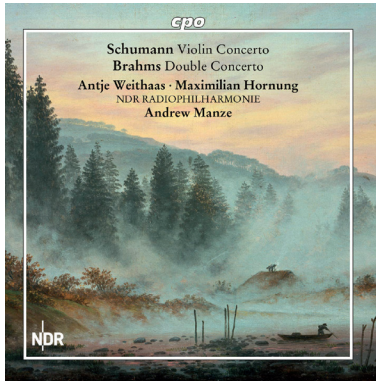
Ähnlich in Schumanns d-Moll-Konzert. Den von Schumann geforderten „kräftigen“ Gestus im Kopfsatz bildet Tetzlaff entsprechend ab, mal mit sanften Silberschleiern, mal mit baritonaler Würde. Die Trillerpassagen in der Abwandlung des Hauptthemas, am Ende des ersten Satzes, spielt er keineswegs etüdenhaft trocken, wie gelegentlich zu hören, sondern mit girlandenhafter Spiellust. Den Mittelsatz hätte Schumann auch mit „In-nig“ überschreiben können, so wie ihn Tetzlaff und das Frankfurter Orchester hier auffassen. Das ist sinfonische Kammermusik. Järvi verpflichtet sein Orchester auf Diskretion, und so entsteht zwischen Solist und Orchester ein intimes Miteinander, bei dem alle gleichermaßen aufeinander hören. Die subtilen dynamischen Schattierungen, die feinen Abstufungen zwischen „leise“ und „sehr leise“, die vorsichtigen Aufwallungen im Mittelabschnitt und das Versöhnliche, wenn man wieder zueinander findet, schließlich der fließende Übergang zum Finale – all das spiegelt diese Einspielung auf sehr natürliche, organische Weise. Hier gibt es keinen gelehrig erhobenen Zeigefinger. Die virtuoson Läufe im Schlusssatz, markant abgesetzt vom marschähnlichen Kernthema, wahren eine geheimnisvolle Flüchtigkeit wie vorüberflatternde Impressionen, derer man kaum habhaft werden kann. In dieser Art hört man das selten.

Ein vergleichbarer Ansatz findet sich auch in Mendelssohns Violinkonzert. Jeder Moment als Kalkül? Ja, aber nicht um sich selbst in Szene zu setzen, sondern um der Musik um ihrer selbst Willen zu ihrem Recht zu verhelfen. Wie oft hat man diesen romantischen Evergreen als feurig getrimmten Schluchzer oder als seifige Selbststilisierung des Solisten erlebt. Hier demonstrieren Paavo Järvi, das Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt und Christian Tetzlaff geradezu das Gegenteil. Keine Spur von Interessantmacherei – und das in allen drei Sätzen auf wohltuend konstante Weise.

(Christoph Vratz)

On this CD, Paavo Järvi, the Frankfurt Radio Symphony Orchestra and Christian Tetzlaff dig deep into the romantic core repertoire with the Violin Concertos by Mendelssohn and Schumann and the latter's Fantasia, Op. 131. What is fascinating in this production is the firm rejection of all affectations and artificial additives. Tetzlaff wins over with his straightforward virtuoso playing and his tone which is intense and

beautiful at all times. His ease of playing captivates as much as his sense of the lyrical and poetic. At times, the Frankfurt musicians play like a chamber music ensemble, putting the soloist and the orchestra on an equal footing. There, the unspectacular becomes a sensation. (Summary by Chr. V., translated by Th. H.)



Schumann und Brahms

Robert Schuman: Violinkonzert d-Moll WoO 1; Johannes Brahms: Doppelkonzert für Violine und Cello a-Moll op. 102
Antje Weithaas (Violine), Maximilian Hornung (Violoncello), NDR Radiophilharmonie, Andrew Manze
cpo 555 172-2 (CD), 2019

Klänge aus dem Kokon

Unterschätzt? „Sie ist vermutlich der bekannteste Geheimtipp in der klassischen Musik.“ So wurde

Weithaas einmal in einem Porträt-Film bei „arte“ angekündigt. Doch nicht nur in der internationalen Kammermusik-Szene weiß man längst, dass der Begriff „Geheimtipp“ allenfalls als Tarnname für eine der besten heutigen Geigerinnen taugt. Zuletzt hat sie, neben den regelmäßig erscheinenden Produktionen vom Kammermusikfestival „Spannungen“, eine Gesamtaufnahme aller Werke für Violine und Orchester von Max Bruch vorgelegt, außerdem die Konzerte von Brahms, Tschaikowsky und Beethoven mit der Camerata Bern, deren künstlerische Leiterin sie bis 2018 war. Neben einer Einspielung mit Werken von Aram Chachaturian hat Weithaas inzwischen auch das Violinkonzert von Schumann in der Kombination mit dem Doppelkonzert von Johannes Brahms herausgebracht.

Ihre musikalischen Partner sind die NDR Radiophilharmonie und Dirigent Andrew Manze, dessen Name für eine ebenso moderate wie konsequente Umsetzung der historisch informierten Spielweise steht. Der Beginn des Schumann-Konzerts gerät entsprechend schroff, stürmisch. Manze beschönigt vom ersten Takt an nichts. Gleiches gilt auch für die Geige. Wenn Antje Weithaas mit ihrem Einsatz beginnt, greift sie den Gestus der Orchestereinführung unmittelbar auf. Ihre Akkorde erzeugen Reibungen. Es knirscht. Auch der erste Lauf bringt keine Befreiung, sondern leitet lediglich eine kurze hektische Phase ein, bevor sich – end-

lich – ein arioseres Thema entfalten kann. Dessen Charakter vermittelt sich auch wegen des eher sparsamen Vibratos sehr direkt. Antje Weithaas spielt wie gewohnt sehr natürlich und ohne erhobenen Zeigefinger. Frei von zu viel Druck auf dem Bogen, deutet sie Schumann sehr innig und gesänglich, besonders im langsamen Mittelsatz. Es sind Klänge wie aus einem Kokon – als dringe die Musik aus einer abgekapselten Sphäre flüsternd nach draußen. Was diese CD aus der Masse der Vergleichseinspielungen heraushebt, zeigt sich besonders in dieser Passage: So sehr die Geige auch isoliert scheint und ganz für sich ihre Melodie singt, lässt Schumann das Soloinstrument mit den Orchester-Streichern, vor allem den Celli, geradezu verschmelzen. So entsteht zwischen Weithaas und Manzes Musikern eine intensive Form von Kammermusik. Wenn sich schließlich die sanft unruhigen Triller der Geige herauschälen, klingt das wie ein unsicherer Nachklang der Nervosität aus dem ersten Satz.

Während Manze die NDR Radiophilharmonie im Mittelteil ganz zurückhaltend führt, lässt er sein Orchester das polonaisenartige Motiv am Beginn des Finalsatzes betont selbstbewusst ausführen. Auch hier erzeugt Weithaas einen silbrig-leuchtenden, klar fokussierten Klang, das alles klingt so leicht und so selbstverständlich, so schnörkellos und makellos, dass man gar nicht erst mutmaßen möchte, wie viel Zeit sie zuvor ins Nachdenken und Probieren investiert hat. Alles ist da: Nervosität und Beweglichkeit, Transparenz und Raffinement und stets eine glänzende Technik.

Wenn sich in Brahms' Doppelkonzert nach 30 Takten erstmals die Geige einschaltet, entspinnt sich mit dem Cellisten Maximilian Hornung ein Duett wie ein vertrautes Zwiegespräch. Offenkundig hörbar wird, wie beide Musiker in diesem Werk all ihre kammermusikalische Erfahrung ausspielen, doch nie im Sinne wiederholter Routine: Der Klang der beiden Instrumente verbindet zu einem, Geige und Cello klingen wie stellenweise eine Stimme. Keine Passage zeigt das eindringlicher als das Unisono am Beginn des langsamen Satzes.

Hinzu kommt Manzes Grundansatz: Selbst im Tutti der beiden Ecksätze klingt Brahms eher schlank und beweglich und auf angenehme Weise ent-fettet. Diese Einspielung zeigt darüber hinaus, dass es sich hier um ein wirkliches Doppelkonzert handelt und nicht um die simulierte Wettkampf-Situation zweier Solisten, die gegenseitig die Führungsrolle für sich beanspruchen. Im Finale erweist es sich einmal mehr als Gewinn, wenn die Musiker auf alles vordergründige Kalkül und auf feurig getrimmte Höhepunkte verzichten und stattdessen die Musik in ihrer unmittelbaren Natürlichkeit abbilden.

(Christoph Vratz)

Antje Weithaas is the superb soloist in this recording which, along with Schumann's Violin Concerto, also covers Johannes Brahms's Double Concerto with the cellist Maximilian Hornung. The conductor Andrew Manze and the Radio Philharmonic Orchestra of North German Broadcasting in Hanover ensure a historically informed orchestral performance in a gentle and consistent manner, which frequently reminds of chamber ensemble playing. This shows especially in Schumann's slow middle movement and the excellent interaction between the two soloists in the Brahms concerto. There, the violin and the cello, in spite of their different melody lines, partly sound like one voice. Weithaas plays with a silvery bright and clearly focused tone which makes everything sound extremely light and natural, straightforward and impeccable, and never oily at any time. (Summary by Chr. V., translated by Th. H.)



Love? Homage to Clara Schumann

Yaara Tal • Andreas Groethuysen • Julian Prégardien • Chor des Bayerischen Rundfunks • Yuval Weinberg (Einstudierung u. Leitung)

LC 06868 • Sony Music • Koproduktion mit BR Klassik, 2019

Mit einer ganz besonderen und besonders einfallsreichen Hommage widmet sich die für außergewöhnliche Programmgestaltung bekannte israelische Pianistin Yaara

Tal 2019 auf ihrer aktuellen CD dem 200. Geburtstag von Clara Schumann. Unter dem fragenden Titel »Love?« stellt Yaara Tal hier Werke zusammen, die auf zum Teil verschlungene Weise in Beziehung zu Clara Schumann stehen. Es sind Widmungsstücke von oder für Clara, ihren Mann Robert sowie ihre dritte Tochter Julie. Zudem sind einige unbekannte, jedoch überraschend schöne Klavierstücke darunter sowie die an sich berühmte Alt-Rhapsodie von Brahms, aber in einer gänzlich neuen Version für Tenor, Frauenchor und Klavier.

Zwei von Yaara Tal virtuos perlend gespielte Fantasiestücke *L'Adieu et le Retour* op. 25 der heute völlig unbekannten Julie von Webenau, einer Schülerin von Mozarts Sohn, eröffnen den Reigen. Die junge Komponistin widmete ihre recht anspruchsvoll gestalteten Stücke 1839 dem von ihr sehr verehrten Robert Schumann, der wohl auch eine gewisse

Neigung zu ihr verspürte. Er aber war zu jener Zeit bereits (wenngleich auch heimlich) mit Clara Wieck verlobt, die ihn nur unwesentlich früher ebenfalls mit der Widmung einer Komposition überraschte: ihre überaus tiefgründigen *Trois Romances* op. 11, deren leidenschaftlichen, beinahe schmerzlichen Ton Yaara Tal durch ihr ausdrucksvolles und nuancenreiches Klavierspiel auf das Feinste herausarbeitet.

Ein spannendes Beziehungsgeflecht besteht zwischen dem Ehepaar Schumann und dem nur wenige Jahre jüngeren Komponisten Theodor Kirchner. War er zu Robert Schumanns Lebzeiten dessen Schüler in Leipzig gewesen, so kam es lange nach seinem Tod zu einer kurzfristigen intensiveren Verbindung mit Clara Schumann, die diese jedoch abrupt beendete, als sie merkte, dass Kirchner dem Glücksspiel verfallen und wohl nur an ihrem Geld interessiert war. Zuvor widmete Kirchner Clara Schumann seine klanglich reizvollen *Präludien* op. 9, von denen Yaara Tal hier drei geradezu brillant interpretiert und sie durch ihre Ausdruckskraft zu echten Charakterstücken werden lässt.

Vielschichtiger und verschlungener als der Beziehungsreichtum zwischen Johannes Brahms und der Familie Schumann gestaltete sich wohl keiner im Leben dieser drei Künstler. War Brahms Robert Schumann in größter Verehrung zugetan, so hat er Clara wohl aufrichtig geliebt, zumindest blieb sie bis zu ihrem Tod der wichtigste Mensch in seinem Leben. Auch den Schumann-Kindern war er zugetan, hier besonders der dritten Tochter Julie, die aber von seiner Neigung nie etwas erfahren sollte. Jedenfalls widmete Brahms ihr seine zehn vierhändigen Variationen op. 23, die er 1861 über Schumanns „letzten musikalischen Gedanken“, das Thema von dessen sogenannten »Geistervariationen« schrieb. „Schumanns Geist aus Brahms' Händen“ könnte man in Abwandlung einer berühmten Sentenz angesichts der kongenialen Interpretation von Yaara Tal und ihrem Partner Andreas Groethuysen sagen, die Dramatik, Lyrik und Poesie in diesen vierhändigen Stücken wunderbar zum Klingen bringen.

Als Julie Schumann 1869 dann einen italienischen Grafen heiratete (sie ahnte ja von Johannes Brahms' Gefühlen nichts), brach für den Komponisten eine Welt zusammen. Er überreicht der frisch vermählten „Schumann'schen Gräfin“ seine düster, fast verzweifelt wirkende *Rhapsodie* op. 53 nach einem Fragment aus Goethes *Harzreise im Winter*. Ist dieses Werk in der bekannten Originalfassung für Altstimme, Männerchor und Orchester komponiert, so nimmt Yaara Tal hier eine grandiose „Umwidmung“ vor. Sie hielt es im Rahmen ihrer Hommage an Clara Schumann für passender, die Altpartie von einer männlichen Stimme singen zu lassen und den Männerchor konsequenterweise durch den

Frauenchor des Bayerischen Rundfunks zu ersetzen. Den Orchesterpart übernimmt die Pianistin in dieser Weltpremiere selbst, absolut überzeugend und klangschön am Klavier, während der Tenor Julian Prégardien weich, einfühlsam und mit angemessen zartem Timbre den schwermütigen Goethe'schen Text singt. Bis zum gebetsartigen Schluss, der wie erlösend durch den friedvoll-getragenen, sehr transparenten Choreinsatz zur ersehnten Aufhellung führt, bleibt beim Zuhörer die Spannung erhalten, sodass man sich kaum zu atmen traut.

Insgesamt eine besonders empfehlenswerte CD, von Zusammenstellung und Ausführung her, die durch den aufschlussreichen Beitrag »Verschlungene Widmungen« von Gerd Nauhaus im Booklet, der den Werken, Personen und ihrem Beziehungsgeflecht nachgeht, aufs Beste ergänzt und bereichert wird.

(Irmgard Knechtges-Obrecht)

Israeli pianist Yaara Tal has dedicated her CD with the questioning title »Love?« to Clara Schumann's 200th birthday, which comes in the form of an especially inventive homage.

The two fantasy pieces *L'Adieu et le Retour* – expertly performed by Yaara Tal – by the nowadays completely unknown Julie von Webenau were dedicated by the composer to Robert Schumann, whom she thoroughly revered and who seemed to have been at least somewhat inclined towards her as well. At that time, however, he was already engaged to Clara Wieck, who surprised him with the dedication of her *Trois Romances* op. 11. Through her nuanced play, Yaara Tal is able to beautifully highlight the passionate tone of those pieces. An interesting web of relations existed between the Schumann couple and the composer Theodor Kirchner, who dedicated his *Präludien* op. 9 to Clara Schumann, three of which Yaara Tal performs downright brilliantly here.

The relations between Johannes Brahms and the Schumann family are similarly complex and multi-layered, especially between him and the third daughter Julie, although she never learned of his fondness for her. To her, Brahms dedicated his ten variations for piano four-hands op. 23 about Schumann's "final musical thought". Yaara Tal and Andreas Groethuysen do a wonderful job of making the drama, lyricism and poetry of those pieces heard.

Brahms was devastated when Julie Schumann married an Italian count. He presented the newlywed "Countess Schumann" with his gloomy, almost desperate *Rhapsodie* op. 53 after a fragment from Goethe's *Harzreise im Winter*, which is performed here as a specially tailored arrangement

for tenor and women's choir. The orchestral part of this world premiere is handled by Yaara Tal on the piano, absolutely magnificently and compellingly, while the tenor Julian Prégardien sings the melancholy lyrics empathetically and with soft timbre.

Overall an especially recommendable CD, perfectly supplemented by the insightful contribution from Gerd Nauhaus in the booklet text.
(Summary by I. K.-O., translated by F. O.)



Mondnacht

C. Schumann - R. Schumann - W. Killmayer

Werke für Chor a cappella

NDR Chor

Leitung: Philipp Ahmann

Es-Dur ES 2078, LC 07186, 2019

„Mondnacht“ - so lautet nicht nur der Titel eines der vielleicht berühmtesten romantischen Gedichte von Joseph von Eichendorff, sondern auch das Motto dieser CD. Natürlich

enthält die neue Produktion des Labels Es-Dur mit dem NDR Chor unter Leitung von Philipp Ahmann auch Robert Schumanns Vertonung dieses Textes - allerdings in der Chorfassung a cappella von Clytus Gottwald. Dazu gibt es eine Auswahl weiterer Vertonungen Schumanns, die überwiegend aus dem „Chorjahr“ 1849 stammen. Als kleines Schmankerl und Hommage haben die Musikerinnen und Musiker aus Hamburg auch drei Sätze aus der Feder Clara Schumanns eingesungen. Die Aufnahme entstand bereits 2018 und damit im letzten Jahr mit Philipp Ahmann an der Spitze des NDR Chores. Inzwischen hat er sein Amt als Künstlerischer Leiter des MDR-Rundfunkchores angetreten.

Wer das Kunstlied „Mondnacht“ Op. 39,5 für Stimme und Klavier kennt, der ist beim Hören dieser Bearbeitung für Chor a cappella erst einmal ein wenig irritiert: schon das innige Vorspiel des Klaviers wird hier schließlich gesungen. Die Worte erklingen also schon bevor die eigentliche Liedmelodie beginnt. Dafür wird man als Hörer gleich mitgerissen in einen Strudel aus zärtlicher-romantischer Empfindung. Die klare Trennung zwischen Melodie und Begleitung ist aufgehoben. Schumanns Musik löst sich ganz im warmen Chorklang auf. Für diesen beeindruckenden Effekt sorgt Philipp Ahmann, indem er seinen Chor sehr behutsam und sanft artikulieren lässt. Nichts wirkt in seiner Interpretation forciert oder angespannt:

ganz natürlich fließt die Musik dahin bis am Ende nur noch ein ruhig verklingender Schwebezustand übrig bleibt. Technisch wie deklamatorisch eine absolute Meisterleistung des Chores und seines Dirigenten!

Dieses Highlight der Scheibe hebt sich Ahmann allerdings für den Schluss auf. Bis dahin gibt es ausschließlich Original-Literatur von Robert und Clara Schumann zu hören - allerdings in unterschiedlichen Besetzungen. So hat Robert Schumann etwa sein Opus 69 aus dem „Chorjahr“ für Frauenstimmen und Klavier ad libitum gesetzt. Der Komponist hatte 1849 in Dresden nicht nur von Ferdinand Hiller die Leitung von dessen „Liedertafel“ übernommen, sondern selbst einen eigenen Chorgesangsverein gegründet. Für diese hauptsächlich aus musikalischen Laien bestehenden Ensembles schrieb er nun auch seine Musik. Den Klavierpart „ad libitum“, also nach Belieben, hat er offenbar als Stütze für einen Laienchor gedacht. Dennoch nimmt Philipp Ahmann bei seiner Einspielung das Klavier dazu. Pianist Sebastian Breuing bleibt allerdings klanglich ganz dezent im Hintergrund und stützt eher den Rhythmus als die Harmonie, denn die Sängerinnen des NDR Chores verstehen es auch auf hervorragende Weise a cappella zu singen.

Mit markanten „Sopran-Schlägen“ beginnen die Damen das Lied „Tamburinschlägerin“ mit frischem, rhythmischem Schwung. Wunderschön ruhig und mit choralhafter Innigkeit gestalten sie das dritte Lied „Klosterfräulein“ mit seinem wehmütigen Tonfall. Sehr organisch und mit fein aufgebautem Spannungsbogen lässt Philipp Ahmann den Text deklamieren. Die Sängerinnen des NDR Chores artikulieren nicht nur sehr präzise, sondern intonieren auch hervorragend. Dazu kommt eine sehr fein gestaffelte Dynamik, die allerdings Extreme meidet. Stattdessen sucht Ahmann die Ausgewogenheit. Grelle Effekte wie man sie im anschließenden Lied „Soldatenbraut“ anbringen könnte, mildert er stets ein wenig ab. Seine Soprane klingen deshalb nie schrill, sondern stets geschlossen und homogen. Einen ersten Vorgeschmack des dichten Chorsatzes der späteren „Mondnacht“ bietet schließlich das Lied „Die Capelle“ aus Schumanns Op. 69. Im Gegensatz zu den übrigen Liedern spielt der Komponist hier stilistisch auf die Kirchenmusik seiner Zeit an mit ihren engen Verschachtelungen der Stimmen.

Für gemischten doppelten Chor a cappella hat Robert Schumann dagegen sein Op. 141 gesetzt. Die Vertonung von vier Texten von Rückert, von Zedlitz und Goethe leitet diese CD ein und fordert so erst einmal die gesammelten Kräfte des NDR Chores. Los geht es mit einem ruhig deklamierten „An die Sterne“, wo der Chor vor allem mit seinem warmen und homogenen Klang punkten kann. Weit spannt Philipp Ahmann die melodischen Linien der einzelnen Chorgruppen und hält dadurch das Satzgefüge kontinuierlich im Fluss. Durch die Aufteilung in zwei sich ab-

wechselnde Chorgruppen kommen auch die Einzelstimmen der Sängerinnen und Sänger bei diesem Opus stärker heraus. Kraftvoll markieren etwa die Tenöre den Einsatz des folgenden Lied „Ungewisses Licht“. Auch hier hält sich Ahmann bei der Zeichnung der aufgewühlten Affekte zurück zugunsten der hier etwas grelleren Farbe des Chorklangs. Das gilt auch für den lobpreisenden, energischen Schlussgesang „Talismane“ mit einem Text von Goethe. Erst gegen Ende des Satzes dimmt Ahmann den Klang in vielen kleinen Schritten fein herunter bis in das abschließende, im wunderschönen *pianissimo* artikulierte „Amen“.

Stilistisch etwas weniger progressiv im direkten Vergleich, aber ungemein elegant und anmutig klingen dagegen die drei Chorsätze „Abendfeier in Venedig“, „Vorwärts“ und „Gondoliera“ von Clara Schumann auf Texte von Emanuel Geibel. Sehr schön flüssig und sanft pulsierend gestaltet Philipp Ahmann den ersten und umfangreichsten Satz. Der Text ist gut verständlich, der NDR Chor artikuliert sehr geschlossen und auch die Einsätze sind punktgenau. Ein wenig nach Revolution klingt die Vertonung von „Vorwärts“ mit seinem schnellen Wechsel von markanten Unisono- mit ruhigen vollstimmigen Passagen. Eine Hymne an die Liebe bietet dagegen das letzte Lied „Gondoliera“ in der Vertonung von Clara Schumann mit seinem wiegenden Rhythmus und seiner lieblichen Stimmung. Es folgt nun eine Konfrontation, die eigentlich gar keine echte ist: die Chorlieder-Sammlung „...wie in Welschland lau und blau...“ für Männerchor a cappella von Wilhelm Killmayer (1927-2017). Der Komponist gehört der so genannten „gemäßigten Moderne“ an, war ein Schüler des Carmina-Burana-Komponisten Carl Orff und hat in seiner Sammlung ausschließlich Texte von Joseph von Eichendorff vertont. Inhaltlich harmonisiert sein Werk also sehr gut mit den Vertonungen von Robert und Clara Schumann, aber auch auf musikalischer Ebene bewegt sich Killmayer im Fahrwasser seiner Kollegen aus dem 19. Jahrhundert.

Das Lied „Heimweh“ - ein typisch romantisches Sujet - beginnt bei Killmayer zunächst ein wenig modernistisch mit unruhiger Unisono-Linie. Doch schon bald stellt sich typisch romantischer Männerchor-Klang ein wie man ihn von einem Komponisten des 19. Jahrhunderts erwarten würde. Allerdings drängt Killmayers Musik deutlich stärker nach vorne, auch wenn Philipp Ahmann seinen NDR Chor nicht zu stark von der Leine lässt. Das zweite Stück „Wenn die Sonne lieblich schiene“ erinnert in seiner recht flotten Deklamation ein wenig an den Stil populärer a cappella-Schlagder der 1930-er Jahre, während „Wenn der Hahn kräht“ mit dem Effekt von Sekundreibungen in der Oberstimme spielt und somit den Lauten des Tieres auch humoristisch zu Leibe rückt. Das Lied „Der Bräutigam“ beginnt zunächst mit einer einfachen Unisono-Linie bevor der durch manche kleine harmonische Überraschung geprägte

Satz in einem eher romantischen Naturbild des Waldrauschens endet (immer wieder scharf unterbrochen vom solistischen Tenor Keunhyung Lee). Im dunklen Tonfall endet die Sammlung mit dem „Nachtlied“. Hier glänzt vor allem die Bassgruppe des NDR Chores mit ihrem stabilen und kraftvollen Ostinato-Fundament.

Im letzten Teil der neuen CD „Mondnacht“ wird es dann numerisch betrachtet etwas bunter: es folgt eine Auswahl aus Einzelstücken verschiedener Opera von Robert Schumann für gemischten Chor. Effektiv und ausgezeichnet aufeinander abgestimmt wechseln sich etwa in „Im Walde“ Op. 75,2 Solisten und Chor in Form eines Echos ab. Bei diesem Stück mit seiner prägnanten Jagdmotivik nimmt Philipp Ahmann das Tempo sehr flexibel und vermeidet dadurch jede Statik. Sanft lässt er schließlich die Linien in der letzten Strophe fließen. Sehr stark textorientiert und mit wiederum sehr geschlossenem Tonfall lässt der Dirigent den NDR Chor die Geschichte vom „König in Thule“ (Op. 67,1) erzählen. Beim Lied „Das Schiffein“ aus Robert Schumanns spätem Op. 146 treten klanglich sehr geschmeidig integriert noch ein solistisches Horn (Christoph Eß) und eine Flöte (Katharina Martini) dazu. Sie bereichern den dichten und homogenen Chorklang um einige zusätzliche Farben, ehe die a cappella dargebotene „Mondnacht“ diese Scheibe eindrucksvoll abschließt.

Es beeindruckt vor allem die fein entwickelte a-cappella-Kultur des NDR Chores unter Leitung von Philipp Ahmann. Die Sängerinnen und Sänger reagieren punktgenau auf die vielen feinen Nuancen der hier präsentierten mehr oder weniger romantischen Chormusik der beiden Schumanns und Wilhelm Killmeyers. Sehr weich klingen die Phrasen, präzise gelingen die Einsätze und auch die Intonation ist makellos, der Satz dazu ausreichend durchsichtig, wenn nötig, meist aber kompakt und geschlossen, kurzum: ideal zu diesem Repertoire passend. Ein würdiges, sehr hörens- und vor allem rundum empfehlenswertes diskografisches Abschiedsgeschenk von Philipp Ahmann von „seinem“ NDR Chor!

(Jan Ritterstaedt)

The new CD “Moonlit Night” of the North German Radio Choir under the direction of Philipp Ahmann contains a number of original works by Robert Schumann for choir, as well as an arrangement of his song with piano accompaniment “Moonlit night” for a cappella choir by Clytus Gottwald. There, Schumann’s music completely dissipates into the warm sound of the choir and the separation between melody and accompaniment is overcome. Philipp Ahmann creates this stunning effect by having his choir articulate very gently and softly. This highlight of the CD is preceded, *inter alia*, by Schumann’s Romances for Women’s Voices and Piano *ad libitum*, Op. 69. The third song with its wistful

tone, “The young nun”, in particular, is presented by the singers in a beautifully calm manner with chorale-like intimacy. In contrast, Robert Schumann’s Op. 141 is set for double mixed a cappella choir. Through the division into two alternating choir groups, the individual parts of the singers come out more strongly. The three choral settings “Evening celebration in Venice”, “Forward” and “The gondolier woman”, based on texts by Emanuel Geibel, were written by Clara Schumann. Philipp Ahmann presents the first and most extensive movement in a very beautiful, harmonically flowing and gently pulsating manner. With the choral song collection “... as in Romandy mild and blue ...” for a cappella male choir by Wilhem Killmayer (1927-2017), this CD also makes an excursion into moderate modernism. The song “Nostalgia” first appears a little modernist with a restless line in unison. But this is superseded very soon by a typical romantic male choir sound in 19th-century style. With its brisk declamation, the second piece, “If the sun were shining sweetly”, evokes a little the style of the popular a cappella hits of the 1930s. The last part of the new CD offers a selection of individual pieces from different works for mixed choir by Robert Schumann. In “In the woods”, Op. 75/2, for example, the way the soloists and the choir alternate with each other in the form of an echo is most effective and perfectly coordinated. In “The King in Thule”, Op. 67/1, the conductor has the North German Radio Choir tell the story in a strongly text-oriented manner with a closed tone. Overall, the finely developed a cappella culture of the North German Radio Choir under the direction of Philipp Ahmann, in particular, is indeed impressive. On this recording, the singers respond very accurately to the many fine nuances of romantic choral music by the two Schumanns and Wilhelm Killmayer. This is a highly recommended CD! (Summary by J. R., translated by Th. H.)

»SWR2

GENUIN

Zwischen Nostalgie und Revolution
Werke von Robert Schumann,
Dmitri Schostakowitsch und Bohuslav Martinů



Benedict Kloeckner, Violoncello
Danae Dörken, Klavier

Zwischen Nostalgie und Revolution.

Werke von Robert Schumann, Dmitri Schostakowitsch und Bohuslav Martinů
Benedict Kloeckner, Violoncello · Danae Dörken, Klavier
GEN 19660 · SWR2 + Genuin classics, 2019

Die deutsch-griechische Pianistin Danae Dörken und der aus Deutschland stammende Cellist Benedict Kloeckner gehören zweifellos zu den hoffungsvollsten

Nachwuchskräften in der Musikwelt. Seit fünf Jahren treten sie nicht nur solistisch, sondern auch als Duo-Partner hervor. Offenbar verstehen sie sich gut dabei, zumindest spiegelt die Stimmung der vorliegenden CD eine große Harmonie wider.

Mit den drei Sammlungen *Fantasiestücke* op. 73, *Adagio und Allegro* op. 70 sowie *Fünf Stücke im Volkston* op. 102 von Robert Schumann kombinieren die beiden Musiker wohl durchdacht und aus guten Gründen zwei Werke des 20. Jahrhunderts, nämlich die Cellosonate d-Moll op. 40 von Dmitri Schostakowitsch und die *Variationen über ein slowakisches Thema* H. 378 von Bohuslav Martinů, da sie die „Poesie, Sensibilität und Wahrhaftigkeit“ in Schumanns Musik als Vorläufer und unverzichtbare Elemente für die Kammermusiken der beiden Komponisten ansehen.

Danae Dörken und Benedict Kloeckner wollen damit zeigen, dass es auch, oder sogar gerade in politisch und persönlich unruhigen Zeiten möglich und nötig ist, innig, schlicht und „im Volkston“ zu komponieren. Musik also, die im starken Kontrast zum äußeren Geschehen steht und die somit den Titel der CD rechtfertigt. Schumann setzte im Jahr 1849, als sich die revolutionären Ereignisse in Deutschland zuspitzten, der grauen Realität in seinen Werken einen romantisch gefärbten Ton und fein nuancierte musikalische Strukturen entgegen. Seine drei Zyklen waren für das Klavier und verschiedene Melodieinstrumente konzipiert, wobei er jeweils andere Instrumente „ad libitum“ zuließ. Hier nun erklingen sie alle in der Besetzung Cello und Klavier, was von der hörbaren Klangwirkung her absolut überzeugt. Der ausdrucksstarke, warme Cello-Ton passt wunderbar zum fantasievollen Charakter der drei Stücke aus op. 73, vielleicht etwas weniger gut zum Adagio und Allegro, dessen originale Konzeption für Horn sich doch sehr in unsere Ohren eingebrannt hat (obschon Schumann auch hier das Cello gestattete), und natürlich zu op. 102, das von Anfang an für Cello komponiert wurde. Als Schostakowitschs erstes bedeutendes kammermusikalisches Werk gilt seine Cellosonate op. 40, die beinahe unmittelbar an Schumanns musikalische Ausdrucksformen anzuknüpfen scheint. Darüber hinaus weist die Tonsprache weit in die Moderne und lässt unter der klangvollen Oberfläche die verzweifelte Lage des Komponisten erahnen, dessen Werke gerade wieder einmal von Stalin diffamiert wurden, weshalb er ernsthaft um sein Leben bangen musste. Besonders dieses Spannungsfeld, in dem sich das gesamte viersätzig Stück bewegt, vermögen Dörken und Kloeckner eindrucksvoll nachzuzeichnen. An keiner Stelle wirkt das Cello sentimental oder gar süßlich. Als gleichberechtigter Partner setzt das Klavier starke Akzente, die jene auch noch so befremdlichen Kontraste verständlich machen.

Einen wunderbaren Dialog entwickeln die beiden Musiker im Alterswerk des Tschechen Martinů, der kurz vor dem Tod in seinen Variationen der

Sehnsucht nach seiner Heimat Ausdruck verleiht, die er wegen des nationalsozialistischen Terrors verlassen musste. Auch hier bleibt trotz aller tänzerischer und volkstümlicher Melodik eine spannungsgeladene Sphäre, die von Cello und Klavier klangschön intoniert wird. Insgesamt eine CD, die man gerne mehrfach anhört, um alle Feinheiten zu entdecken.

(Irmgard Knechtges-Obrecht)

The German-Greek pianist Danae Dörken and the German cellist Benedict Kloeckner doubtlessly rank among the most promising young musicians. For five years now they have been making a name for themselves both solo and as duo partners. On this CD they combine three collections by Robert Schumann: *Fantasiestücke* op. 73, *Adagio und Allegro* op. 70 as well as *Fünf Stücke im Volkston* op. 102, with two 20th century pieces, namely the cello sonata in D minor op. 40 by Dmitri Shostakovich and the *Variations on a Slovak Theme* H. 378 by Bohuslav Martinů.

With this, Danae Dörken and Benedict Kloeckner aim to demonstrate that it is possible to compose intimate, plain, and folkloristic (“im Volkston”) music, even – or maybe especially – in politically and personally turbulent times. Music, that is in stark contrast to external events and which thereby justifies the title of the CD. At no point does the cello appear sentimental or saccharine, its warm and plentiful sound is compelling in every piece. As a partner on equal footing, the piano is able to give some important emphasis, which makes those contrasts more understandable, be they as disconcerting as they may. A wonderful dialogue evolves between the two musicians, beautifully performed at all times.

Overall a CD that one is inclined to listen to repeatedly in order to discover all the little subtleties. (Summary by I. K.-O., translated by F. O)



Robert Schumann
Orchester- und Kammermusikwerke
für Klavier zu vier Händen, Vol. 5

Symphonie Nr. 1 B-Dur op. 38 „Frühlings-Symphonie“, Bearbeitung für Klavier zu 4 Händen von Clara und Robert Schumann (1842) & Symphonie Nr. 4 d-Moll op. 120, Bearbeitung für Klavier zu 4 Händen von Robert Schumann (1853). Weltersteinspielungen.

Klavierduo Eckerle
 8.551415 · Naxos, 2019

Jahrzehntelang waren sie weithin vergessen, die vierhändigen Arrangements größer besetzter Werke des 18. und vor allem des 19. Jahrhunderts. Seit der Erfindung und Verbreitung der Schallplatte, des Rundfunks sowie ihrer analogen und digitalen Nachfolger waren diese Fassungen für Musikfreunde nahezu bedeutungslos geworden – abgesehen von der kleinen Schar Klavierenthusiasten, die das vierhändige Spiel (das meist ein Vomblattspiel war) weiterhin mit Freundinnen und Freunden im heimischen Musikzimmer pflegten. Bis ins frühe 20. Jahrhundert hinein waren solche hausmusikalischen Arrangements für die Ausbreitung größer besetzter Werke außerordentlich bedeutsam und bei Musikfreunden, die in kleinen Städten oder auf dem Lande lebten, sogar existenziell notwendig. Denn wann hatte man abseits der Metropolen und größeren Städte schon einmal die Chance, Symphonien, Ouvertüren oder oratorische Werke an ihren eigentlichen Spielstätten, also in Konzertsälen oder Kirchen, im „Original“ zu hören? Das gleiche galt für Kammermusik vom Streichsextett bis zur Duosonate, sofern man nicht die betreffenden Instrumente und Spieler zur Hand hatte. Die einzige Chance für Musikliebhaber, sich all diese Kompositionen jederzeit in den eigenen vier Wänden zu Gemüte führen zu können, waren in jenen Zeiten also Arrangements für ein oder zwei Klaviere zu zwei, vier oder sogar acht Händen. Dafür musste man selbstverständlich einigermaßen Klavier spielen können oder anderenfalls sogar zwei entsprechende „Vierhändige“ (wie der berühmte Musikkritiker Eduard Hanslick sie witzig nannte) zur Hand haben.

Klar, die Übertragung eines Orchestersatzes in ein Klavierarrangement bedeutete zunächst zwangsläufig eine Einbuße an klanglichem Farbreichtum, Kompaktheit und Sinnlichkeit. Doch das Spiel eines Arrangements konnte das Erklingen der jeweiligen Hauptfassung nicht nur ersetzen, sondern auch den Konzertbesuch vorbereiten oder in der Erinnerung halten und somit vertiefen. Sofern man am Spiel selbst beteiligt war, geriet man möglicherweise sogar stärker und intensiver „in“ diese Musik hinein, als wenn man sie im Konzertsaal oder Salon lediglich gehört hätte. So gehörten Arrangements zur Existenz, zur klingenden Gegenwart der betreffenden Werke im Musikleben untrennbar dazu. Und auch die Musikverlage erzielten gerade mit derartigen hausmusikalischen Fassungen einen wesentlichen Teil ihres Gewinns.

Ehe Musikverlage einen solchen Gewinn erwirtschafteten, mussten die betreffenden Werke allerdings erst einmal arrangiert werden. Das brachte wiederum zahlreichen Musikern und Musikverlags-Mitarbeitern Geld ein. (Ohne seine hochgeschätzten Arrangements von Werken Schumanns, Brahms' und anderer wäre beispielsweise der Komponist Theodor Kirchner in noch viel größerer finanzieller Not gewesen, als er es aufgrund seiner Spielsucht ohnehin schon war.)

Etwas Besonderes war es natürlich, wenn Komponisten ihre eigenen Werke arrangierten. Ein Johannes Brahms – ebenso wie Robert Schumann ein leidenschaftlicher Vierhändig-Spieler – zeigte sich ausgesprochen stolz darauf, dass er „aus den vielen Noten“ seines Deutschen Requiems die „wenigen“ seines vierhändigen Klavierarrangements herausgesucht hatte, und meinte, diese hausmusikalische Version sei ihm „ganz vortrefflich“ geraten und „wirklich ganz und gar leicht und flott zu spielen“. Auch Robert Schumann war an der Verbreitung seiner Werke durch Arrangements – und an deren separater Vergütung – interessiert. Etliche Klavier- „Übersetzungen“ eigener Werke schrieb er selbst, andere entstanden in Kooperation mit seiner Ehefrau, der Pianistin und Komponistin Clara Schumann, was angesichts ihrer Lebens- und Kunstgemeinschaft kaum verwundert. Unter diesen Voraussetzungen hat der findige, nie um originelle Ideen verlegene Schumannforscher Joachim Draheim in Zusammenarbeit mit dem Karlsruher „Klavierduo Eckerle“ (Mariko und Volker Eckerle) eine siebenteilige CD-Reihe konzipiert. Sie umfasst nun nicht nur die von Robert Schumann selbst sowie vom Ehepaar Schumann erstellten Klavierarrangements der Orchester- und Kammermusik, sondern auch Arrangements, die vom Komponisten „überwacht“ bzw. „unter seiner Aufsicht“ angefertigt wurden. Zusätzlich bezog man „eine repräsentative Auswahl weiterer Orchester- und zentraler Kammermusikwerke“ ein, bei denen eine Bearbeitung und Veröffentlichung teilweise erst nach Schumanns Tod erfolgte. Entscheidend war, dass jene Fremdfassungen den an dem Projekt Beteiligten „musikalisch sinnvoll und klanglich überzeugend“ erschienen. Sicherlich könnte man fragen, ob eine solche Erweiterung nicht doch den Maßstab der Authentizität aufweicht, der beim Ehepaar Schumann zweifelsfrei gegeben ist und auch noch für Fälle wie die von Schumann angeregte und begutachtete Vierhandfassung der „Rheinischen Symphonie“ durch Carl Reinecke gelten mag. Ungeachtet einer solchen Frage wird das Aufnahmeprojekt, dessen fünfter Teil hier zu besprechen und pianistisch sehr zu loben ist, Schumanns Werke in der Tat so darstellen, wie sie zu und nach den Lebzeiten des Komponisten in privaten Bereichen des Musiklebens vielfach präsent waren. (Die im späteren 19. Jahrhundert besonders stark verbreiteten Schumann-Arrangements August Horns spielen in dieser Reihe übrigens keine Rolle.)

Die vorliegende CD umfasst die vierhändigen Arrangements der Symphonien Nr. 1 B-Dur op. 38 („Frühlings-Symphonie“) und der Symphonie Nr. 4 d-Moll op. 120. Letztere wäre der Entstehung nach ja Schumanns „Zweite“ gewesen, hätte der Komponist sie nicht nach der wenig erfolgreichen Leipziger Uraufführung Ende 1841 rund zehn Jahre lang liegen lassen und sie erst nach den Symphonien in C-Dur op. 61

und in Es-Dur op. 97 in (hauptsächlich instrumentatorisch) überarbeiteter Gestalt als seine „Vierte“ veröffentlicht. Fast zwangsläufig bedeuten die Studioeinspielungen vierhändiger Arrangements einen qualitativen Quantensprung. Denn beim hausmusikalischen Spiel wurden und werden derartige Arrangements oft mehr oder weniger spontan und gut vom Blatt gespielt. Für konzertreife Vorführungen waren sie einst jedenfalls gar nicht gedacht. Ihre jederzeit reproduzierbare Einspielung in Studioqualität ist also – über das auf dem CD-Cover und im Booklet stolz vermeldete Faktum der „Weltersteinspielung“ hinaus – tatsächlich ein Novum – und durchaus eine knifflige Aufgabe. Denn alle Halbheit, alles Ungefähre, Pauschale und Flüchtige, das selbst für gekonntes Vornblattspiel oft so charakteristisch ist, verbietet sich von selbst.

Tatsächlich sind Mariko und Volker Eckerle ein hochprofessionelles Duo, das diesen einst fürs private Wohn- oder Musikzimmer gedachten Symphoniefassungen seine ganze pianistische Aufmerksamkeit, Kompetenz und Spielintensität widmet. Das beginnt schon damit, dass die zwei Symphonien mit allen vorgeschriebenen Wiederholungen gespielt werden und beide Künstler sich bemerkenswert stark an Schumanns metronomischen Tempovorgaben orientieren. (Von einem kleinen Tempospagat in der B-Dur-Symphonie wird später noch die Rede sein.) Außerdem ist ihrem Spiel abzuspüren, dass sie nicht nur die Arrangements als solche genauestens studiert haben, sondern auch die orchestrale Hauptfassung beider Symphonien und deren Aufführungsgeschichte. Die Klangschiichtung und Abstimmung von Primo- und Secondopartie ist überzeugend gestaffelt, was beim professionellen Vierhändigspiel ja eine Kunst für sich ist. Nichts bleibt da dem Zufall überlassen, Haupt- und Nebenstimmen sind trefflich ausbalanciert. Im Klangcharakter setzt das Duo vor allem auf Klarheit und Transparenz des Klaviersatzes: Das Haltepedal wird sachdienlich, aber eher sparsam eingesetzt. Gelegentlich mag man sich wünschen oder jedenfalls vorstellen, dass das Spiel oder die Intonation des Flügels (dessen Marke das Booklet nicht nennt) etwas weicher hätte sein können. Dadurch hätten die Farbwerte des Klaviersatzes womöglich noch vielfältiger aufgefächert und die Klangpalette stärker räumlich-„orchestral“ gestaffelt werden können. Auch manche Sforzato- und Fortepiano-Akzente hätten sich dann vielleicht noch individueller modellieren lassen. Aber das sind Wünsche auf Luxusniveau, die den hohen pianistischen Rang der Einspielung nur am Rande betreffen.

Mitunter hat man Schumanns Orchestermusik nachgesagt, sie sei „zu pianistisch“ empfunden – eigentlich zu Unrecht oder zumindest voreilig. Denn ein „pianistisch“ beeinflusster Orchestersatz kann ja auch eine Bereicherung des romantischen Orchesterstils bedeuten, man denke nur an den Kopfsatz der d-Moll-Symphonie oder an das Scherzo der C-Dur-

Symphonie. Zudem erweist sich ein derartiger Vorwurf in gewisser Weise als unlogisch, denn die Umsetzung von Schumanns Orchestersprache in vierhändige Klavierarrangements ist alles andere als ein pianistischer Selbstgänger: Da braucht es wirklich das hohe Spielniveau des Klavierduos Eckerle, das die Arrangements selbstverständlich rund und beweglich klingen lässt, beispielsweise im Finale der „Frühlings-Symphonie“ oder im bereits genannten Kopfsatz der „Vierten“. Da kann man in der vorliegenden Aufnahme Mariko und Volker Eckerles ungemein agiles und konzentriertes Passagenspiel und die enorme klangliche Tiefenschärfe nur bewundern.

Manche Stimmverläufe, manche Teile des instrumentalen Gewebes werden in (guten) Arrangements orchestraler Werke sogar besonders klar erkennbar. Gegenüber routiniert-mittelklassigen Aufführungen und Aufnahmen der Orchesterfassungen können professionell gespielte Arrangements strukturell geradezu etwas Röntgenhaft-Verdeutlichendes, ja Aufklärerisches haben – so auch hier.

Fast mag man es da bedauern, dass das Klavierduo Eckerle an bestimmten Stellen tendenziell denn doch altgewohnte Aufführungskonventionen der orchestralen Hauptfassung übernimmt, statt sie kritisch zu hinterfragen. Man denke nur an den 1. Satz der „Frühlings-Symphonie“, der kurz vor seinem Ende scheinbar unversehens ein neues hymnisches Gesangsthema einführt. Kaum ein Dirigent verzichtet darauf, an dieser Stelle erheblich auf die Tempobremse zu drücken und dieses Thema lang und breit auszukosten – gewissermaßen nach dem Motto, Lyrisches müsse eben hörbar langsamer sein. Nichts davon steht in den Noten – und Interpreten dürften sich ruhig die Frage stellen, was es bedeutet, dass Schumann ausgerechnet hier *k e i n e* merkliche Tempoverbreitung forderte. (Anderenorts hat er durchaus Ritardandi sowie kleinere und größere Tempowechsel verlangt.)

Der erst leise ins Innere, dann im Forte ins Freie drängende Gesangs- und Gefühlsausbruch, bei dem Schumann das frühlinghafte Herzklopfen gewissermaßen mitkomponiert hat, gerät denn doch ein wenig ins Idyllisch-Biedermeierliche. Auch andere ungeschriebene Aufführungstraditionen übernimmt das Klavierduo Eckerle, so im Scherzo der „Frühlings-Symphonie“ die Temposteigerung des 2. Trios gegenüber dem Haupttempo des Satzes, das Schumanns Angaben zufolge eigentlich beibehalten werden soll. Immerhin verfahren die Interpreten hier dezenter als so manche effektverliebten Stardirigenten.

Beim Arrangement der „Frühlings-Symphonie“ bedeutet die Einspielung des Klavierduos Eckerle genau genommen einen Tempo-Spagat: Denn als 1841/42 die Orchesterstimmen und das bei der vorliegenden Einspielung benutzte vierhändige Klavierarrangement im Druck erschienen, forder-

te der 31-jährige Schumann in den drei lebhaften Sätzen ausgesprochen schnelle Metronomtempi, die er 11 Jahre später beim Erscheinen der gedruckten Partitur (1853) erheblich reduzierte; nur der langsame Satz blieb im Tempo unverändert. In der vorliegenden „Weltersteinspielung“ hört man nun das „frühe“ Arrangement in den „späten“ Tempi – wogegen sicherlich nichts zu sagen ist, da das Arrangement nach Erscheinen der Partitur zweifellos weitergalt. Doch wäre es sicherlich spannend gewesen, Clara und Robert Schumanns Klavierübertragung in der Nähe der originalen drängenden Frühlingstempi zu hören.

Insgesamt ist der vorliegenden CD eine pianistisch-ensemble-technisch hochkarätige, musikalisch sehr ansprechende Leistung zu bescheinigen. Auf die beiden abschließenden CDs darf man gespannt sein.

(Michael Struck)

For decades, 18th and 19th century arrangements of larger works for piano four hands had mostly sunk into obscurity. However, such versions, enabling performances of those works in the comfort of one's home had been of vital importance to their spread of prior to the beginning of the 20th century and the popularization of recording and radio technologies. Robert Schumann, too, took an interest in this method of propagating his works, penning many such „piano translations“ himself as well as in cooperation with his wife, Clara Schumann.

It was not until the late 20th century that musicians and researchers turned their attention towards these versions. The clever musicologist Joachim Draheim, together with the „Klavierduo Eckerle“ from Karlsruhe, has devised a seven-part CD series comprising not only Robert and Clara Schumann's piano four hands arrangements of orchestral and chamber music works, but also those from among the circle of their contemporaries. The newly released 5th CD contains the arrangement of the 1st symphony in B-flat major op. 38 („Frühlings-Symphonie“) by both Schumanns, as well as Robert's arrangement of his 4th symphony in D minor op. 120 for piano four hands.

Mariko and Volker Eckerle are a highly professional duo, giving their full pianistic attention, competence and intensity of play to these versions which were originally conceived to just be played on a whim in private living or music rooms. Both symphonies are performed with all the required repetitions. The two artists observe the metronomic tempi indicated by Schumann with remarkable accuracy and have evidently intently studied the orchestral versions and the traditions of performance associated with them as well. The sound and harmonization of the primo and secondo parts is compelling, with the duo prioritizing clarity

and transparency over a more colorful sound. The performers generally follow established conventions of performing the orchestral versions instead of questioning them. Overall however, this CD offers a top-class pianistic performance and compelling musical experience.
(Summary by I. K.-O., translated by F. O.)

Orchestral und doch eigenständig

Allen Ernstes fragt man sich, warum manche Werke nicht längst der Öffentlichkeit präsentiert wurden. Gibt es irgendwelche Giftschränke, in denen sie gelagert werden? Natürlich nicht. Seit dem Jahr 2010 geht das Klavierduo Eckerle immer wieder ins Aufnahmestudio, um Klavierwerke Robert Schumanns in vierhändigen Fassungen festzuhalten, darunter Werke, wie sie so noch nie festgehalten wurden. Zu diesen Ersteinspielungen zählt auch Folge fünf des ehrgeizigen Unternehmens. Zu hören sind die Sinfonien Nummer eins und vier (nachdem die Zweite bereits auf Vol. 4, die Dritte in Carl Reineckes Bearbeitung, von Schumann revidiert, auf Vol. 3 erschienen war). Die Bearbeitung der ersten Sinfonie entstand ab Januar 1842 in Form einer Gemeinschaftsarbeit mit Clara. Da Schumann zu dieser Zeit kränkelte, war die Gattin in diese „verdammte“ (Originallaut aus einem internen Aufzeichnungsbuch der Schumanns) Aufgabe involviert. Die vierte Sinfonie erschien 1853 zunächst mit den einzelnen Stimmen und anschließend in einer vierhändigen Fassung durch den Komponisten im Druck. Erst danach folgte die komplette Partitur-Ausgabe.

Bei vierhändigen Klavierfassungen handelt es sich keineswegs um historische Fußnoten, wie man heute leichthin annehmen könnte, sondern um wesentliche Beiträge des damaligen Musiklebens. Bei einigen Komponisten dienten die Klavierfassungen als Vorstufe der späteren Orchestrierungen (teilweise etwa bei Johannes Brahms), zugleich waren sie in Zeiten mangelnder Tonaufzeichnungen ein wesentliches Mittel zur Verbreitung und Bekanntmachung. Und immer standen die Komponisten (oder ihre meist weniger populären Bearbeiter) vor der Herkulesaufgabe: Wie richtet man eine Orchesterpartitur so ein, dass sie einerseits spielbar ist und andererseits dem Original möglichst nahekommt. Einzig Franz Liszt hat sich bei seinen Transkriptionen, etwa im Fall der Beethoven-Sinfonien, nie um Spielbarkeit für Normalbegabte gekümmert. Das Klavierduo Eckerle ist nun also dabei, bei Robert Schumann ein Äquivalent zur CD-Edition der Brahms-Bearbeitungen mit dem Duo Silke-Thora Matthies und Christian Köhn (ebenfalls Naxos) zu vollenden.

Auch bei den hier dokumentierten Sinfonien spielt das Duo mit viel Verve, rhythmischer Prägnanz und genauem Gespür für die Stimmverteilungen. Schon die bisherigen Einspielungen der beiden Pianisten haben ein tiefes Schumann-Verständnis offenbart, das ist nun nicht anders. Man könnte allenfalls mit erhobenem Zeigefinger einige Stellen aufdecken, in denen mehr Klangfarbe, ein emphatischerer Gestus oder ein schnelleres Tempo da, wo Schumann „Lebhaft“ fordert, möglich gewesen wären. Doch das würde den Rang dieser Aufnahme nicht grundlegend schmälern.

Die Mischung aus Gelassenheit und Nervosität im Scherzo der Ersten, die suchende Innigkeit in der Romanze der Vierten – das wird hier auf glaubhafte Weise eingefangen. Die Einleitung zum Finale der d-Moll-Sinfonie wabert geheimnisvoll und dunkel, das Klavier-Tremolo schwillt mehr und mehr an, bis sich der schnelle Teil mit prägnanter Artikulation Bahn bricht. Hier erkennt man, dank des beinahe stolpernden Rhythmus, viel von dem Schumann, der in jungen Jahren am Klavier seine unverkennbare Klangsprache entwickelt hat. Dem Klavierduo geht es viel um Klarheit, um die Betonung einer Eigenständigkeit des Klavierparts und nicht um eine lediglich nachahmende Imitation von Orchesterinstrumenten.

So ist dieses gleichermaßen interessante wie lohnende Gesamtprojekt um eine wichtige Etappe reicher. Auch aufnahmetechnisch vermag die angenehme räumlich-natürlich klingende Produktion zu gefallen. Ein heimlicher Wunsch bleibt am Ende dann doch: Wie mögen diese Klavierfassungen klingen, wenn sie auf einem historischen Flügel der Schumann-Zeit gespielt werden? Aber vielleicht trägt diese Edition ja auch zu größerer Neugierde bei anderen Pianisten bei

(Christoph Vratz)

The Eckerle Piano Duo is committed to recording all arrangements for piano duo of Robert Schumann's works. Volume Five of this encyclopaedic undertaking covers versions of Symphonies Nos. 1 and 4, arranged by Robert and (partly, in the case of No. 1) Clara. The Eckerle Duo forms an excellent team, where rhythmic conciseness and a common interpretive approach are fully coordinated. Even though in some passages one could wish for a little more resoluteness or boldness, this does not alter the value of this recording. Schumann's music is conveyed with a great deal of clarity but the Piano Duo also demonstrates that these arrangements might well claim a certain degree of independence for themselves, regardless of the popularity of the orchestral versions.

(Summary by Chr. V., translated by Th. H.)



Schumann By Arrangement.

Robert Schumann: Album für die Jugend
op. 68

(arr. für Streichtrio von Anssi Karttunen)
Zebra Trio

Audio CD, Toccata Classics 0522

Erscheinungsdatum/released: 16.8.2019

Im Presstext seiner Agentur heißt es über Anssi Karttunen: „Er ist ein Trendsetter und einer der innovativsten Cellisten der heutigen klassischen Musikszene.“ Damit

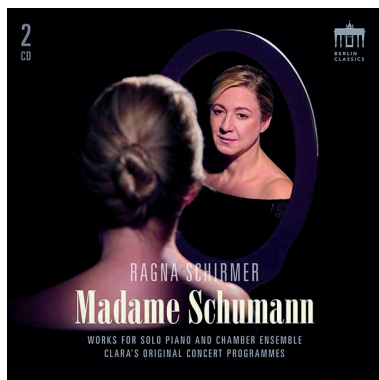
ist nicht zu viel gesagt. Der finnische Cellist durchsucht das Repertoire nach Entdeckungen, macht seine eigenen Transkriptionen, überrascht mit Multimedia-Konzerten und gilt als leidenschaftlicher Anwalt der zeitgenössischen Musik. 187 Werke hat er inzwischen uraufgeführt, darunter 29 Cellokonzerte.

Zusammen mit dem österreichischen Geiger Ernst Kovacic und dem kanadischen Bratschisten Steven Dann spielt Karttunen im Zebra Trio, einem Ensemble, das in seinen Programm ebenfalls gern die herkömmlichen Pfade verlässt. Sich und seinen beiden Kollegen hat Karttunen bei seinen Transkriptionen einiges sozusagen in die Finger geschrieben: die Händel-Variationen von Brahms etwa oder Kurt Weills Tango Ballade aus der Dreigroschenmusik. Die jüngste Bearbeitung für das Streichtrio widmet sich Schumanns Album für die Jugend, einer Sammlung von kleinen Klavierstücken – mit einem schlichtweg hinreißenden Ergebnis. Was für Generationen von angehenden Klavierspielern zum Unterricht gehörte, ist jetzt also in einer Fassung für Streichtrio zu hören, in einer Fassung, die die „reizenden Stückchen“ (Clara Schumann) sehr ernst nimmt, ohne sie mit aufgesetzter Dramatik unnötig zu beschweren. Robert Schumann hatte die ersten kleinen Kompositionen des Albums der siebenjährigen Tochter Marie zum Geburtstag geschenkt, das Unternehmen weitete sich dann aus auf insgesamt 43 Stücke, von denen der größere Teil eher „für Erwachsene“ gedacht war.

Das Zebra Trio macht aus dieser Abfolge von Charakterstücken rundum ein Hörerlebnis. Das beginnt mit der schlichten, tonschönen „Melodie“, setzt sich fort im frischen, geradezu witzigen „Soldatenmarsch“, schlägt ein bisschen unheimliche Töne im „Wilden Reiter“ an, bietet nervöse „Nachklänge aus dem Theater“, gibt beispielsweise dem „Fremden Mann“ trotzige Gebärden mit, dem „Nordischen Lied“ große Wärme

und dem Bach-Choral eindringliche Tiefe. Kurzum: Es ist eine faszinierende Einspielung, die im kleinen Format eine Fülle von Farben und Stimmungen entdeckt.
(Ulrich Bumann)

On this CD, the Finnish cellist Anssi Karttunen has produced a version of Schumann's *Album for the Young*, a collection of 43 little piano pieces, for string trio. The arrangement takes these "[lovely small pieces]" (Clara Schumann) very seriously, without burdening them unnecessarily with artificial dramatic effects. The Zebra Trio turns this sequence of character pieces into a special listening experience: this is a fascinating recording which discovers a wealth of colours and moods in a small format. (Summary by U. B., translated by Th. H.)



Ragna Schirmer
Madame Schumann

Werke für Klavier solo und Kammerensemble, 2 Audio-CDs

Claras originale Konzertprogramme

Ragna Schirmer, Klavier, 2019

Berlin classics 0301194BC, LC 06203

Wie kann man sich als heutige Interpretin einer historischen Musikerin nähern und dazu noch einer Frau vom Format einer Clara Schumann? Diese Frage stellt sich die

Pianistin Ragna Schirmer schon lange. Intensiv hat sie sich mit der Musik des Künstlerhepaares Clara und Robert Schumann beschäftigt, hat auf einer CD Claras Klavierkonzert mit dem 4. von Ludwig van Beethoven kombiniert, hat ein Stück für Marionettentheater über die späten Jahre der Komponistin und Pianistin auf die Bühne gebracht und natürlich viel über sie gelesen. Anlässlich des 200. Geburtstags von Clara Schumann im Jahr 2019 hat sie noch einmal die Perspektive gewechselt. Akribisch hat Schirmer die rund 1300 Programmzettel aus ihrem Nachlass durchgearbeitet, um einzelne Programme daraus nachzuspielen. Zwei davon hat sie nun auf einer Doppel-CD veröffentlicht mit dem Titel „Madame Schumann“ – so wie die Pianistin damals in der Öffentlichkeit angekündigt wurde.

Für uns heutige Hörerinnen und Hörer wirkt es zunächst etwas befremdlich: da stand am 8. März 1847 in Berlin das Klavierquartett Es-Dur Op. 47 von Robert Schumann auf dem Programm, gemeinsam mit dem Klaviertrio g-Moll Op. 17 von Clara Schumann. Und dazwischen spielte die

Pianistin zwei Lieder: eins von Fanny Hensel, der Schwester Felix Mendelssohn Bartholdys, und eins von ihrem Mann Robert. Für den ganzen Abend sind also zusammen sechs Musikerinnen und Musiker nötig. Heute würde man das aus ästhetischen, aber auch aus Kostengründen sicher etwas anders machen. Im Jahr 1847 galt aber offenbar: je mehr klangliche Abwechslung bei der Besetzung, desto besser. Und tatsächlich geht dieses „historische“ Konzept auch heute noch sehr gut auf.

Robert Schumanns Klavierquartett ist natürlich ein anspruchsvolles Werk mit seiner fahlen, langsamen Einleitung und dem anschließenden kraftvollen Thema, das allerdings stets „sempre con molto sentimento“, also immer sehr gefühlvoll zu spielen ist. Genau das macht Ragna Schirmer am Klavier ganz hervorragend zusammen mit ihren Musizierpartnern Iason Keramidis (Violine), Julien Heichelbech (Viola) und Benedict Klöckner (Violoncello). Nichts wirkt in ihrer Interpretation übereilt oder übersteuert: organisch entwickelt sich ein Melodiebogen aus dem anderen, sehr leidenschaftlich und intensiv wird miteinander musiziert. Das gilt auch für das anschließende Scherzo mit seinen fliegenden Fingern auf dem Klavier und Bögen der Streicher. Allerdings führt das rasche Tempo dazu, dass auch ein wenig Anspannung bei den Interpretinnen und Interpreten hörbar wird.

Ganz anders dagegen im herrlich ausmusizierten „Andante cantabile“ mit seiner wunderschön gesungenen Cello-Kantilene. Sehr ausdrucksvoll übernimmt die Violine die Melodie und es entsteht ein geradezu schwärmerischer Zwiegesang, sanft grundiert vom zart angeschlagenen Klavier. Von fast schon orchestralem Zuschnitt ist dagegen das anschließende Vivace, das die Interpretinnen und Interpreten mit einigen beinahe emphatischen Akzenten versehen. Robert Schumanns Musik klingt in dieser Interpretation so quicklebendig und frisch als hätte er sie gerade erst komponiert. Das nun emotional aufgeladene Gemüt muss sich allerdings schnell wieder beruhigen, denn es folgt nach nur kurzer Pause das Lied „Über allen Wipfeln ist Ruh“ auf einen Text Goethes von Fanny Hensel. Im Originalprogramm von 1847 ist nicht genau vermerkt, welches ihrer zahlreichen Lieder an dieser Stelle erklang. Ragna Schirmer hat sich aber bewusst für diese traurige Weise entschieden: nur gut zwei Monate nach dem historischen Konzert starb die Komponistin im Alter von 41 Jahren.

Mit ruhiger und leicht dunkel gefärbter Stimme gestaltet es Nora Friedrich, während Ragna Schirmer dezent und aufmerksam am Klavier begleitet. Doch auch diese triste Stimmung ist nur von kurzer Dauer: mit „Zu-eignung“, dem ersten Lied aus dem Zyklus „Myrten“ Op. 25, hat Robert Schumann seiner Frau ein klingendes Hochzeitsgeschenk gemacht. Strahlend und sehr klar artikuliert Nora Friedrich dieses emphatische Lied. An

dieser Stelle des Programms kann jetzt eigentlich nur Musik von Clara Schumann kommen. Mit warmem Tonfall und klar gezeichneten Linien beginnen Ragna Schirmer (Klavier), Jason Keramidis (Violine) und Benedict Klöckner (Violoncello) den Kopfsatz „Allegro moderato“ des Trios g-Moll Op. 17. Clara Schumann orientiert sich in diesem Werk stilistisch an der Musik Felix Mendelssohn Bartholdys. Dazu gibt allerdings noch eine kräftige Prise der ihr eigenen Eleganz dazu.

Dem eher klassizistisch-lichten Kopfsatz folgt ein charmantes Scherzo, das von den Interpretinnen und Interpreten grazil und mit feinen Impulsen ausmusiziert wird. Mit einem gleichsam ernsten wie innigen Gesang im Klavier schlägt Ragna Schirmer das folgenden Andante an. Das kantabile Thema verliert aber schon bald wieder etwas von seiner anfänglichen Statik, wenn die Violine es mit zartem Tonfall auszusingen beginnt. Sehr gut aufeinander abgestimmt gelingt auch das anschließende „Duett“ mit dem Violoncello, bis dann kurz der Ernst wieder das Ruder übernimmt, bevor der Satz ruhig zu Ende geht. Das markante Thema des abschließenden „Allegretto“ intoniert die Violine wiederum in gemäßigttem, aber dennoch klar nach vorne strebendem Tempo. Nach einem kurzen Fugato über den Themenkopf und seiner kunstvollen Verarbeitung endet das Werk harmonisch in Dur.

Die zweite CD der Produktion „Madame Schumann“ bestreitet nun Madame Schirmer allein. Es handelt sich also um ein reines Klavier-Rezital, eine Konzertform, die auf den 1300 Programmzetteln Clara Schumanns erstaunlicherweise deutlich in der Minderheit ist. Dennoch spielte die Pianistin am 15. Februar 1872 im englischen St. Leonards-on-Sea ausschließlich Klavierwerke. Los geht es gleich mit einem pianistischen Ausrufezeichen: der Waldstein-Sonate Op. 53 von Ludwig van Beethoven. Der folgt eine kurze Sonate von Domenico Scarlatti, dann drei Stücke aus einer Klaviersuite von Georg Friedrich Händel und die Bearbeitung der Gavotte aus Christoph Willibald Glucks Oper „Iphigenie auf Tauris“ in der Klavierfassung von Johannes Brahms. Im vom Schriftbild her bewusst dem 19. Jahrhundert angepassten Booklet der CD sind diese Stücke mit einer Klammer versehen. Das bedeutet: zwischen den einzelnen Werken leitet Ragna Schirmer mit einer kurzen Improvisation zu den folgenden über. Das macht sie natürlich nicht bei den nachfolgenden Kinderszenen Op. 15 von Robert Schumann, dann aber wieder zwischen einem Walzer und einem Impromptu von Frédéric Chopin, bevor das originale Programm von 1872 mit Felix Mendelssohn Bartholdys Rondo Capriccioso Capriccioso Op. 14 ausklingt.

Im Kontext dieser Zusammenstellung könnte man gleich zu Beginn der Waldstein-Sonate zu der Auffassung gelangen, dass die knorrigen Bässe vielleicht für den vermeintlich so griesgrämigen Beethoven und die aus-

gesprochen zart angeschlagenen Figuren der rechten Hand vielleicht für Clara Schumann stehen könnten. Klar ist nur, dass Ragna Schirmer diese beiden klanglichen Extreme gleich im Anschluss wieder miteinander versöhnt. Ihr Beethoven hat beides: den nötigen Biss und auch die entsprechende Härte, aber auch ausgesprochen innige, fast sphärische Momente. Dieser Eindruck kommt allerdings auch dadurch zustande, dass Ragna Schirmer vor allem im abschließenden Rondo gerne und ausgiebig vom Pedal Gebrauch macht. Ansonsten aber lässt sie sich mit viel Leidenschaft von Beethovens drängenden Rhythmen und virtuosen Figuren anstecken und spielt eine sehr schön ausdifferenzierte und präzise angeschlagene Sonate. Einen Kontrast sicher nach Beethovens Geschmack bietet dann die anschließende Serie von barocken Werken.

Ragna Schirmer spielt Domenico Scarlattis Sonate D-Dur K. 430 „Tempo di Ballo“ bewusst nicht im historisch informierten Sinne, wie es etwa eine Alte-Musik-Spezialistin an ihrer Stelle getan hätte. Vielmehr nutzt sie alle Möglichkeiten des modernen Flügels, um daraus ein romantisches, vielleicht auch ein wenig nostalgisches Bild von einem spätbarocken Fest zu kreieren. Nach der schlichten Melodie Scarlattis folgt eine Art kurzes Rezitativ, das schon bald in romantisch anmutende Tiraden im Stil einer Kadenz überleitet. Nach eigenen Angaben hat sich Ragna Schirmer für diese musikalische Brücke zu Händels Sarabande aus der Suite Nr. 7 (HWV 432) von Informationen über Clara Schumanns Improvisationskünste inspirieren lassen. Und tatsächlich funktioniert diese Form des „Intermezzos“ erstaunlich gut: sofort ist man drin in der kargen, tristen Atmosphäre der Sarabande. Die anschließende Gigue führt dann in lebensfrohem Tempo direkt zur mächtigen Passacaglia. Aus dieser etwa auch von Johannes Brahms so bewunderten alten Form macht Ragna Schirmer nun ein beeindruckendes Virtuosenstück mit viel Pedal und brillantem Passagenwerk. Die Gemüter der historischen wie auch des zeitgenössischen Zuhörers dürfen sich dann in der anschließenden Gavotte von Gluck wieder erholen. Das Werk in der Bearbeitung von Brahms gehörte zu den Favoriten im Repertoire Clara Schumanns und lässt sich tatsächlich wunderbar als Ruhepol das Programm integrieren.

Glucks Opern-Idylle folgt eine Ansammlung „putziger Dinger“, wie Robert Schumann selbst einmal über seine Kinderszenen Op. 15 gesagt hat. Interessanterweise fehlen zwei Stücke daraus in Clara Schumanns Konzeption. Die Gründe dafür lassen sich wahrscheinlich heute nur noch schwer nachvollziehen, können aber durchaus persönlicher Natur sein. Am Beginn steht jedenfalls, wie man es gewohnt ist, „Von fremden Ländern und Menschen“. Schon nach den ersten Takten wird klar, dass Ragna Schirmer diese „putzigen Dinger“ als schlichte, zarte, fast schon zerbrechliche Miniaturen auffasst: ihr Anschlag ist zurückhaltend, das Tempo passt

sich organisch den Phrasen der Musik an. Die Pianistin tritt hier ganz hinter der bezaubernden Musik Robert Schumanns zurück und verpflanzt sie gewissermaßen in die Wohnstube der Schumanns. So klingt etwa auch die berühmte „Träumerei“ nicht zu stark emotional aufgeladen, sondern bewusst schlicht und aufrichtig. Auch der Dichter im letzten Stück spricht leise und nachdrücklich im ruhigen Tempo – so als dürfte das kurz vorher schon sanft eingeschlummerte Kind bloß nicht geweckt werden.

Natürlich war sich Clara Schumann darüber im Klaren, dass es bei einem Konzert neben einem markanten und anspruchsvollen ersten auch einen brillanten und charmanten Kehraus geben muss. Und so hat sie sich bei ihrem Konzertprogramm von 1872 für einen Walzer und ein Impromptu von Chopin entschieden, gefolgt vom Rondo Capriccioso Op. 14 von Felix Mendelssohn Bartholdy. Sehr schön greift der Walzer cis-Moll Nr. 2 aus Op. 64 die Stimmung des sprechenden Dichters aus den Kinderszenen auf und transportiert sie in den hell erleuchteten Salon des 19. Jahrhunderts. Wunderbar geschmeidig lässt Ragna Schirmer diese elegante Musik fließen. Für das nachfolgende Impromptu Nr. 1 Op. 29 hat sie dann der Klammer im Original-Programm entsprechend wieder eine kleine Überleitung kreiert, die diesmal fast schon ein wenig impressionistisch anmutet. Mit flinken Fingern jagt Ragna Schirmer anschließend durch die chromatischen Figuren des Impromptus und macht damit eindrucksvoll deutlich, dass sie auch das brillante Spiel ausgezeichnet beherrscht. Die langsame Einleitung von Felix Mendelssohn Bartholdys Rondo Capriccioso sorgt dann noch einmal für ein kurzes Innenhalten, um dann dem Sommernachtstraum-haften Thema den rechten Rahmen zu geben. Mit viel Charme und leicht gedeckten, „schattigen“ Farben spielt Ragna Schirmer dieses von Clara Schumann zu ihren Lebzeiten so oft gespielte Stück. Ein gleichermaßen effektvoller wie kluger musikalisch-dramaturgischer Schluss.

Mit ihrer neuen Produktion „Madame Schumann“ ist Ragna Schirmer nicht nur erneut ein intensives und nachdrückliches Plädoyer für die große Pianistin und Komponistin Clara Schumann gelungen, sondern auch ein Beleg dafür, wie historische Programmkonzepte auch heute noch ihre Wirkung entfalten können. Ob sich auf diese Art allerdings wirklich eine Annäherung an die Persönlichkeit von Clara Schumann herstellen lässt, darf und muss wohl bezweifelt werden. Schließlich spiegeln Programme ja – heute wie damals – nicht nur die künstlerischen Absichten der Interpretin wider, sondern immer auch die Erwartungshaltung des Publikums an einem bestimmten Ort zu einer bestimmten Zeit. Dazu kommen selbstverständlich auch ganz profane Umstände wie etwa der Raum oder die Kosten für zusätzliche Musikerinnen und Musiker. Es ist also vor allem

die besondere Aura, die eine solche Rekonstruktion ausstrahlt, die gefühlte Nähe zu einer faszinierenden Persönlichkeit wie Clara Schumann, die beim Hören dieser sehr gelungenen CD bezaubert. Gelungen nicht nur wegen des farbigen und für heutige Verhältnisse eher unkonventionellen Programms, sondern vor allem wegen der großen Leidenschaft, mit der die Interpretinnen und Interpreten rund um die Pianistin Ragna Schirmer zu Werke gehen. Clara Schumann hätte sich diese zwei „Silberlinge“, wie Schirmer in ihrem Booklettext in einem Brief an Clara Schumann schreibt, sicherlich sofort zugelegt!

(Jan Ritterstaedt)

A total of 1,300 programme leaflets have been preserved in Clara Schumann's artistic estate. Out of these historical programmes, the pianist Ragna Schirmer chose two for her new CD "Madame Schumann" and recorded them together with associated musicians. Highlights of the first programme of 8th March 1847 in Berlin are the Piano Quartet in E-flat major, Op. 47, by Robert, and the Trio in G minor, Op. 17, by Clara Schumann. Ragna Schirmer (piano), Iason Keramidis (violin), Julien Heichelbech (viola) and Benedict Klöckner (violoncello) all play in a very passionate and intense manner. There is nothing in their interpretation of the Piano Quartet that would seem hasty or eccentric, as one arch of melody develops from the other organically. In contrast, Clara Schumann's Trio is rather classical in the style of Mendelssohn. The artists play the Scherzo very beautifully with a lot of grace and subtle impulses. Between these two works, there is a sad song by Fanny Hensel and the emphatic "Dedication", Op. 25, No. 1, by Robert Schumann. Nora Friedrich sings in a calm and slightly darkened voice, discreetly and attentively accompanied by Ragna Schirmer on the piano. The second CD sees the pianist Ragna Schirmer playing alone. Clara Schumann had performed this concert programme at St Leonards-on-Sea in England on 15th February 1872. It starts with a pianist's indispensable visiting card, namely Ludwig van Beethoven's Waldstein Sonata, Op. 53. The pianist very clearly highlights the contrasts in this work, playing with the necessary bite, whilst also conjuring up some extremely intimate, almost spherical moments every now and then. Then, with a short improvisation, reminiscent of the style Clara Schumann would have applied at the time, Ragna Schirmer skilfully moves from Domenico Scarlatti's Sonata in D major, K. 430 "Tempo di ballo", to an excerpt from Handel's Keyboard Suite No. 7 (HWV 432). A Gavotte by Gluck, in an arrangement by Brahms, is followed by the famous Scenes from Childhood, Op. 15, by Robert Schumann. Schirmer perceives these as simple, delicate, almost fragile miniatures for which she employs a restrained touch and organically adjusts the tempo to the phrases of the music. After a Waltz

and an Impromptu by Frédéric Chopin, the programme concludes with Felix Mendelssohn's Rondo capriccioso, Op. 14. Ragna Schirmer performs this piece, so often played by Clara Schumann during her lifetime, with a great deal of charm and slightly muted colours. With her new production "Madame Schumann", Ragna Schirmer not only pays an intense and emphatic tribute to the great pianist and composer Clara Schumann but also supplies evidence of how historical programme concepts can still take effect today. (Summary by J. R., translated by Th. H.)



SCHUMANN POETICA

Robert Schumann: Dichterliebe op.48 (für Cello & Klavier), Drei Fantasiestücke op. 73, 3 Romanzen op. 94, Fünf Stücke im Volkston op. 102, Märchenbilder op. 113; Claudio Bohórquez (Violoncello), Péter Nagy (Klavier)
Berlin Classics 0301282BC, 2019

Lieder ohne Worte

Robert Schumanns Heine-Zyklus „Dichterliebe“ als eine Reihe von Liedern ohne Worte aufzunehmen,

ist keine neue Erfindung. Neben einer Version mit Bratsche (mit Martin Steger und dem Pianisten Tomoko Takahashi; Phil, 2010 veröffentlicht) besteht naheliegenderweise auch die Möglichkeit, die menschliche Stimme durchs Cello zu ersetzen, wie es etwa Jan Vogler und Hélène Grimaud bereits dokumentiert haben (DG, 2013). Es ist hier nun nicht der Ort, über Sinn oder Nicht-Sinn eines solchen Unterfangens zu diskutieren, zumal damit eine besonders im 19. Jahrhundert sehr lebendige Tradition fortgeführt wird. Der musikalische Reiz vermittelt sich zweifellos, auch wenn die Eindringlichkeit des Wortes, die letztlich als eigentliche Inspiration für den Komponisten gelten darf, nunmehr gedacht werden müssen.

Jetzt haben der Cellist Claudio Bohórquez und sein Klavier-Partner Péter Nagy die „Dichterliebe“ aufgenommen, ergänzt um andere Werke aus Schumanns Klarinetten-, Oboen-, Bratschen-Portfolio, denen teilweise die Arrangements von Schumanns Musikerkollegen Robert Hausmann und Friedrich Grützmaker zugrunde liegen. Dabei handelt es sich um die Fantasiestücke op. 73, die drei Romanzen op. 94, die fünf Stücke im Volkston op. 102 sowie die Märchenbilder op. 113.

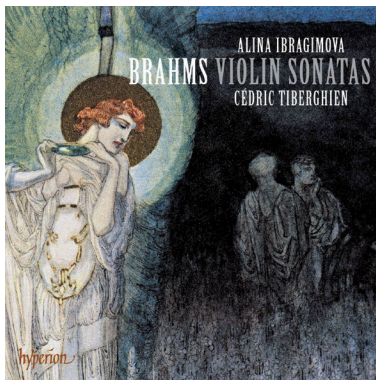
Die „Dichterliebe“ gerät auch ohne Worte zu einer beredten Interpretation. Versonnen das „Monat Mai“-Lied zu Beginn, melancholisch die anschließend sprießenden Tränen. Der „Rhein“-Hommage fehlt es hingegen etwas an Formung und Bögen – oder ist es gar Absicht, dass fast jeder Celloton säulenartig für sich steht, statt der Linienbildung den Vorzug zu geben? Eine Klang-Mimesis des Doms zu Köln? Dafür gerät „Hör‘ ich das Liedchen klingen“ zu einem wunderbar versponnenen Dialog von Klavier und Cello, weltabgerückt und verträumt. Ein wenig irritiert wiederum das leicht strohig geratene „Ein Jüngling“, bevor das „Im Traum geweinet“ tiefe Isolation eines Erwachenden einfängt, der offenbar erst austesten muss, ob er noch im Traum-Jenseits oder schon wieder im realen Diesseits angekommen ist. Die beiden Schluss-Lieder kennt man durchaus auch in entschlosseneren, teils zügigeren Deutungen. Oft bilden Cello und Klavier eine Einheit, doch es gibt Passagen, da bildet der Klang eher ein Nebeneinander zweier Instrumente, die nicht recht zusammenfinden. Das liegt zweifelsfrei nicht an den Interpreten, die sehr genau aufeinander hören, entsprechend reagieren und sich bei ihren Impulsen abwechseln. Zwei, die sich verstehen und die genau wissen, in welche Richtung sie ihre Ziele ansteuern müssen. Liegt es also doch daran, dass es sich um eine Bearbeitung handelt?

Weniger auffällig findet sich diese Beobachtung in den anderen Werken dieser CD. Auch hier erweisen sich die beiden Solisten als Erzähler, die den Geheimnissen, den unterschiedlichen Farben und Details von Schumanns Musik auf agile und flexible Weise nachspüren, ohne das Virtuose krampfhaft herauszustellen. Das gilt in besonderem Maße für die herrlich schwebend beginnenden „Märchenbilder“. Willkommen in Schumanns Fantasiereich, das bestückt ist mit imaginären Figuren, die sich wechselnd in Dur und Moll äußern – und für die Claudio Bohórquez und Péter Nagy immer die entsprechenden Ausdrucksformen finden. Bohórquez spielt auf seinem Giovanni Battista Rogeri-Cello mitunter so, als sei darin, analog zum Klavier, ein Dämpferpedal eingebaut, was in erster Linie für die Piano-Qualitäten des peruanisch-uruguayischen Niedersachsens spricht. Die Kontraste, etwa zwischen dem aus- und verklingenden ersten Märchenbild sowie dem fast spukhaft beginnenden zweiten Satz, leben von plastischer Gestaltung und hoher Eindringlichkeit. Nicht minder vital gerät übrigens das fast überbordende dritte Märchenbild, an das sich ein ebenso milde wie schwermütig gedeutetes viertes anschließt.

Eine Miniatur nur, aber in ihrem sanft sprechenden Charakter bezeichnende Zugabe (oder auch Rundung dieser Aufnahme) bildet „Der Dichter spricht“ aus Schumanns Kinderszenen. Das Rezitativ in der Mitte bleibt dem Solo-CD vorbehalten...

(Christoph Vratz)

For this CD, along with „A Poet’s Love“, as songs without words, the cellist Claudio Bohórquez and his piano partner Péter Nagy chose a number of works from Schumann’s clarinet, oboe, and viola portfolio, all in arrangements for cello and piano, sets grouped under Op. 73, Op. 94, Op. 102, and Op. 113. The result are intimate and eloquent dialogues, at times on the border of introvertedness. These are poetic miniatures which often unleash all their charms in the contrasts. In the case of „A Poet’s Love“, the two musicians are in very good harmony with each other, but not necessarily the sounds of their instruments, which is probably due to the nature of this very arrangement. (Summary by Chr. V., translated by Th. H.)



Brahms Violin Sonatas

Johannes Brahms: Violinsonaten Nr. 1-3; Clara Schumann: Andante molto, aus Romanzen op. 22; Alina Ibragimova (Violine), Cédric Tiberghien (Klavier)
Hyperion CDA68200 (CD), 2019

Rein ins Innere

1853: Noch sind die Schumanns in Düsseldorf, noch ist Robert im Amt als Städtischer Musikdirektor. Er komponiert unter Hochdruck, an verschiedenen Violinwerken,

Klavierstücken und arbeitet außerdem an mehreren Bach-Bearbeitungen. Auch Clara ist nicht untätig und komponiert im Sommer „Drei Romanzen“ op. 22. Es sind ihre letzten bedeutenden Werke. Zuvor hatte sie an einem Variationenzyklus für Klavier und an mehreren Liedern gearbeitet – nun also die Romanzen, deren Entstehung wohl auch dem Einfluss Joseph Joachims zu verdanken ist, der im Mai 1853 im Rahmen des Niederrheinischen Musikfestes das Beethoven-Konzert in Düsseldorf aufgeführt hatte. Joachim und Clara traten mit den „Romanzen“ in der Folgezeit gelegentlich gemeinsam auf, in Deutschland und auch in England.

Die erste dieser Romanzen beschließt nun das CD-Album mit Geigerin Alina Ibragimova und Cédric Tiberghien am Klavier. Das Duo hat bereits mehrfach seine Qualitäten bewiesen, mit Zyklen von Mozart und Beethoven ebenso wie mit Musik von Ravel und Szymanowski. Nun haben sie die drei Violinsonaten von Johannes Brahms ausgewählt – und am Schluss die erste Romanze von Clara Schumann. Man muss nicht allein am Beispiel dieser knapp dreieinhalb Minuten hervorheben, wie gut die beiden Musiker miteinander harmonieren – doch hier eben auch.

Ibragimovas singender Geigenton, natürlich und wahrhaftig, entfaltet sich betont liedhaft, Tiberghien bietet ihr behutsam pianistisches Geleit. Diese Romanze ist ein inniger Nachklang einer insgesamt eindrucksvollen Aufnahme. Die beiden Solisten erzählen die drei Brahms-Sonaten auf beeindruckende Weise. Man picke sich nur die langsamen Abschnitte und Sätze heraus und höre sie nacheinander. Tiefe Versenkung. Das ist Kammermusik, die nicht für den großen Konzertsaal gemacht scheint, sondern ihren Weg, im engen häuslichen Rahmen, ganz unmittelbar ins Ohr, ins Gemüt des Hörers findet. Das Adagio aus der dritten Sonate hebt an wie einer der späten Gesänge von Brahms, wie aus einem imaginären Choral gespeist. Die Geige führt die Melodie, das Klavier schaltet sich behutsam mit Zwischen- und Neben- und sich vorsichtig herauschälenden Basstönen hinzu. Im Kontrast dazu entwickeln Ibragimova und Tiberghien im Finale von op. 108 einen fast schneidigen Ton. Das Presto klingt, wie gefordert, „agitato“, auch dann noch, obwohl dosierter, wenn das entschleunigende Nebenthema anhebt. Als Kontrapunkt zu diesem Finale mag das „Allegretto grazioso“ am Ende der zweiten Sonate gelten. Ibragimova gelingt das Kunststück, die Töne unmittelbar und schlicht zu formulieren, mit einem oft seidigen, aber nie seifigen Ton. Nur nicht zu viel! Nur ja keine Show! Lieber bescheiden! Durch diese Haltung kann sich gleich das erste Thema im Finale von op. 100 blütenähnlich entfalten.

Ibragimova und Tiberghien kehren diese Musik, ähnlich der jüngsten Aufnahme mit Lars Vogt und Christian Tetzlaff (Ondine), immer wieder nach innen, sie gestalten Brahms' Sonaten wie Dialoge, die einer still-nachdenklichen, melancholisch-sanften Seele entstammen. Auf diesem Hintergrund fügt sich das vermeintliche „Encore“-Stück Clara Schumann nahtlos in die Stilistik der beiden Künstler ein.

(Christoph Vratz)

The duo Alina Ibragimova and Cédric Tiberghien placed the first of Clara Schumann's three „Romances“ from the summer of 1853 at the end of their new album. The focus is on Johannes Brahms's three Violin Sonatas, yet the approach of the two musicians is the same in all pieces. They narrate in a complete spirit of chamber music, in a natural, contemplative, melancholy and humble manner. As in previous recording projects, the duo are in splendid harmony with each other. Each one knows about the other's qualities and no one has to prove him/herself. It is a matter of musical giving and taking which uncovers many intermediate and secondary voices. (Summary by Chr. V., translated by Th. H.)



Schumann. Myrthen

Robert Schumann: Myrthen op. 25, 1-26
Camilla Tilling, Christian Gerhaher,
Gerold Huber

LC 06868 · Sony Classical · Koproduktion mit BR Klassik, 2019

Gefördert durch den Heidelberger Frühling

Die vorliegende CD bildet den zweiten Teil von Bariton Christian Gerhahers ambitioniertem Lebensprojekt, alle Lieder von Robert Schumann für das Label Sony aufzunehmen.

Nachdem er für sein im Herbst 2018 erschienenes erstes Album *Frage* (vgl. die Besprechung in *Correspondenz* Nr. 41) den *Opus Klassik* 2019 erhielt, setzt der wohl bedeutendste Liedsänger der Gegenwart nun mit *Myrthen* seine auf insgesamt zehn CDs angelegte Gesamtaufnahme fort. Hier ist nicht nur – wie immer bei derart komplexen Vorhaben – sein kongenialer Klavierpartner Gerold Huber an seiner Seite, sondern auch die aus Schweden stammende Sopranistin Camilla Tilling, die einige der Lieder übernimmt. Schwierig war für Gerhaher und Tilling sicherlich die Aufteilung untereinander, insbesondere ihrer „Lieblingslieder“. Höflicher Vortritt für die Dame ist selbstverständlich, darf Camilla Tilling doch die eröffnende, so populäre und quasi als Überschrift für den gesamten Zyklus dienende „Widmung“ singen!

Im Zentrum der kompletten CD steht Schumanns „Seiner geliebten Braut“ gewidmete Liedersammlung op. 25, die *Myrthen*. Dieser im sogenannten Liederjahr 1840 entstandene musikalische Brautkranz aus 26 Liedern nach Texten von neun verschiedenen Dichtern war eine besonders innige Botschaft des jungen Komponisten an Clara Wieck, aber zugleich auch ein deutliches Signal an alle Zeitgenossen, die den nervenaufreibenden Rechtsstreit zwischen Robert Schumann und Claras Vater Friedrich Wieck verfolgt hatten, an dessen Ende das junge Paar im September 1840 endlich heiraten konnte!

Christian Gerhaher erzählt in seinem ausgezeichnet formulierten Essay *Schumanns Myrthen – Ein „Kaleidoskop der Ehe“* im Booklet die spannende Geschichte um diese Komposition, die er in ihrem Charakter und Zweck als einzigartig in der Musikgeschichte sieht. Darüber hinaus geht er auf deren programmatischen Aspekt ein, beleuchtet die zugrundeliegenden Intentionen Schumanns und verleiht seiner Überzeugung Ausdruck, dass – obschon aus verlegerischen Gründen in vier Heften veröffentlicht – die Sammlung zyklisch gedacht und konzipiert ist. Ein

Grundgedanke Schumanns, der Gerhaher im Schaffen des von ihm hochgeschätzten Komponisten von jeher faszinierte. Mit großer Empathie und Akkuratess widmen sich Christian Gerhaher und Camilla Tilling, unterstützt durch den wie stets perfekt agierenden Gerold Huber, sämtlichen Liedern auf dieser CD. Sie bietet ein optimales Zusammenspiel zwischen Sängern und Pianist, eine harmonische Balance zwischen Text und Musik sowie eine exzellente Übereinstimmung von Ausdruck, Klangbild, Emotion und dargestellten Inhalten. Alles wird ausgeleuchtet und nach den verschiedensten Seiten durchdacht. Hinzu kommt bei beiden Sängern eine hohe Textverständlichkeit, die dem Hörer die Wahrnehmung jeder auch noch so feinen Nuance ermöglicht. Da wird jedes Lied zu einem musikalischen Juwel gestaltet, sodass kein Wunsch offenbleibt.

Schumannianern und Liebhabern der hohen Kunst des Liedgesangs ist diese Einspielung absolut zu empfehlen. Außerdem darf man sich jetzt schon auf die dritte CD der Reihe freuen.

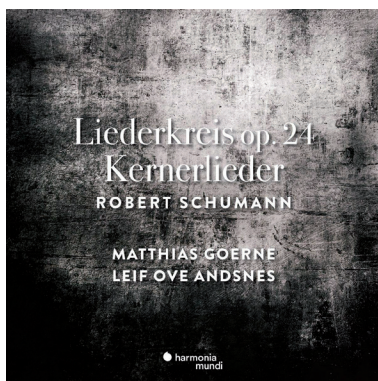
(Irmgard Knechtges-Obrecht)

This CD is the second part of baritone Christian Gerhaher's ambitious life project of recording every lied by Robert Schumann for the label Sony. With *Myrthen*, Gerhaher, who is probably one of the most prominent contemporary lied singers, continues his series slated for ten CDs overall. He is assisted not only by his usual congenial partner at the piano, Gerold Huber, but also the Swedish soprano Camilla Tilling, who takes on some of the lieder.

Schumann's lied collection op. 25 *Myrthen*, which he dedicated to "his beloved wife", was created during the so called *Liederjahr* (year of song) of 1840. It is a musical bridal wreath consisting of 26 lieder with lyrics by nine different poets. Christian Gerhaher recounts the fascinating story around this composition, whose character and purpose he regards as one of a kind across the history of music, in his excellently written essay *Schumann's Myrthen: A Kaleidoscope of Marriage* in the booklet.

Christian Gerhaher and Camilla Tilling apply themselves to all of the lieder on this CD with great empathy and accuracy, perfectly accompanied by Gerold Huber, who – as usual – delivers a flawless performance. The recording offers optimal interplay between the singers and the pianist, harmonic balance between text and music as well as excellent congruence between expression, sound, emotions and the represented subject matters.

This CD is highly recommendable to Schumann enthusiasts and lovers of the high art of lied singing alike. Furthermore, one may look forward to the third installment of the series. (Summary by I. K.-O., translated by F. O.)



Robert Schumann, Liederkreis op. 24, Kerner-Lieder op. 35

Matthias Goerne (Bariton), Leif Ove Andsnes (Klavier)

Harmonia mundi HM 902535, 2019

Zurückhaltung vor dem Umschwung

Keiner der führenden Liedsänger der beiden letzten Jahrzehnte hat so gezielt nach immer neuen Klavierpartnern gesucht und sie auch gefunden wie Matthias Goerne. Viel-

leicht auch, weil er einer dauerhaften Partnerschaft (wie etwa beim Duo Gerhaher-Huber) misstraut, mehr aber wohl, weil er ständig neue Reize und Herausforderungen sucht. Bei seinem umfangreichen Schubert-Projekt zählten u.a. Ingo Metzmacher, Elisabeth Leonskaja, Christoph Eschenbach und ausgewiesene Lied-Pianisten wie Helmut Deutsch und Eric Schneider zu den Auserwählten, für ein Beethoven-Projekt hat er Jan Lisiecki ausgewählt, mit Daniil Trifonov ist er bereits in Konzerten aufgetreten. Goerne verlässt sich nicht allein auf die Spezies „Begleiter“, sondern sucht – wie ehemals schon bei der Zusammenarbeit mit Alfred Brendel – nach Solo-Pianisten, die ähnliche Neugierde auf Neues mitbringen wie der Sänger selbst.

Vor mehr als zwanzig Jahre hatte Matthias Goerne bereits an der Seite von Vladimir Ashkenazy Schumanns „Liederkreis“ op. 24 aufgenommen (Decca, 1997 in Kombination mit der „Dichterliebe“). Nun wagt der Sänger einen neuen Anlauf, und diesmal heißt sein Pianist Leif Ove Andsnes, der, nicht nur dank seiner gemeinsamen (Schubert-)Projekte mit Ian Bostridge, seinerseits bereits über hinreichend Lied-Erfahrung verfügt. Die Aufnahme zeigt schnell, dass Goerne und Andsnes sehr gut harmonieren. Von der Aufnahmetechnik erscheint das Klavier eine Spur stärker bevorzugt, doch diese Ausgangslage missbraucht Andsnes nicht. Er weiß um das Gebot von Zurückhaltung, aber auch um die Notwendigkeit von Farben. Die steuert Andsnes, dem jeder Starkult fremd ist, in reichlichem Maße bei: seine Melodietöne heben sich klar ab, leuchten sehr direkt oder schimmern fahl, je nach Schumanns Forderungen. Das gilt auch für die Gestaltung der unterschiedlich getönten Bassfiguren: mal kräftig pulsierend, mal sanft federnd. Konzentriert man sich beim Hören zur Abwechslung einmal nur auf den Klavierklang, wird man von Andsnes reich belohnt.

Als eines der zentralen Stücke in op. 24 darf das „Schöne Wiege meiner Leiden“ gelten. Das Tempo ist keineswegs zügig gewählt, den Bedeutungskontrast von „schön“ und „Leiden“ fangen beide Musiker auf unmittellbare Weise ein, Goerne mit seinem warm-sonor-bassigen Bariton, Andsnes mit klugen Kommentierungen in der linken Hand. Gewiss hat man dieses Lied schon drängender, dramatischer gehört. Doch diese Zurückhaltung ist keine Verlegenheit, sondern bewusst gewählt – im Sinne der Dramaturgie. Zunächst erleben wir einen berührend schlichten, von sanfter Wehmut geprägten Rückblick des singenden Ich. Doch dann folgt die Peripetie: „Hätt‘ ich dich doch nie gesehen“. Mit einem Mal ist die melancholische Erinnerung dahin, die Idylle ist passé. Doch noch einmal kehrt das erste Thema zurück, Andsnes lenkt behutsam hinüber, und Goerne wechselt passend dazu die Farbe. Die Unruhe in „Es treibt mich“ lebt von einem gesunden Maß an Nervosität, die dumpfe Drohbärde in „Warte, warte, wilder Schiffmann“ gelingt ebenso unmittelbar wie die choralartige Feierlichkeit in „Anfangs wollt‘ ich fast verzagen.“ Insgesamt bietet diese Aufnahme viele Ausdrucks-Nuancen, Stimmungen und erhellende Deutungen des Wort-Ton-Geflechts. Der zweite Teil dieser Aufnahme ist den Kerner-Liedern op. 35 vorbehalten, die kurz zuvor mit Christian Gerhaher und Gerold Huber auf CD veröffentlicht worden waren. Doch keine voreiligen Schlüsse. Denn man kann den Bariton Gerhaher nicht wirklich mit dem Bariton Goerne vergleichen – zu unterschiedlich ihre Trimbres, ihre Stimmhöhen, ihre Stimmgehensweisen. Und doch gibt es einen gemeinsamen Nenner: Auch Goerne gestaltet diese Lieder nicht gelehrig oder vor Emotionen überbordend, sondern ganz im Dienste Schumanns, aus den Noten heraus. Die „Lust der Sturmnacht“ wirkt von Beginn an bedrohlich, aber nicht weltuntergangsreif, das „Erste Grün“ gelingt im besten Sinne naiv-hoffend, aber ein wenig Winter-Schmerz schwingt immer noch mit. Wie Andsnes den Aufbruch-Rhythmus in „Wanderung“ gestaltet – pointiert und nobel zugleich, weich und doch klar – verdient große Anerkennung; auch Goerne lässt sich vom aufwühlenden Grundduktus nicht verführen. Grundsätzlich werden hier übertriebene Gesten gemieden, weil beide Musiker ganz auf die Essenz der Musik vertrauen.

(Christoph Vratz)

Once again, Matthias Goerne has an accompanist at his side who is mainly known as a solo pianist. This time, it is Leif Ove Andsnes with whom the baritone has recorded Schumann's Song Cycle, Op. 24, and the Kerner Songs, Op. 35. Andsnes makes full use of his previous experience as a song pianist, partly effacing himself and partly applying many colours, equally spread over the left and the right hand. Goerne

knows the dramaturgy of these songs in every detail. Accordingly, the way he sings these songs is by no means academic or, conversely, lachrymose, but reflects the spirit emanating from the notes. The result of this is an exceptionally homogeneous Schumann album full of ideas and atmosphere which one might well wish they be continued in one form or another. (Summary by Chr. V., translated by Th. H.)



SAGA

Schumann, Loewe, Jensen, Schubert
Konstantin Krimmel, Bariton
Doriana Tchakarova, Klavier
Alpha 549, LC 00516, 2019

"Saga" – schon allein der Titel von Konstantin Krimmels Debüt-Album klingt nach dem nordischen Sagenkreis. Dem entsprechend tauchen hier auch Figuren wie der Gott Odin, Meister Oluf, der Erbkönig

und seine Tochter und viele weitere mythologische Gestalten auf. Carl Loewe, der Meister der deutschen Ballade, steckt mit seinem „Tom der Reimer“ Op. 135a und „Odins Meeresritt“ Op. 118 den musikalischen Rahmen der CD ab. Dazwischen gibt es überwiegend düstere Vertonungen von Robert Schumann, Franz Schubert und dem eher unbekannten deutschen Romantiker Adolf Jensen (1837-1879) zu hören.

Der deutsch-rumänische Bariton Konstantin Krimmel (Jahrgang 1993) stammt aus Ulm und hat sein Gesangsstudium an der staatlichen Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Stuttgart bei Prof. Teru Yoshihara absolviert. Sein größter Erfolg war bisher der Gewinn des Publikumspreises beim Deutschen Musikwettbewerb 2019 in Nürnberg. Daneben war er aber auch beim Helmut Deutsch Liederwettbewerb und dem Haydn-Wettbewerb für klassisches Lied und Arie im österreichischen Rohrau erfolgreich. Neben dem Kunstlied pflegt Krimmel auch intensiv den Operngesang. Ein junger Mann am Beginn seiner Karriere also, der mit seinem ersten Soloalbum zusammen mit seiner Klavierpartnerin Doriana Tchakarova gleich ein echtes Ausrufezeichen gesetzt hat.

Das fängt schon bei seiner Programmauswahl an: Konstantin Krimmel hat sich bewusst für die Form der musikalischen Ballade entschieden. Damit macht er klar, dass er - einfach gesagt - gerne Geschichten erzählt. Das spürt man gleich im ersten Stück der neuen CD: Tom der Reimer Op. 135a von Carl Loewe. Sehr klar und mit hellem Ton beginnt er Fontanes Erzählung

von dem jungen Mann, der sich in die Elfenkönigin mit ihren silbernen Glöckchen verliebt und verspricht, ihr sieben Jahre lang zu dienen. Sobald der Text in die wörtliche Rede wechselt verändert sich Krimmels Stimme: sie bekommt einen stärkeren Bass-Anteil, wird kraftvoller und energischer, verkörpert klar den selbstbewussten jungen Mann. Spricht dagegen die Elfenkönigin, dann betont Krimmel die tenoralen Anteile seines Bariton. Er klingt nun leichter, die Stimme schwebt mehr, aber ohne dass es ihr an Fundament mangelt.

Diese beiden Grundregister prägen den Vortrag des Sängers über das gesamte Album hinweg. Aber natürlich begnügt sich Krimmel nicht damit: auf dieser Basis zaubert er vielmehr eine Vielzahl an Farben seiner wunderbaren Stimme hervor, immer sehr genau auf den Ausdruck des jeweiligen Textes abgestimmt. Im Falle des Zwerges, der von seiner Geliebten verlassen wurde und sich nun aus Eifersucht an ihr rächt (Franz Schubert D771), verengt er sein an sich warmes und rundes Bassregister. Es entsteht ein grimmiges Timbre wie es etwas ein Schauspieler auf der Theaterbühne bei der Sprechrolle einer solchen Figur benutzen würde. Die Geliebte, die der Zwerg mit einem Boot auf das Meer hinausfährt, um erst sie und dann sich selbst zu töten, klingt dagegen zart, beinahe zerbrechlich und tatsächlich wie von „bleichen Wangen“ wie es im Text von Matthäus von Collin heißt.

Ebenso schaurig und düster ist die Szenerie in Robert Schumanns Ballade Belsazar Op. 57. Wie mit dem Objektiv einer Kamera bewegt sich Konstantin Kirmmel gemeinsam mit der Pianistin Doriana Tchakarova langsam von der schlafenden Stadt Babylon auf das musikalische Bild des hell erleuchteten Festmahls im Königsschloss zu. „Da flackert's, da lärmt des Königs Troß“ heißt es im Text von Heinrich Heine und sofort öffnet der Bariton seine Stimme und lässt sie mit kraftvollem Ausdruck erschallen. Diesen schmetternden und auftrumpfenden Tonfall schraubt er nun ganz behutsam zurück, bis die Feuerschrift an der Wand erscheint. Langsam und fast unmerklich lässt Krimmel seine Stimme erstarren, fährt er den Bassanteil herunter bis nur noch ein fahler Tenor übrig bleibt. Das ist musikalische Erzähl- und Stimmkunst vom Feinsten!

Allerdings wendet er all diese Mittel seiner Stimme nicht bei allen aus seinem Debüt-Album eingespielten Stücken in gleicher Intensität an. So leben etwa die Balladen des deutschen Romantikers und Brahms-Freundes Adolf Jensen vor allem vom Zusammenspiel zwischen Stimme und Klavier. Ausgehend von Robert Schumanns Idee von einer „poetischen“ Musik versucht der Komponist in seinen Balladen, den Gehalt des Textes mit instrumentalen Mitteln aus und weiter zu dichten – eine Technik, die auch an Richard Wagners Musikdrama erinnert. Dem entsprechend bietet der Gesangspart weniger Raum für das Spiel mit der Stimme. Hier setzt Kon-

stantin Krimmel voll auf die klangliche Wirkung seines runden, weichen und kraftvollen Baritons. Weit spannt er Melodiebögen, während Pianistin Doriana Tchakarova darunter etwa in Jensens „Rübezahl“ aus Op. 41 einer fast wagnereske Bergwerks-Szenerie kreierte.

Der düstere und morbide Balladen-Reigen dieser CD endet mit Carl Loewe und „Odins Meeresritt“ Op. 118, um den nordischen Sagen-Kreis damit eindrucksvoll zu schließen. Hier besteht die Kunst darin, die beiden Charaktere des Gottes Odin und des Schmiedes Oluf genau zu erfassen und musikalisch zu vermitteln. Auch das gelingt Konstantin Krimmel hervorragend mit seiner Technik der unterschiedlichen Stimmfarben. Während Odins Rede ganz im Stil eines Helden von der Opernbühne gehalten ist, klingt der rangniedere Schmied zunächst etwa gleichwertig. Erst als ihm langsam schwant, wer da vor seiner Tür steht und ein neues Hufeisen für sein Ross verlangt, wird sein Text von Krimmel etwas untertäniger, aber immer noch mit ausreichend „männlichen“ Anteilen deklamiert.

Bariton Konstantin Krimmel ist ein Meister des Erzählens. Er nutzt alle Mittel seiner herrlichen Stimme, um die düsteren Geschichten der hier aufgenommenen Balladen so nachdrücklich zu vermitteln, dass einem beim Hören manchmal wirklich Angst und Bange wird. So etwa besonders eindringlich in Loewes Erbkönig-Vertonung mit seinen unterschiedlichen Rollen. Aber auch Schumanns „Die feindlichen Brüder“ aus Op. 49 oder der gegen die Götter aufbegehrende Prometheus (Franz Schubert, D674) werden in Krimmels Interpretation zu klar charakterisierten Figuren aus Fleisch und Blut. Wesentlichen Anteil an dieser eindringlichen Wirkung hat auch Pianistin Doriana Tchakarova, die mal dezent im Hintergrund, mal als geistvolle Gestalterin farbenreicher musikalischer Tableaus zu überzeugen weiß. Von diesem hervorragenden Duo wird die Musikwelt hoffentlich schon bald wieder hören!

(Jan Ritterstaedt)

With the album “Saga”, the young German-Romanian baritone Konstantin Krimmel has produced his debut CD with label Alpha. There, together with his piano partner Doriana Tchakarova, he presents a number of gloomy ballads by Carl Loewe, Robert Schumann, Franz Schubert and the relatively unknown romantic Adolf Jensen. The first piece on the CD, Tom the Rhymer, Op. 135a by Carl Loewe, already conveys that the singer likes telling stories. He changes his voice in a striking manner, at one time stressing its bass proportion, and at another underlining the tenor proportions of his baritone. In this way, he is able to impressively embody various speaking characters with a variety of nuances. In Schumann's ballad “Belshazzar”, Op. 57, he most sensitively alters his voice to reflect the changing scenery, from an expression of vigour and robustness through to a pale tenor. In contrast, in the ballads by Brahms's friend Adolf Jensen,

Konstantin Krimmel displays the full effect of his round, soft and powerful baritone. His broad arches of melody are skilfully accompanied by the pianist Doriana Tchakarova, who, for instance, in Jensen's "Rübezahl" from Op. 41, creates an almost Wagnerian mine scenery. In his debut album "Saga", Konstantin Krimmel makes full use of his beautiful voice in order to emphatically convey the gloomy ballads recorded, to the extent that the listener may well become frightened at times. A significant portion of this great effect is also due to the pianist Doriana Tchakarova who at times acts discreetly in the background and at others captivates as a brilliant designer of colourful musical tableaux. Hopefully, it will not be long before the music world hears from this outstanding duo again!
(Summary by J. R., translated by Th. H.)



Clara Schumann Complete Songs

Miriam Alexandra, Sopran
Peter Gijbartsen, Tenor
Jozef de Beenhouwer, Klavier
MDG 903 2114-6, LC 06768, 2019

Schon seit vielen Jahren beschäftigt sich der belgische Pianist Jozef de Beenhouwer mit dem Werk der Eheleute Robert und Clara Schumann. So hat er etwa zwischen 1990 und 2000 sämtliche Klavier-

werke Clara Schumanns für das Label cpo auf CD eingespielt. Im Jubiläumsjahr 2019 hat er nun gleich zwei mal nachgelegt: neben den Klaviertranskriptionen erschien auch eine neue Aufnahme sämtlicher Lieder der Komponistin gemeinsam mit der Sopranistin Miriam Alexandra und dem Tenor Peter Gijbartsen beim Label MDG. Auf dieser CD sind nicht nur die zu Lebzeiten gedruckten Werke der Komponistin, sondern auch ihre Jugendlieder und – als Ersteinspielung (laut Label) – die englische Version des Liedes „Mein Stern“ zu hören.

Die Reihenfolge der Lieder auf der Scheibe orientiert sich in etwa an der Chronologie ihrer Entstehung. Zunächst erklingen allerdings erst einmal die unter den Opuszahlen 12, 13 und 23 erschienenen Werke und dann im Anschluss diejenigen ohne Opuszahl. Los geht es mit den drei Liedern Op. 12 – entstanden im Jahr 1840. „... und wie meine Herzens Kläre mich so viel erfreut und beschenkt. Namentlich 3 Lieder freuten mich, worin sie wie ein Mädchen noch schwärmt und außerdem

als viel klarere Musikerin als früher.“ schwärmt Robert Schumann im Dezember desselben Jahres. Als eine Art Reaktion auf dessen „Liederjahr“ 1840 hatte seine Frau ihm die drei Werke als Weihnachtsgeschenk zugeeignet. Wie das Wetter damals gewesen ist, wissen wir nicht, aber vielleicht war es ja so regnerisch und stürmisch wie gleich das erste Lied beginnt: Virtuoso und kraftvoll gestaltet Jozef de Beenhouwer das kurze Vorspiel zu „Er ist gekommen in Sturm und Regen“. Mit schön heller und klarer Stimme greift Sopranistin Miriam Alexandra die Stimmung auf – allerdings nicht auf dem gleichen Energielevel wie der Pianist. In den ruhigeren Passagen des Liedes ändert die Sängerin nur wenig an ihrem Timbre. Und auch das zweite Lied „Liebst du um Schönheit“ klingt zwar sehr schön gesungen, manche Zeile könnte aber doch mit etwas mehr Nachdruck gestaltet werden.

Clara Schumanns „Sechs Lieder“ Op. 13 erschienen im Jahr 1844 und setzen sich wiederum aus Weihnachtsgeschenken an ihren Ehemann zusammen. Alle Texte kreisen um die romantische Liebe und die Sehnsucht danach. Diesmal singt der Tenor Peter Gijsbertsen. Seine sanfte und lyrische Stimme versteht er sehr schön zu modulieren – je nach Tonfall des Textes. Mal klingt er ganz schlicht und zärtlich, dann wieder emotional stark erregt und mit einer Prise Schärfe versetzt. Im traurigen zweiten Lied „Sie liebten sich beide“ spielt er beispielsweise gekonnt mit den verschiedenen Farben seiner Stimme in den unterschiedlichen Registern. Wörter wie „gestorben“ färbt er bewusst dunkel und matt. Den strahlenden Glanz des „Liebeszaubers“ (Lied Nr. 3) vermag er genauso überzeugend zu vermitteln wie die Sehnsucht der „Stillen Lotusblüte“ (Lied Nr. 6).

Einen Höhepunkt im Liedschaffen Clara Schumanns stellen ihre Lieder auf Texten von Hermann Rolletts „Jucunde“ Op. 23 aus dem Jahr 1853 dar. Erst drei Jahre später erschienen sie allerdings im Druck. Gleich das erste Lied „Was weinst du, Blümlein“ weckt Assoziationen an ein Singpiel. Die Klavierbegleitung ist deutlich kompakter und präziser auf die harmonischen Eckpfeiler des Liedes fokussiert. Eng folgen Begleitung und Melodie dem Text. Es singt wiederum Sopranistin Miriam Alexandra, deren jugendliches Timbre sehr schön zum „leichten“ Charakter des Liedes passt. Das folgende „An einem lichten Morgen“ beginnt dagegen mit einem perlenden Vorspiel des Klaviers, über dem sich dann später die weit gespannte Melodie entfaltet. Miriam Alexandra singt wiederum mit klangschöner Stimme, könnte aber wichtige Worte etwas deutlicher dynamisch hervorheben und ihnen so mehr Gewicht verleihen. Dass sie über mehr Klangfarben in ihrer Stimme verfügt, zeigt sie am Beginn des Liedes „Das ist ein Tag, der klingen mag“, wo sie ihren Tonfall zumindest am Beginn etwas weiter öffnet.

Den, wenn man so will, zweiten Teil dieser CD bilden zunächst die frühen Lieder Clara Schumanns, die sie teilweise bereits als 12-Jährige komponiert hat. Dazu gehört etwa ein schlicht „Walzer“ überschriebenes Stück nach einem Text von Johann Peter Lyser. Das Werk schlägt einen heiteren, salonhaften, brillanten Walzerton an und spielt im Klavierpart ein wenig mit typischen Figuren aus diesem Genre. Mit einem einfachen Ostinato arbeitet die junge Komponistin dagegen bei ihrer Vertonung von Justinus Kernalers „Der Wanderer“. Tenor Peter Gijsbertsen singt den Text mit einer schönen Mischung aus selbstbewusstem und leicht fragilem Timbre. Wiederum der Kategorie „Weihnachts- und Geburtstagsgeschenke für Robert“ gehören die drei einzeln überlieferten Lieder „Am Strande“, „Ihr Bildnis“ und „Volkslied“ aus dem Jahr 1840 an. Z.T. wurden sie erst 1992 veröffentlicht. Das erste „Am Strand“ beginnt wiederum mit einer stürmischen musikalischen Meeres-Szene, die von Jozef de Beenhouwer am Klavier eindringlich und mit hoher Präzision zum Besten gegeben wird. Sopranistin Miriam Alexandra geht darauf etwas zu wenig ein und bleibt ihrem eher geradlinigen und klangschönen Ideal treu. Deutlich reduzierter klingt wiederum das „Volkslied“ mit seiner traurigen Geschichte. Tenor Peter Gijsbertsen kann hier auch einmal stärker sein klangvolles Baritonregister zum Klingen bringen.

„Lorelei“ – diesen Text von Heinrich Heine hatte Robert Schumann im Jahr 1840 selbst vertont und in sein Op. 56 aufgenommen. Seine Frau nahm sich das Gedicht von der schönen Hexe und dem gleichnamigen Rheinfelsen drei Jahre später vor. Ihre Vertonung klingt deutlich aufgebracht und aufgewühlter als die ihres Mannes. Hier macht die Komponistin eindrucksvoll deutlich, wie souverän sie sich auch im Bereich der dramatischen Komposition bewegen kann. Peter Gijsbertsen stürzt sich jedenfalls mit beinahe opernhafem Timbre auf diese schaurig-schöne Vertonung. Ganz anderes Fahrwasser wird dagegen im Lied „Mein Stern“ erreicht, das Clara Schumann im Rahmen eines Besuches beim mit den Schumanns befreundeten Ehepaar Serre auf deren Landgut komponiert hat. Das Lied lebt von seinem wunderschön natürlichen Fluss der Melodie und der quirligen, aber nie aufdringlichen Begleitung. Sehr anmutig singt es Miriam Alexandra. Ihr Kollege Peter Gijsbertsen darf dann gleich im Anschluss die englische Version desselben Liedes darbieten. Das Werk hat Clara Schumann offenbar des öfteren als Albumblatt gedient – auch für ihre Bewunderer auf der britischen Insel. Die CD schließt mit einem kleinen, aber besonders feinen Meisterstück der Komponistin: Das Veilchen von Goethe. Laut Robert Schumann soll sie die berühmte Vertonung Mozarts nicht gekannt haben. Vom Stil her ganz ähnlich reduziert und fokussiert wie bei „Was weinst du, Blümlein“, der Nr. 1 aus ihrem Op. 23, gestaltet sie auch diese ebenso blumige wie traurige Geschichte.

Die neue CD mit dem gesamten Liedschaffen Clara Schumanns ist auf jeden Fall ein Muss für alle Clara-Schumann-Fans. Auch wenn die Sängerin Miriam Alexandra nicht immer auf ganzer Linie überzeugen kann, so tut das ihr männlicher Kollege Peter Gijsbertsen umso so mehr. Vor allem aber gewinnt die Aufnahme ihre Qualität durch das absolut souveräne und stillkundige Spiel von Jozef de Beenhouwer am Klavier. Er bietet mit dieser neuen Produktion einen sehr guten Einblick in die Entwicklung der Lied-Komponistin – von der jugendlich-schwärmerischen Clara Wieck zur gestandenen Komponistin und Pianistin Clara Schumann. Sehr spannend und lesenswert sind dazu auch die umfangreichen Anmerkungen von Joachim Draheim im Booklet. Sie bereiten sehr gut auf das Hören dieser immer noch viel zu selten aufgeführten Lieder vor.

(Jan Ritterstaedt)

The Belgian pianist Jozef de Beenhouwer is considered a specialist for piano music by the Schumanns. Together with the soprano Miriam Alexandra and the tenor Peter Gijsbertsen, he now presents a complete recording of Clara Schumann's songs under the label MDG. Alongside Opp. 12, 13 and 23, which were still printed during the composer's lifetime, the CD also contains a few early works as well as works without opus numbers. Whilst Jozef de Beenhouwer scores as an experienced and superior accompanist on the piano, the same does not quite apply to the soprano Miriam Alexandra. Her voice is very bright and clear, yet the singer could have modulated it more strongly as a means to stress the importance of the words. In this respect, the tenor Peter Gijsbertsen is more successful. He perfectly knows how to play with the colours of his lyrical voice. Whilst Clara Schumann's early songs partly still have the character of salon music, the later works from her Opus 23, in particular, are very finely drawn and well-proportioned masterpieces. This includes the song "Lorelei", based on a text by Heinrich Heine. Her setting is clearly more furious and agitated than that by her husband Robert (from his Op. 56). There, the composer impressively demonstrates that she can also confidently move in the area of dramatic compositions. The tenor Peter Gijsbertsen pounces on this creepily beautiful setting with an almost operatic timbre, whilst Jozef de Beenhouwer's contribution is a virtuoso and powerfully sparkling prelude on the piano. This new CD with Clara Schumann's complete songs is by all means a must for all Clara Schumann fans. Even though the singer Miriam Alexandra is not always fully convincing, her male colleague Peter Gijsbertsen is so all the more. But the recording stands out, above all, with the absolutely superior and style-conscious playing of Jozef de Beenhouwer on the piano. With this new production, he definitely offers an excellent insight into the development of Clara Schumann as a song composer. (Summary by J. R., translated by Th. H.)



DICHTERLIEBE Schumann

Julian Prégardien, Eric Le Sage,
Sandrine Piau
Alpha 457, LC 00516, 2019

Der Tenor Julian Prégardien ist ein äußerst vielseitiger Sänger. Er fühlt sich in der Alten Musik genauso zuhause wie auf der Opernbühne oder beim Liederabend im Kammermusiksaal. Das schlägt sich auch in seiner umfangreichen Diskografie

nieder. Seit einiger Zeit hat er sich an das französische Label Alpha gebunden offenbar mit dem Ziel, einige große, romantische Liederzyklen aufzunehmen. So erschien 2018 etwa Franz Schuberts berühmte Winterreise in der „komponierten Interpretation“ von Hans Zender. Ein Jahr später hat er sich nun Robert Schumanns großen Zyklus „Dichterliebe“ Op. 48 vorgenommen - diesmal in Originalgestalt und auf der Grundlage der neuen kritischen Ausgabe des Bärenreiter-Verlags. Umrahmt wird dieses Opus Magnum von weiteren Klavierliedern Robert und Clara Schumanns. Aber nicht nur auf diesem Weg nähert sich Prégardien der Intention des Komponisten bzw. der Komponistin: sein Klavierpartner Eric Le Sage spielt einen historischen Blüthner-Flügel aus dem Jahr 1856.

Den Vortritt lässt Julian Prégardien allerdings der französischen Sopranistin Sandrine Piau. Als vokale Duettpartnerin gestaltet sie gemeinsam mit dem Tenor „In der Nacht“, die Nr. 4 aus Robert Schumanns „Spanischem Liederspiel“ Op. 74. Wunderschön ausdrucksvoll singen die beiden ihren Part. Auf innige Art verschmelzen die Stimmen miteinander. Es folgt eine Kostprobe des historischen Flügels mit Eric Le Sage in Form der zweiten Romanze aus Clara Schumanns Op. 11. Das Instrument klingt hell und rund im Klang. Selbst das hohe Register sticht nicht zu stark hervor, während die Tiefe wohlige Wärme ausstrahlt. Die folgende tragische Ballade „Die Löwenbraut“ Op. 31 von Robert Schumann bietet dann einen Vorgeschmack auf das Hauptwerk dieser CD - wiederum unter Beteiligung der Sopranistin Sandrine Piau. Mit feiner, lyrisch gefärbter Stimme gestaltet sie ihren Part als geschmückte Braut vor dem Löwenkäfig. Tenor Julian Prégardien deklamiert dagegen als Erzähler etwas kraftvoller, energischer und mischt auf dem Höhepunkt der Ballade auch einen kräftigen Schuss Dramatik hinzu. Bei der Nr. 15 „Aus den hebräischen Gesängen“ aus Schumanns Sammlung „Myrten“ Op. 25 setzt er dagegen voll auf den Klang seiner wunderschönen lyrischen Stimme und spannt weite musikalische Bögen.

Überhaupt ist Julian Prégardien ein Meister bei der Gestaltung großer, übergreifender Sinneinheiten. Er folgt dabei nicht nur der melodischen, sondern auch der rhythmischen Gestaltung der vertonten Texte. Das wird vor allem bei seiner Interpretation der „Dichterliebe“ Op. 48 von Robert Schumann deutlich. Sehr organisch und im natürlich fließenden Tempo singt er das erste Lied „Im wunderschönen Monat Mai“. Großen Wert legt der Tenor auf eine sehr klare Diktion. Jedes Wort ist ausgezeichnet zu verstehen. Ein Blick auf den im Booklet abgedruckten Text unnötig. Der Sänger erlaubt sich allerdings einige kleine Freiheiten bei der Ausgestaltung seines Parts: hier und da vernimmt der Kenner des Werkes die eine oder andere zusätzlich angebrachte Verzierung. Die allerdings fügen sich stets organisch ein in den kontinuierlichen Fluss des Vortrags. Geradezu emphatisch wirkt Prégardiens relativ flotter Vortrag des Liedes „Die Lilie, die Rose“. Aber schon gleich im Anschluss ist sie wieder da: die tiefe Trauer und Verzweiflung des von seiner Geliebten verlassenen Protagonisten. Bei den Worten „Ich liebe dich“ aus dem vierten Lied erscheint sie sogar als eine Art innere Stimme, indem Sopranistin Sandrine Piau diesen gewichtigen Satz als vokaler Schatten des Tenors mit anstimmt. Prégardien spielt damit dezent auf jene Stimmen an, die Schumann zeit Lebens in seinem Kopf zu hören glaubte. Ein gutes Beispiel für die große Wandlungsfähigkeit des Sängers ist das Lied „Im Rhein, im Heiligen Strome“. Ausgesprochen kraftvoll und dunkel im Ton beginnt Julian Prégardien die mächtigen ersten Strophen. Erst als das Bildnis zur Sprache kommt, klingt seine Stimme wieder zart und lyrisch, fast ein wenig zerbrechlich. Solche fein gezeichneten Affekte vermag der Tenor ganz ausgezeichnet auszudrücken und im nächsten Moment wieder behutsam zu verändern. Das 12. Lied „Am leuchtenden Sommermorgen“ beginnt etwa mit leicht lyrischer Note, aber schon bald entpuppt sich die schlichte Anmut als fahle Blässe und die ganze Szenerie beginnt zu erstarren; selbst die blumigen Figurationen des Klaviers werden zu klingenden Eiskristallen. Sehr aufmerksam verfolgt Pianist Eric Le Sage solche Stimmungswechsel und doppelbödigen Szenarien. Alles Schöne, alles Gute entpuppt sich in der Welt des verlassenen Protagonisten letztlich nur als Ausdruck des eigenen Schmerzes. Besonders anrührend gestaltet Julian Prégardien das 13. Lied „Ich habe im Traum geweinet“. Fast ohne Vibrato und mit feinem Piano deklamiert der Sänger den trostlosen Text mit seiner trockenen und dezenten Klavierbegleitung. Die totale Resignation folgt schließlich im letzten Lied „Die alten bösen Lieder“. Dem anfänglichen Grimm lässt Prégardien gleich im Anschluss einen zarten, tiefen Blick in die Seele des Protagonisten folgen. Erst das sehr frei und intim von Eric Le Sage gestaltete Klaviernachspiel löst die Spannung schließlich sensibel in Wohlgefallen auf.

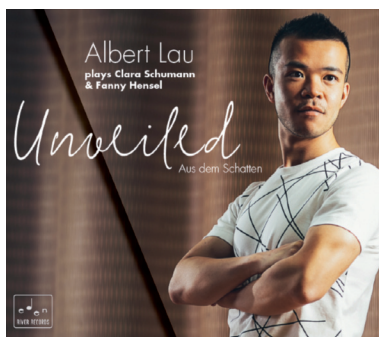
Doch mit dem resignierenden Ende der „Dichterliebe“ ist diese CD noch nicht am Ende. Nach kleiner Pause folgt das frühe Schumann-Lied „Kurzes Erwachen“, was an dieser Stelle wie eine Reminiszenz an den Beginn der „Dichterliebe“ wirkt. Mit „Sängers Trost“ Op. 127 Nr. 1 erhält Julian Prégardien noch einmal die Gelegenheit, die ganze Bandbreite seiner lyrischen Stimme zum Besten zu geben. Nach zartem Beginn mit weit gespannten Noten steigert sich der Sänger bis in den emphatischen Schluss des Liedes hinein. Auch Pianist Eric Le Sage darf noch einmal solistisch glänzen: mit reichlich Pedal und dichtem Mischklang gestaltete er die aufwühlende erste aus den Drei Romanzen Op. 28 von Robert Schumann. Etwas klarer und stärker auf die Oberstimme in Tenorlage fokussiert spielt der Pianist dagegen die zweite Romanze mit ihren zarten Stimmungswechseln. Das letzte Stück dieser CD gehört dagegen wieder dem Sänger. „Mein Wagen rollet langsam“ ist ein Lied, das Robert Schumann ursprünglich für seinen Zyklus „Dichterliebe“ vorgesehen, dann aber aus der Druckfassung doch wieder herausgestrichen hatte. Mit diesem später in der Sammlung Op. 142 veröffentlichten Werk schließt sich harmonisch der Liederkreis dieser CD.

Diese Produktion besticht einmal durch ihre kluge Konzeption: die Auswahl vor allem der Stück rund um den Zyklus „Dichterliebe“ Op. 48 ist sehr gut gelungen und knüpft immer wieder textliche wie musikalische Verbindungen zum Hauptwerk dieser CD. Dazu gehört auch der biografische Kontext: die Hochzeit zwischen Robert und Clara Schumann, das produktive „Liederjahr“ 1840 des Komponisten. Die „Dichterliebe“ selbst profitiert einmal natürlich von der herrlichen Stimme Julian Prégardiens, aber auch von dessen intensiver Textausgestaltung. Dabei verliert sich der Sänger nicht zu sehr in den Details, sondern behält stets den Fluss der Musik im Auge. So bleibt die Spannung erhalten und man wird als Hörer sofort mit hineingerissen in den Strudel der Emotionen, der auch den von seiner Geliebten verlassenen Protagonisten erfasst hat. Zu diesem exzellenten Eindruck trägt auch ganz wesentlich das unaufgeregte, präzise und ausdrucksvolle Spiel von Eric Le Sage auf dem historischen Blüthner-Flügel bei. Eine rundum sehr empfehlenswerte CD!

(Jan Ritterstaedt)

The centrepiece of this CD is Robert Schumann's famous song cycle "A Poet's Love", Op. 48, with the tenor Julian Prégardien and the pianist Eric Le Sage. The latter plays on a historical Blüthner grand piano from 1856. Prégardien is a master of presenting large overarching meaningful units. There, he follows not only the melodic but also the rhythmic presentation of the texts set to music in Schumann's cycle. He sings the first

song, "In the wonderfully beautiful month of May", very organically and in a naturally flowing tempo. The tenor attaches great importance to a very clear diction. Each word of the text can be perfectly understood. Yet the singer also takes some small liberties when presenting his part: those well acquainted with this work will notice here and there one or the other embellishment additionally attached. A good example of Prégardien's tremendous versatility is the song "In the Rhine, in the holy stream". Julian Prégardien intones the mighty first verses very powerfully in a dark tone. It is only when the image is evoked that his voice becomes tender and lyrical again, almost a little fragile. Especially touching is the way he presents song no. 13, "I wept in my dream". There, the singer declaims the dreary text with its dry and subtle piano accompaniment with almost no vibrato in a fine piano. The pianist Eric Le Sage is not only an excellent accompanist of the singer but is also very convincing when presenting two Romances for Piano by Clara and Robert Schumann on his historical instrument. He plays, for instance, the tumultuous first one of the Three Romances, Op. 28, by Robert Schumann with plenty of pedal and a dense and intense mixed sonority. Julian Prégardien and Eric Le Sage have grouped a kind of prelude and postlude around the main work of the CD in the form of other songs by the composer. This is how the disc starts with "In the night", no. 4 of Robert Schumann's "Spanish Song Play (Liederspiel)", Op. 74, together with the soprano Sandrine Piau. Both of them sing their part in a wonderfully expressive manner. Their two voices intimately merge together. Yet the last piece is sung by Julian Prégardien alone, where the song cycle of this CD is concluded harmonically with "My carriage is rolling slowly" from Op. 142. Besides the intelligent concept of this production, the tenor is convincing throughout not only with his beautifully lyrical and versatile voice but also with the intense way he presents the text. Especially in "A Poet's Love", the listener is immediately carried away into the vortex of emotions of the lyrical subject. Eric Le Sage's unagitated, precise and impressive playing on the historical Blüthner grand piano also significantly contributes to this excellent impression. This is a highly recommended CD indeed! (Summary by J. R., translated by Th. H.)



Unveiled – Aus dem Schatten

Albert Lau plays Clara Schumann & Fanny Hensel

Clara Schumann op. 20 & op. 6 • Fanny Hensel op. 6 & op. 8

ERR-CD05 • River Records Köln, 2019

Der aus Hongkong stammende junge Pianist Albert Lau ist außergewöhnlich talentiert und Preisträger einiger internationaler Musikwettbewerbe. Zuletzt trat

er mit den Hong Kong Philharmonikern bei der chinesischen Premiere eines Werkes von Steve Reich auf. Seine Debüt-CD widmete Albert Lau seinerzeit Werken von Mahler und Debussy unter der Leitung des Dirigenten Trevor Pinnock. 2018 erhielt Albert Lau von Steinway & Sons die höchst ehrenvolle Ernennung zum „Young Steinway Artist“. Seit 2016 lebt er in Köln.

Nun legt Albert Lau seine erste Solo-CD vor. Unter dem Titel »Unveiled« (eigentlich »Enthüllt«, hier mit »Aus dem Schatten« übersetzt) will er seine CD als Hommage an die seiner Ansicht nach beiden ersten bedeutenden Komponistinnen des 19. Jahrhunderts verstanden wissen und damit die bislang unterschätzten Werke von Fanny Hensel und Clara Schumann ans Licht holen. Sich selbst präsentiert der 30-jährige Pianist gleichzeitig erstmals dem breiten europäischen Publikum.

Das Booklet gibt ein interessantes Gespräch von Eckhardt Kruse-Seiler mit Albert Lau wieder, aus dem sich u. a. der spannende, nicht immer geradlinig verlaufene Lebensweg des Pianisten erschließt. Nur im Falle von Clara Schumann irrt der Booklet-Text, befindet sich damit aber in bester Gesellschaft. Clara Schumann muss man aus keinem Schatten, keiner Nische herausholen, sie befand sich nie in einer solchen. Sie galt schon zu Lebzeiten als Star und war berühmt, nicht zuletzt auch für ihre Kompositionen, die zum Teil sogar von der zeitgenössischen Kritik besonders gelobt wurden. Komponiert hat sie oft animiert und bestärkt gerade durch ihren Mann Robert Schumann. Nach dessen frühen Tod schuf Clara Schumann dann – nicht zuletzt, weil ihr der Motor dazu nun fehlte – keine eigenen Musikwerke mehr. Zu Fanny Hensel und deren Lebenssituation lassen sich da kaum Parallelen entdecken, zumal diese schon von ihrer Herkunft aus einem vollkommen anderen Umfeld kam. Aber schließlich geht es um die Musik, und da hat Albert Lau zweifellos einen geschickten Griff bei seiner Auswahl bewiesen, woraus sich ein gelungenes Konzept ergibt. Seinen eigenen Angaben zufolge fühlt der

Pianist sich bei kleineren Formen und Stücken mit intimerem Charakter besonders wohl. Das merkt man seiner Interpretation von Fanny Hensels beiden Sammlungen mit „Klavierliedern“ op. 6 und op. 8 ohne Frage an. Lau gestaltet aus diesen wunderbaren Miniaturen, die in ihrer musikalischen Raffinesse auf einer Stufe mit den „Liedern ohne Worte“ von Fanny Hensels Bruder Felix Mendelssohn Bartholdy stehen, ausdrucksvolle Kostbarkeiten. Voll intensiver Emotionen in den langsam-getragenen und mit transparent perlender Leichtigkeit in den lebhafteren Stücken.

Vier Jahre vor ihrer Heirat und noch unter ihrem Mädchennamen schrieb Clara Wieck ihre hochvirtuosen *Soirées musicales* op. 6 zum eigenen Gebrauch im Konzertsaal, um damit ihre herausragenden Fertigkeiten als Pianistin unter Beweis stellen zu können. Albert Lau zeigt sich den technischen Ansprüchen gewachsen und weiß auch, im Ausdruck den richtigen Ton zu treffen. Von verhalten und kontemplativ bis hin zum schwungvollen, weit ausholenden Gestus reicht seine Palette. Da werden keine reizenden Miniaturen vorgestellt, sondern veritable Charakterstücke. Etwas mehr kraftvolle Härte, ja eine gewisse Trotzigkeit im Anschlag könnte sich Albert Lau durchaus stellenweise trauen, die Kompositionen gäben es jedenfalls her. In dieser Hinsicht blüht der Pianist im ersten auf der CD wiedergegebenen Zyklus geradezu auf. In Clara Schumanns beziehungsreichen *Variationen für das Pianoforte über ein Thema von Robert Schumann* op. 20 gestaltet Albert Lau auch die herberen Passagen deutlicher aus und verharret nicht nur im verhaltenen, als „romantisch“ empfundenen Duktus, der stets die Gefahr birgt, ins Sentimentale abzugleiten.

In jedem Fall ist diese Debüt-CD hörenswert und den Liebhabern nicht ganz so populärer, aber durchaus gehaltvoller Klaviermusik des 19. Jahrhunderts ans Herz zu legen. (Irmgard Knechtges-Obrecht)

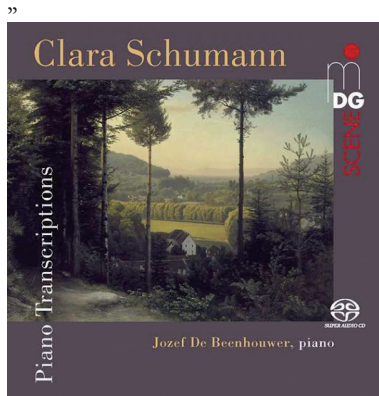
The Hong Kong-born pianist Albert Lau is a laureate of several international music competitions and a “Young Steinway Artist” since 2018. He has conceived his first solo CD, entitled “Unveiled”, as an homage to Fanny Hensel and Clara Schumann.

A conversation between Eckhardt Kruse-Seiler and Albert Lau in the booklet explains, why the pianist wants to “unveil” some of the previously underappreciated works by the two composers. He is, however, mistaken about the case of Clara Schumann, although he is in good company in that respect. Clara Schumann does not need to be lifted out of the shadows of obscurity; she never was in it to begin with.

Nevertheless, Albert Lau’s selection of pieces proves to be quite shrewdly done. Those smaller forms with a more intimate character suit him very well, which benefits his interpretations of Fanny Hensel’s two collections of “Klavierlieder” op. 6 and op. 8. Lau transforms them into real treasures.

Four years before her marriage, Clara Wieck wrote her highly virtuosic *Soirées musicales* op. 6. Albert Lau rises to the challenge of the technically demanding work and is able to set the right tone in terms of expression as well. In Clara Schumann's *Variationen für das Pianoforte über ein Thema von Robert Schumann* op. 20, the pianist fleshes out even the rougher parts and does not simply remain in a restrained, "romantic" style.

In any case, this debut CD is definitely worth a listen and recommended for any friend of less popular, but nevertheless sophisticated piano music of the 19th century. (Summary by I. K.-O., translated by F. O.)



Clara Schumann: Klaviertranskriptionen

Robert Schumann: Lieder; Studien für den Pedalfügel op. 56; Genoveva-Ouvertüre op. 81; Skizzen für den Pedalfügel op. 58; William Sterndale Bennett: Andante cantabile aus „Three Diversions“; Johannes Brahms: Menuetto G-Dur aus Serenade D-Dur op. 11; Scherzo - Vivace C-Dur aus Serenade A-Dur op. 16; Clara Schumann: Albumblatt über „Ein feste Burg ist unser Gott“
Jozef de Beenhower (Klavier)
MDG SACD 903 2115-6

Über alle Mühsal erhoben

Es ist dies nicht der Ort, um darüber zu spekulieren, welchen Mehrwert Komponisten-Erinnerungsjahre gebären. Auch am Ende des Beethoven-Jahres 2020 werden die An- und Einsichten nur begrenzten Aussagewert besitzen. Daher braucht es sicher auch noch ein bisschen Zeit, bis wir ermessen können, ob das Jacques Offenbach- und Clara-Schumann-Jahr den beiden Protagonisten des Jahres 2019 Nebenwirkungen mit Langzeitwirkung beschert haben.

Der Pianist Jozef de Beenhower zählt bereits seit langer Zeit zu den treuen Anwälten der Musik von Clara Schumann. Diesmal hat er ein reines Album mit Transkriptionen zusammengestellt. Angaben zum Flügel verrät das Beiheft nicht, doch spricht einiges dafür, dass es sich um den Label-eigenen Steinway aus dem Jahr 1901 handelt. Claras Bearbeitungen gelten schwerpunktmäßig den Werken Roberts, darunter die Sammlungen mit Stücken für den Pedalfügel op. 56 und op. 58, mehrere Lieder (die meisten aus op. 25) und schließlich der Klavierauszug der Ouver-

türe zur Oper „Genoveva“. Entstanden sind die Lied-Transkriptionen (teils) erst zwei Jahrzehnte nach Roberts Tod. Ferner ist die Bearbeitung eines Andante-Satzes von William Sterndale Bennett auf dieser SACD zu hören, ebenso Menuett und Scherzo aus den beiden Serenaden op. 11 bzw. op. 16 von Johannes Brahms. Den Abschluss bildet Clara Schumanns (unveröffentlichtes) Albumblatt über „Ein feste Burg ist unser Gott“. Bei einem Großteil der hier dokumentierten Werke handelt es sich um Ersteinstrumentierungen.

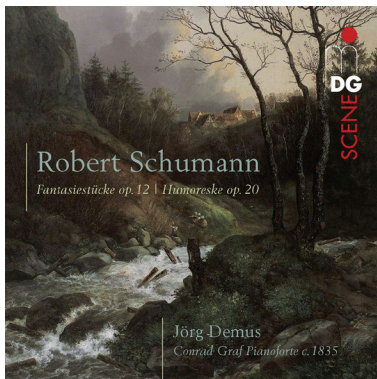
Das informative Beiheft klärt auf, wie mühsam Clara die Lied-Bearbeitungen teilweise gefallen sind. Wahrhaft schlaflose Nächte hat sie damit zugebracht, über die Möglichkeiten grübelnd, wie sich die Singstimme am besten in den Klavierpart integrieren ließe. Zu Claras Lebzeiten sind 30 ihrer Arrangements veröffentlicht worden, ein knappes Dutzend folgte erst vor einigen Jahren. Hört man diese Werke nun, so ist von all den Mühen nichts zu spüren. Man ahnt nichts davon, wie vertrackt der Klaviersatz gerade in den Liedern geraten ist. Das spricht einerseits für die Qualität der Bearbeitungen, andererseits für Jozef de Beenhower, der diese Werke mit einer Natürlichkeit und einem poetischen Grundverständnis spielt, als habe es die Originalversionen nie gegeben, etwa in der versonnenen, aber keineswegs pedal-milchigen „Mondnacht“, wo die Melodietöne und die sanften harmonischen Verbindungen (die sich sonst aus dem Dualismus von Stimme und Begleitung ergeben) hier als Einheit zu erleben sind. De Beenhower spielt all diese Werke in genau erwogenen Tempi, die ihm gleichzeitig Raum für Organik und Atem bieten; so kristallisiert sich immer wieder eine Kunst heraus, einzelne Töne, gleich einem Sänger, ausklingen zu lassen, sich dafür Zeit zu nehmen und den Klängen gleichsam horchend nachzuspüren. Auf diese Weise entsteht beispielsweise ein überraschend entspannter Vortrag von „Schöne Wiege meiner Leiden“. Wo dieses Lied am Beginn sonst oft etwas Drängend-Forderndes besitzt, erklingt es hier als poetische Miniatur, die in sich zu ruhen scheint, als habe sich bereits „Glückes genug“ in vollem Umfang eingestellt.

Die „Pedalstücke Roberts“ hat Clara so eingerichtet, dass sie sie in ihren späteren Alltag als Konzertpianistin integrieren konnte – lauter Petitesen, die Schumanns Interesse für einen instrumentalen Zwitter belegen und die Clara nun allein für zwei Hände eingerichtet hat, ohne Basspedal. Natürlich waren Klavierauszüge im 19. Jahrhundert oft „Gebrauchsware“, doch sollte man immer genau hinschauen, wer für die jeweiligen Arrangements verantwortlich ist. Bei Musikern, die selbst das Komponierhandwerk beherrscht haben, ist immer eine engere Verzahnung von Bearbeitung und Werkprozessen auszumachen. Johannes Brahms wäre das beste Beispiel. Hier nun ist Clara mit der „Genoveva“-Ouvertüre

und zwei Sätzen aus den Brahms-Serenaden zu erleben. Wie genau sie den Charakter der jeweiligen Werke aufs Klavier überträgt, macht Jozef de Beenhower auf tief empfundene Weise hörbar. Er spielt so uneitel, wie es nur geht, ein Pianist, der nichts und niemandem etwas beweisen muss, sondern sich ganz in die ausgewählte Musik versenkt und dort Haupt- und Nebstimmen mit feiner Nase nachspürt und selbst den oft belanglosen Tremoli einen eigenen dramatischen Wert abgewinnt. Auch vollgriffige Akkorde verraten immer eine gewisse Nobilität.

Dieses Album gehört sicher zu den nachdrücklichsten Empfehlungen dessen, was das Clara Schumann-Jahr an Bleibendem (und gleichzeitig Neuem) hervorgebracht hat. (Christoph Vratz)

The pianist Jozef de Beenhower has frequently campaigned for Clara Schumann's works and now presents a number of predominantly first recordings. The CD shows Clara as an arranger exclusively, with the focus on works by Robert, including eleven songs; along with the pieces for the pedal piano and the overture to "Genoveva", Jozef de Beenhower also chose some arrangements of original works by William Sterndale Bennett and Johannes Brahms. The Dutch pianist has a particular way of playing very sensitively, listening deeply into the respective works and avoiding any effects and exaggerations. There is not even a hint of the difficulties of the piano texture which Clara constantly complained about when working, as Jozef de Beenhower plays in an unagitated manner in the best sense of the word, which is poetic and classy. (Summary by Chr. V., translated by Th. H.)



Robert Schumann

Fantasiestücke op. 12

Humoreske op. 20

Jörg Demus Hammerflügel / Conrad Graf 1835)

MDG CD 604 0150-2, 2019

Robert Schumann – für Jörg Demus ein Lebenselixier

Am Ende trennten sie nur wenige Monate, die beiden österreichischen Granden des Klavierspiels. Paul Badura-Skoda kam am im

Oktober 1927 in Wien zur Welt, Jörg Demus im Dezember 1928 in St. Pölten. Erstgenannter starb im September 2019, Zweiter zuvor bereits

im April. Beide Pianisten haben tiefe Spuren hinterlassen, in ihrer Diskographie, in ihrer pädagogischen Arbeit und in ihrer Wertschätzung historischer Instrumente. Beide haben ihr Leben lang auf modernen Konzertflügeln gespielt und an alten Schätzen aus dem 19. Jahrhundert. Beide stellten sich nicht in den Vordergrund, sondern liebten den „Dienst am Werk“. Schließlich war ihnen Beiden vergönnt, bis ins hohe Alter ihrem Beruf treu zu bleiben. Demus spielte noch kurz vor seinem 90. Geburtstag mit seinem Freund Badura-Skoda gemeinsam beim Linzer Brucknerfest. Es soll ein ergreifender Auftritt gewesen sein

Demus war ein Frühbegabter. Der Sohn eines Kunsthistorikers und einer Geigerin erhielt mit gerade einmal elf Jahren die Zulassung für ein Studium an der damaligen Wiener Musikakademie, wo er bis 1945 Klavier, Komposition und Dirigieren studierte. Bereits mit 15 Jahren gab er sein Debüt im Musikverein. Sucht man nach seinen geistigen Ahnvätern, so findet man sie am ehesten bei Walter Gieseking, Yves Nat und Edwin Fischer, bei denen er sich noch in den 1950er Jahren fortbildete. Am Anfang seiner Karriere Jahren fand man häufig die Musik von Bach auf seinen Programmen, ganze Abende hat Demus u.a. mit dem „Wohltemperierten Klavier“ bestritten. Später kam Schubert als einer seiner Hausgötter hinzu, dann Schumann, Beethoven sowieso. Mit 20 Jahren öffneten sich ihm mehr und mehr die Tore zu den Konzertsälen weltweit. Die Zeit der Reisen begann. Ob Südamerika oder Asien, Amerika oder auch die kleinsten Winkel in Europa – Jörg Demus spielte um des Musizierens Willen, wo immer man ihn sich herbeiwünschte. Später unterrichtete er an den Musikhochschulen von Wien und Stuttgart und veröffentlichte etliche musiktheoretische Aufsätze und Bücher.

Jörg Demus blieb immer ein Bodenständiger. Er war, darin Badura-Skoda wesensverwandt, kein „Star“. „Ich habe keine Karriere. Ich bin ein Mensch, der ein Leben zu leben hatte“, gestand er 2015, „Karriere sollen die anderen machen. Karriere heißt Rennbahn für die Pferde – ich bin weder ein Pferd, noch laufe ich auf der Rennbahn herum.“ Demus sah sich immer als Stellvertreter aller Wiener Pianisten seiner Generation – er war eben ein völlig uneitler Kollege.

Seine Diskographie ist rekordverdächtig. Mehr als 350 Einspielungen sprechen eine deutliche Sprache. Dabei schlüpfte er in unterschiedlichste Rollen: Solist, Kammermusiker, Liedbegleiter.

Schumanns gesamtes Klavierwerk hat er in den 1960er Jahren beim Piano-Festival in Brescia im Konzert aufgeführt, später hat er damit Aufnahme Geschichte geschrieben, denn seine Gesamteinspielung galt lange Zeit als Maßstab für fast alle Neuveröffentlichungen. Daneben stehen seine teils hochrangigen Liedaufnahmen. An der Seite von Theo Adam hat er 1978 die „Dichterliebe“ aufgenommen; viel zentraler aber ist die

Einspielung mit Dietrich Fischer-Dieskau vom Mai 1965. Wie hier beide Musiker zusammenfinden und den Geist dieser Heine-Vertonungen herausarbeiten, zählt sicher zu den Wegweisern der an „Dichterlieben“ nicht gerade armen Diskographie. Auch die zeitgleich entstandenen „Kerner-Lieder“ zeugen vom tiefen Verständnis für Schumanns Wort-Musik-Empfinden. Nicht zu vergessen die teils wunderbar zupackenden Deutungen im Liederkreis op. 24. Man könnte auch einige Einzel-Titel anfügen, die aus dieser Zusammenarbeit hervorgegangen sind, „Die beiden Grenadiere“ etwa oder „Mein Wagen rollet langsam“.

Im Jahr 1984 hat Jörg Demus für MDG Schumanns „Fantasiestücke“ op. 12 sowie die „Humoreske“ op. 20 auf einem Hammerflügel von Conrad Graf (um 1835) dokumentiert. Inzwischen ist diese Produktion wieder in den Handel zurückgekehrt. Wer hier einen altersmilden, sanften Schumann erwartet, wird rasch eines Besseren belehrt. Zwar hat man dem „späten Demus“ eine manchmal ins Hektische ausufernde Aufgeregtheit unterstellt und gleichzeitig mangelnde rhythmische Schärfe als Zeichen handwerklicher Schwächen ausmachen wollen, doch davon ist in dieser Einspielung nichts zu hören.

Der Graf-Flügel klingt ungemein farbig und nuancenreich, gleich einer Orgel mit all ihren unterschiedlichen Registern. Demus erweist sich als inniger Vertrauter dieses historischen Instruments. Bei so viel Schwung und Überschwang wird Schumann hier als jugendlicher Hitzkopf gezeichnet, ein Dränger und Träumer, der singt und strahlt, der grummelt und poltert, der irritiert und hinters Licht führen will. Demus ist nicht immer sparsam, was den Gebrauch des Rubato angeht, aber er ist nicht willkürlich, sondern weiß die Freiräume so zu nutzen, dass es den Geist des 19. Jahrhunderts einfängt. Wie hier Ober-, Mittel- und Bassstimmen einen vielstimmigen Chor bilden, lässt sich immer wieder staunend nachvollziehen, etwa in „Grillen“ aus op. 12, wo Sturm und Drang und lyrische Zurücknahme einander in aller Kontrastschärfe abwechseln, oder in „Traumeswirren“, das befreit von jedem Tempolimit und wie losgelöst von aller irdischen Schwerkraft dahinschwirrt. Das „Ende vom Lied“ nimmt er markant zügig, am Anfang ist es eher ein rüstiger Aufbruch denn eine Ahnung vom Entschwinden. Umgekehrt findet Demus für alles Schlichte, wie der Beginn der „Humoreske“ zeigt, einen sehr klangschön-leuchtenden Ton, der einzig durch eine streitbar intensive Pedalnutzung gefährdet wird. Irgendwie vermittelt diese Aufnahme, was Jörg Demus einmal in anderem Zusammenhang als Leitspruch formuliert hat, dass nämlich die Musik „eine kosmische Sprache“ ist, „die uns etwas Göttliches vermittelt“.

(Christoph Vratz)

Following the passing of the pianist Jörg Demus, label MDG reacted with the reissue of a CD which, along with the „Fantasia Pieces“, Op. 12, also covers the „Humoresque“, Op. 20, recorded on a historical Conrad Graf piano of ca. 1835. There, all the skills of the ardent Schumann lover Demus are displayed in a most exemplary way. His piano playing is exceptionally colourful and full of nuances, impetuous and daring on the one hand, and markedly simple and melodious on the other. This is real commitment to music (Summary by Chr. V., translated by Th. H.



Margarita Höhenrieder
Klavierwerke von Clara & Robert Schumann

Gespielt auf einem originalen Pleyel-Flügel von 1850

Margarita Höhenrieder, Klavier

Solo Musica SM 312, LC 15316, 2019

Musik von Clara und Robert Schumanns auf einer CD zu präsentieren - diese Idee ist natürlich nicht neu, auch nicht für die Münchner Pianistin Margarita Höhenrieder.

Allerdings ist es schon 30 Jahre her, als sie die beiden Klavierkonzerte des Künstler-Ehepaares eingespielt hat. Pünktlich zum Jahr des 200. Geburtstags der Pianistin und Komponistin hat sie es wieder getan - diesmal ohne Orchester, dafür aber gemeinsam mit einem historischen Pleyel-Flügel aus dem Jahr 1855. Den hat sie auch nicht in einen Konzertsaal, sondern einen originalen Salon aus dem 19. Jahrhundert im schweizerischen Zug gestellt. In dieser Kombination aus historischem Raum, Instrument und zeitgenössischer Interpretin hat Margarita Höhenrieder nun Clara Schumanns g-Moll-Klaviersonate, Roberts Werk in derselben Tonart, dessen Papillons Op. 2 und Claras Klavierromenzen Op. 11 eingespielt.

Schon nach den ersten Akkorden von Clara Schumanns Sonate fühlt man sich gleich in eine andere Zeit versetzt: der warme Klang des Pleyel-Flügels weckt Assoziationen an typisches Mobiliar des Biedermeier und mit dunklem Holz vertäfelte Räume. Die Musik kommt direkt und ohne viel Nachhall beim Hörer an. Das lässt ihn unmittelbar teilhaben an der Interpretation von Margarita Höhenrieder. Die Pianistin wählt ein angemessenes Tempo; immer wieder schlägt sie eröffnende Phrasen mit leichter Beschleunigung an, um sich dann bei deren Abgang im Tempo wieder zu

bremsen. Überall spürt man die jugendliche Leidenschaft und Energie der 22-jährigen Clara Schumann, die allerdings auch einen durchgehenden Spannungsbogen des Satzes ein wenig behindert.

Dem liedhaft-innigen Adagio folgt ein nicht zu schnell genommenes Scherzo, dessen „glucksendes“ Hauptmotiv gerade bei dem historischen Pleyel-Flügel und seiner stärker grundierten Mittellage sehr schön zur Geltung kommt. Margarita Höhenrieder beugt sich hier etwas mehr dem Tempo und gestaltet das Trio ganz bewusst in Form einer etwas verträumt klingenden Kontrastepisode. Im abschließenden Rondo spürt man dann sofort wieder die jugendliche Energie der Schöpferin dieses Werkes. Margarita Höhenrieder tut alles, um hier den Fluss dieser charmannten und zeitweise auch virtuosen Musik ohne Spannungsabfall am Laufen zu halten.

Ebenfalls voller jugendlicher Energie, aber im Tonfall etwas leichter und poetischer wirken die Papillons Op. 2 von Robert Schumann, die Margarita Höhenrieder der Sonate von Clara unmittelbar folgen lässt. Wie eine Art Rezitativ gestaltet sie den unisono-Beginn der Einleitung. Der anschließende Tanz wirkt dann wie von einer Feder angezogen und wieder losgelassen. Der so genannte „Großvatertanz“ klingt dagegen geradlinig und erdig. Sehr klar zeichnet die Pianistin hier die unterschiedlichen fantastischen Figuren nach, die Robert Schumann mit seinem Werk charakterisiert hat. Nach mehreren kurzen Episoden verdichtet sich die Musik gegen Ende des Zyklus zur kunstvollen Überlagerung der verschiedenen Themen. Sehr organisch und fast unmerklich gestaltet die Pianistin diesen Schumann'schen Kunstgriff.

Nach den Papillons-Miniaturen ihres Mannes kommt wieder Clara Schumann zum Zuge. Ihre drei Romanzen Op. 11 hat sie ihm gewidmet. Pianistin Margarita Höhenrieder sieht darin laut ihrem eigenen Booklet-Text „nichts anderes als eine Liebeserklärung“. Und so wird aus ihrer Interpretation vielleicht so etwas wie eine Liebeserklärung an die Musik Clara Schumanns. Im Gegensatz zu der etwas zerklüfteten Sonate spannt die Pianistin hier weite melodische Bögen und bleibt dabei dem einmal angeschlagenen Tempo weitgehend treu. Die erste Romanze (Andante) klingt ein wenig zögerlich; noch braucht die Leidenschaft etwas Raum, um sich frei entfalten zu können. Völlig verträumt und mit großer Eleganz in Ton und Anschlag interpretiert Margarita Höhenrieder dann die zweite Romanze, in der sie wiederum sehr gekonnt die Spannung nicht nur zu halten, sondern auch zu steigern weiß. Ein wenig von der drängenden Energie, wie sie schon der Kopfsatz von Clara Schumanns g-Moll-Sonate versprüht hatte, findet sich auch im dritten Satz ihrer Romanzen Op. 11. Mit ihren behutsam ausgekosteten Vorhalten, zu-

sammen mit den wechselnden Tonarten erzeugt die Pianistin ein Gefühl der Sehnsucht, wie es Clara kurz nach der Hochzeit mit Robert verspürt haben mag, als sie Ihm diese Musik gewidmet hat.

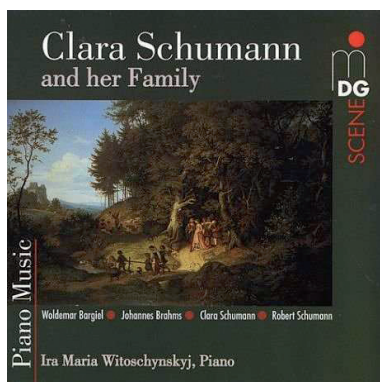
Von musikalisch ganz anderem Kaliber ist dagegen die g-Moll-Klaviersonate Op. 22 von Robert Schumann. Mit ihr wollte der Komponist nicht nur als exzellenter Pianist glänzen, sondern durch die Wahl derselben Tonart auch eine Art Antwort auf die jugendlich-schwärmerische Sonate seiner Ehefrau geben. Stürmisch und aufgewühlt lässt Margarita Höhenrieder den ersten Satz beginnen; mit makelloser Technik stürzt sie sich in die kniffligen Läufe und voll-griffigen Akkorde. Sie wählt ein sehr flottes und dadurch eindrucksvoll drängendes Tempo, unter dem allerdings die Präzision in mancher Begleitstimme manchmal ein wenig leidet. Das mag aber auch mit dem historischen Instrument zusammenhängen. Sehr innig und gesanglich gestaltet die Pianistin dagegen das schlichte Andantino an zweiter Stelle der Sonate. Hier kann man sehr schön den klanglichen Unterschied des historischen Pleyel-Flügels zwischen seiner sonoren Mittel- und der klanglich feineren oberen Diskant-Lage wahrnehmen.

Dem launigen, kurzen Scherzo folgt das wiederum sehr virtuos und stürmisch angelegte Rondo-Finale der 2. Klaviersonate Robert Schumanns. Ohne allzu großen Bruch, aber dennoch klar und unmissverständlich, markiert Margarita Höhenrieder den Kontrast zwischen dem kraftvollen Beginn und der zarten Kontrastepisode. Spätestens mit diesem Rondo hat sich die Pianistin von dem intimen Klang des biedermeierlichen Salons verabschiedet und füllt den Raum auch dank des intensiven Gebrauchs des Pedals mit konzertanter Klangfülle. Der historische Pleyel-Flügel folgt ihr bereitwillig bei dieser Metamorphose und steuert seine eigene charakteristische und reizvolle Mischung an Resonanzklängen und Obertönen zu Schumanns Musik bei.

Mit ihrem neuen Album hat Margarita Höhenrieder nicht nur eine tiefe Verneigung vor dem Künstler-Ehepaar Clara und Robert Schumann vorgelegt, sondern auch vor der oft im häuslichen Bereich angelegten Musizierpraxis des 19. Jahrhunderts. Das Ergebnis ist eine sehr persönliche, vor allem leidenschaftlich und dynamisch musizierte Interpretation. Dank des unmittelbar abgenommenen Klangs fühlt man sich von Anfang an mit dabei und kann dieser gleichermaßen ein- wie ausdrucks-vollen Musik mit großer Nähe lauschen. Der historische Pleyel-Flügel stand zwar so nie im Salon der Schumanns, stammt aber aus der Zeit der Entstehung dieser Werke und eröffnet mit seinem charakteristischen Klang auch tiefe Einblicke vor allem in die oft reichhaltigen Mittelstimmen. Eine rundum sehr empfehlenswerte Scheibe!

(Jan Ritterstaedt)

On her new CD, Margarita Höhenrieder presents piano music by Clara and Robert Schumann on a historical Pleyel piano from 1850. The instrument does not even stand in a concert hall but in a 19th century salon in the Swiss town of Zug. Thanks to this room, the music reaches the listener very directly and without much echo. Höhenrieder interprets Clara Schumann's Piano Sonata in G minor with youthful vigour. In contrast, she plays the Papillons, Op. 2, by Robert Schumann with a somewhat lighter and more poetic tone. The pianist very clearly reproduces the various fantastic figures evoked by Robert Schumann in his music. In Clara Schumann's Romances, Op. 11, Margarita Höhenrieder, according to her own booklet text, sees "nothing else than a declaration of love". Her sensitive interpretation thus becomes perhaps something like a declaration of love to Clara Schumann's music. On the other hand, Robert Schumann's Piano Sonata in G minor, Op. 22, is of a very different musical calibre. There, Margarita Höhenrieder plays the first movement in an agitated and stormy manner. With impeccable technique, she pounces on the tricky runs and full-handed chords, choosing a fairly fast and therefore impressively urging tempo. At the closing Rondo at the latest, the pianist has bid farewell to the intimate sound of the Biedermeier salon and fills the room with concertante sonority, also thanks to the intensive use of the pedal. With her new album, Margarita Höhenrieder has paid homage not only to the artist couple Clara and Robert Schumann but also to the way of making music in the 19th century, often within a domestic environment. The result is a very personal but primarily passionate and dynamic interpretation on a historical instrument. (Summary by J. R., translated by Th. H.)



Clara Schumann and her family

Woldemar Bargiel · Johannes Brahms ·
Clara u. Robert Schumann

Ira Maria Witoschynskij, Piano
MDG 604 0729-2 · Dabringhaus und
Grimm, 2019

Die vorliegende CD bringt mit Ausnahme von nur drei Stücken ausschließlich Ersteinspielungen. Gewidmet ist sie der besonderen musikalischen Atmosphäre im eng-

sten Familien- bzw. Freundeskreis Clara Schumanns. Erstmals erschien diese Aufnahme 1996 zum 100. Todestag der Konzertpianistin (siehe unsere Besprechung in *Correspondenz* Nr. 20). Nun wurde sie anlässlich des 200. Geburtstages von Clara Schumann 2019 neu aufgelegt.

Eröffnet wird der musikalische Reigen von Robert Schumanns *Wunsch*, den er seiner Braut Clara Wieck „zum heiligen Abend 1838“ schrieb und der später als das erste der „Drei Stücklein“ in die Sammlung *Bunte Blätter* op. 99 einging. Es folgen einige Transkriptionen, die Clara Schumann von Werken ihres Mannes vornahm: Drei Lieder aus dem *Liederkreis* op. 39, ein präludierendes Vorspiel zum Schlummerlied (op. 124 Nr. 16) sowie das Arrangement des vierten Stückes aus den *Studien für Pedalfüßel* op. 56. Zu Clara Schumanns Lied „Ich hab‘ in deinem Auge“ nach einem Gedicht Friedrich Rückerts erklingt die kunstvolle Klavierbearbeitung von Franz Liszt, der damit seiner Pianisten-Kollegin eine Reverenz erweisen wollte.

Zwei der *Quatre Pièces fugitives* op. 15 Clara Schumanns sowie ihre 1853 komponierte, erst 1891 in einer englischen Frauenzeitschrift veröffentlichte *Romanze* folgen, bevor ein weiteres ihrer Arrangements für Klavier erklingt, das sie von den beiden Menuetten aus der *Serenade* D-Dur op. 11 ihres Freundes Johannes Brahms vornahm.

Der Rest dieser Einspielung und damit knapp die Hälfte der Gesamtdauer ist Clara Schumanns Halbbruder Woldemar Bargiel gewidmet, der seiner Schwester in besonderer Verehrung zugetan war. Die zweite Nummer aus dessen eher schwermütigen *Charakterstücken* op. 1, gefolgt von zwei der *Bagatellen* op. 4 sowie der Sammlung *Drei Fantasiestücke* op. 9 zeigen uns diesen relativ unbekannten Komponisten auf dem Höhepunkt seiner schöpferischen Tätigkeit zu Beginn der 1850er-Jahre, als er Familie Schumann in Düsseldorf gelegentlich besuchte.

In der Klavierwelt um Clara und Robert Schumann fühlt sich die Pianistin Ira Maria Witoschynskyj schon seit vielen Jahren zuhause. Stets trifft sie den zu diesen „romantischen“ Stücken passenden Ton, intoniert ohne übertriebenes Pathos, dennoch sinnvoll gestaltend und ausdrucksstark. Die technisch schwierigen Passagen mancher Komposition meistert sie bravourös. Der wie immer aufschlussreiche Booklet-Text von Joachim Draheim erläutert die einzelnen Komponisten, ihre Werke und deren Beziehungsreichtum. Eine ebenso schöne wie für die an Schumann interessierten Hörer lohnende Idee, diese CD zum Jubiläumsjahr Clara Schumanns noch einmal neu aufzulegen.

(Irmgard Knechtges-Obrecht)

With the exception of only three pieces, this CD contains only first time recordings. It focuses on the unique musical atmosphere within the close circle of Clara Schumann's friends and family. Originally released in 1996 for the centenary of Clara Schumann's death, it has been re-released in 2019 on the occasion of her 200th birthday.

The recording is led off by Robert Schumann's *Wunsch*, which he wrote for his bride Clara Wieck "for Christmas Eve 1838". Following that are transcriptions of her husband's works by Clara Schumann. Her lied "Ich hab' in deinem Auge" after a poem by Friedrich Rückert is played in the artful arrangement by Franz Liszt, which is followed by two of her *Quatre Pièces fugitives* op. 15 as well *Romanze*, which was composed in 1853 but only published in 1891 in an English women's magazine, and the two minuets from *Serenade* D-Dur op. 11 by her friend Johannes Brahms. The rest of this recording is dedicated to Clara Schumann's half brother Woldemar Bargiel. Pianist Ira Maria Witoschynskyj has been right at home in the pianistic world surrounding Clara and Robert Schumann for many years now. She never fails to set the right tone for these "romantic" pieces, intoned without excessive pathos, yet sensibly creative and expressive. She brilliantly masters the technically challenging parts of many a composition. The booklet text by Joachim Draheim provides explanations of the individual works and is as insightful as ever. It was a good idea to re-release this CD for Clara Schumann's anniversary year. (Summary by I. K.-O., translated by F. O.)



„An die ferne Geliebte“

Ludwig van Beethoven / Franz Liszt: An die ferne Geliebte op. 98; Robert Schumann: Symphonische Etüden op. 13; Fritz Kreisler/Sergei Rachmaninoff: Liebesfreud, Liebesleid; Richard Wagner/ Franz Liszt: Isolde's Liebestod aus „Tristan und Isolde“

Alexander Krichel (Klavier)

Sony 190758789521, 2019

Nach innen horchend

Der Pianist Alexander Krichel zählt, ähnlich wie sein Kollege Joseph Moog, zu den deutschen Pianisten der noch jungen Generation, deren Karriere sich nicht nach dem Motto „lauter, schneller, greller“ entwickelt,

sondern unter dem Aspekt künstlerischer Nachhaltigkeit. Daher erfolgt die Zahl an CD-Neuheiten auch nicht unter quantitativen, sondern allein unter qualitativen Aspekten, was im Übrigen auch mit einer meist klug zusammengestellten programmatischen Dramaturgie einhergeht.

Das gilt auch für Krichels Album „An die ferne Geliebte“, das nicht nur Beethovens gleichnamigen Liederzyklus in der Transkription durch Franz Liszt enthält und das von einer weiteren Liszt-Bearbeitung gerahmt wird, nämlich „Isoldens Liebestod“ nach Wagner. Außerdem hat Krichel „Liebesleid“ und „Liebesfreud“ in der Rachmaninoff-Version nach Kreislers Vorlage ausgewählt sowie Schumanns „Symphonische Etüden“, deren Entstehung von einem komplizierten Liebesgeflecht begleitet war.

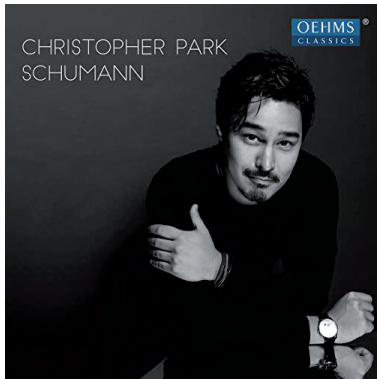
Krichel deutet das Entrückte in Beethovens Liedern auf eine sehr feine, behutsame, aber nicht vorsichtige Weise. Das ist kein Abschied mit Pauken und Trompeten, sondern ein Adieu voller Melancholie, und sofort kommen einem jene Deutungen in den Sinn, die nicht mehr an eine reale „ferne Geliebte“ glauben, sondern an eine bereits Gestorbene, auf deren Grabhügel der trauernd Liebende Abschied nimmt.

Virtuosität im schaustellerischen Sinne findet man auf dieser CD ohnehin nicht. Man hat Krichel mehrfach unterstellt, dass er mit zu viel Maß spiele, soll heißen: zurückhaltend oder gar vorsichtig in Temperament und Tempi. Hört man sich Schumanns „Symphonische Variationen“ in diversen Vergleichseinspielungen an, so mag das auf den ersten Blick zutreffen, doch das allein taugt als Aufhänger für Kritik nur bedingt. Denn Krichel ist klug genug, seinen eigenen Weg zu wählen. Und der sieht pianistische Selbstentäußerung nicht vor, oder immer nur in gewissen Grenzen, die eine akribische Selbstkontrolle einschließen. Das Exstatische, Hexenmeisterliche, das Um-jeden-Preis-aufs-Ganze-Gehen ist nicht seine Sache. Alexander Krichel horcht vielmehr tief in die jeweiligen Stücke hinein, sucht nach Melodien, nach einer genau ausgeloteten Balance der einzelnen Stimmen, nach rhythmischen Feinheiten, nach organischen Übergängen, nach versteckten Basslinien oder Mittelstimmen.

Schumann erscheint auf diesem Hintergrund nicht als romantischer Stürmer und Dränger, als radikaler Umstürzler, sondern zunächst einmal als eine sensible, nach innen horchende Seele, der es nicht primär um alles Rauschhafte geht, sondern um Verwundbarkeit und Verletzlichkeit. Natürlich gibt es auch bei Krichel Momente des Nervösen und des Ausbrechen-Wollens, doch weiter geht er ganz gezielt nicht. Auf diese Weise entsteht ein sehr individueller Ansatz, der in sich schlüssig bleibt. Aus dem Dschungel verschiedener Fassungen hat der Pianist die Version von 1837 ausgewählt; nach der siebten Etüde fügt er die fünf zurückgehaltenen Variationen ein, die hier in ihrer poetischen Ausleuchtung einen besonderen Reiz gewinnen.

Das Finale mit der Hommage an „Tristan und Isolde“ schließt daran indirekt an: auch dies ist ein Liebestod, der sich eher im Liedhaften äußert ein fast zärtlicher Abschied als Gegenposition zu allen aufbauschenden Deutungen. Erst wenn kurz vor Schluss der dynamische Höhepunkt erreicht wird, lässt Krichel ein hörbares Maß an Ekstase zu.
Christoph Vratz

On this CD, the pianist Alexander Krichel has compiled a programme which examines romantic love affairs from different angles: along with Liszt's arrangements of Beethoven's „To the distant beloved“ and „Isolde's love-death“ after Wagner, it is, above all, Schumann's „Symphonic Études“ which are focused on. Krichel opted for the version of 1837 and, after the seventh Étude, inserted the five variations retained. This shows Krichel's individual approach, revealing Schumann's fragile and vulnerable soul, and less the romantic revolutionist. Krichel pursues this path in a consistent way. This is how many details are detected. His performance is based on an intelligent balance of the voices involved, subtle transitions, and a songlike formation of the melodies. (Summary by Chr. V., translated by Th. H.)



Christopher Park: Schumann

Robert Schumann: Arabeske op. 18; Konzert ohne Orchester op. 14; Blumenstück op. 19; Faschingsschwank aus Wien op. 26; Scherzo (Anhang zu op. 14)
Christopher Park, Piano OEHMS Classics, OC 1886, 2019

Der gebürtige Bamberger Pianist Christopher Park mit deutsch-koreanischen Wurzeln fiel bereits frühzeitig durch seine beeindruckende Klaviertechnik auf. Nach ersten Auszeichnungen (u. a. der renommierte Leonard Bernstein Award) wurde er für die Saison 2016/17 von ECHO sogar als „Rising Star“ ausgewählt, wodurch er die Gelegenheit zu zahlreichen Rezitals in den berühmtesten Konzerthäusern Europas erhielt. Nach seiner von der Kritik gelobten Einspielung der *Fantasie* op. 17 legte Christopher Park nun seine erste reine Schumann-CD vor.

„Schumann und Wien“ könnte der Untertitel der CD lauten, zeigt sie doch diesbezüglich einen deutlichen Schwerpunkt. Als Kernstück erklingt

der fünfsätzig *Faschingsschwank aus Wien* op. 26, quasi eine Reflexion Schumanns der während seines Wien-Aufenthalts von Oktober 1838 bis April 1839 gesammelten Erfahrungen. Ursprünglich als „Romantische Sonate“ konzipiert, wirkt das Werk in sich stimmig und geschlossen. Behutsam geht Christopher Park an diese ebenso gefühlvolle wie farbenreiche Musik. Er spielt ohne technische Makel angemessen ausdrucksvoll bis hin zum effektvoll-feurigen Ausklang im „Maskenball“.

Mit großer Leichtigkeit interpretiert Park die von Schumann selbst zwar als „schwächlich und für Damen“ bezeichneten, jedoch gar nicht so einfach zu bewältigenden beiden in Wien komponierten Stücke *Arabeske* op. 18 und *Blumenstück* op. 19. Da braucht man schon geschickte Hände, um hier brillant und dennoch ausreichend transparent die feinen verwobenen Linien der Kompositionen überzeugend und hörbar nachzuzeichnen. Schumanns als *Concert sans orchestre* veröffentlichtes op. 14 hat eine äußerst verwickelte Entstehungsgeschichte. Zunächst fünfsätzig und in f-Moll entstanden, sollte es eine Klaviersonate werden, in deren Zentrum sechs Variationen über ein *Andantino von Clara Wieck* standen, von denen Schumann später auf Wunsch seines Wiener Verlegers Tobias Haslinger zwei streichen musste. Auch die beiden *Scherzi* wurde getilgt und der Finalsatz neu geschrieben. Eines der beiden *Scherzi* fügte Schumann dann wieder ein, als der Verleger Schubert in Hamburg das Werk als *Grande sonate pour le pianoforte* veröffentlichen wollte.

Park bringt das dreisätzig *Concert sans orchestre* und ergänzt am Ende seiner CD eines der beiden gestrichenen *Scherzi*. Ein weiteres Mal erweist sich das intensive Spiel des Pianisten als der Musik angemessen: frei von jeglicher Extravaganz und an keiner Stelle überladen. Alles klingt schlicht und ansprechend poetisch gestaltet, dennoch sehr lebendig und stellenweise geradezu von zwingender Kraft. Funkelnde Virtuosität wirkt nie vordergründig und bleibt stets dem Werk-Charakter verhaftet.

Seit seinem ersten öffentlichen Hervortreten mit Schumanns *C-Dur-Fantasie* wird Christopher Park als „souveräner Schumann-Interpret“ apostrophiert. Tatsächlich merkt man seiner Technik und Interpretationsweise die Prägung durch die russische Schule in der Tradition Lev Oborins auf der einen und die von Wilhelm Kempff beeinflusste deutsche Schule auf der anderen Seite an. Den hier vorgelegten Schumann-Werken kommen die positiven Eigenschaften beider Schulen zugute. Schön, wenn wir in Zukunft mehr Schumann von Christopher Park hören und andere großartige Klavierstücke in seiner Interpretation erleben.

(Irmgard Knechtges-Obrecht)

The Bamberg-born pianist with German-Korean roots, Christopher Park, garnered numerous accolades early on (among others the renowned Leonard Bernstein Award) and was even named “Rising Star” for the 2016/17 season by ECHO. After his critically acclaimed recording of the *Fantasie* op. 17, Christopher Park has now released his first CD dedicated entirely to Schumann.

The five movements long *Faschingsschwank aus Wien* op. 26 constitutes the centerpiece of the recording. Christopher Park takes a gentle approach to this equally emotive and colorful piece of music. He plays without any technical flaws up to and including the fiery conclusion of the “Maskenball”. With great ease, Park interprets the two pieces *Ara-beske* op. 18 and *Blumenstück* op. 19, which were both composed in Vienna, retracing the finely interwoven lines within them.

The origins of Schumann’s op. 14, published as *Concert sans orchestre*, are quite convoluted. Park performs all three movements of the *Concert* and adds the two originally discarded *Scherzi* at the end. Once more the pianist’s intense play proves appropriate for the music: free of any extravagance and never too flamboyant. Everything sounds sober and appealingly poetic, yet at the same time quite lively and at times downright compellingly forceful. Park never lapses into flashy, superficial virtuosity and instead adheres to the original character of the work at all times.

It would be more than welcome if we could hear more Schumann as well as other great piano works interpreted by Christopher Park in the future. (Summary by I. K.-O., translated by F. O.)



Humoresques

Sofja Gülbadamova

Schumann · Dvořák · Reger · Grieg
Sofja Gülbadamova, piano
HC 19036, hänssler Classic, 2019

Musikstücke mit dem Titel „Humoreske“ von unterschiedlichen Komponisten stellt die auf der Suche nach ausgefallenen Dingen immer findige russische Pianistin Sofja Gülbadamova auf ihrer neuesten CD zusammen. Eine eigentlich

recht seltene musikalische Gattung, erstaunlich also, dass es so viele Stücke dieses Namens gibt. Seine künstlerische Bedeutung erhielt der Begriff „Humor“ erst im romantischen Zeitalter und wird vor allem auf den von Robert Schumann hochverehrten Dichter Jean Paul zurückgeführt.

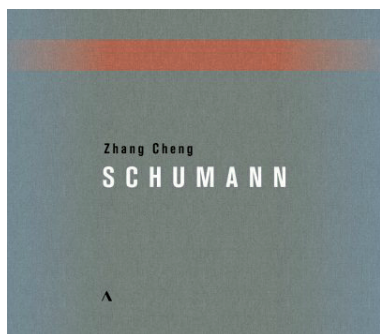
Auf ihn bezieht sich Schumann auch bei der Komposition seiner großen *Humoreske* op. 20, die als Zentralwerk der CD erscheint. Hier klingt eine mehr tiefgründige Art von Humor bzw. Witz an, die sich musikalisch in der von Scharfsinn und Einfallsreichtum geprägten Tendenz zeigt, abwegige Gegensätze miteinander in Beziehung zu bringen. Auf keinen Fall jedoch sind vordergründiges Lachen erregende Späße gemeint. Diesen eigenwilligen Charakter und die in der musikalischen Struktur neuartige Konzeption der *Humoreske* interpretiert Sofja Gülbadamova besonders feinsinnig. Auf überzeugende Weise zeichnet sie die doch recht komplizierten Abläufe mit pianistischer Raffinesse und tonschön nach, ohne jegliches unnötige Forcieren. Schumanns Äußerung, die *Humoreske* sei „vielleicht mein Melancholischstes“ leuchtet spontan ein, wobei nichts ins Schwermütige driftet. Weitere 13 *Humoresken* von Edvard Grieg, Max Reger und Antonín Dvořák präsentiert Sofja Gülbadamova auf ihrer CD und beweist damit nicht nur, welche immense Bandbreite dieses musikalische Genre im späten 19. Jahrhundert haben konnte, sondern auch ihre eigenen pianistischen Fähigkeiten, derartige Kontraste, Überraschungen, Überspitzungen und teilweise auch düstere Stimmungen dem Hörer adäquat zu vermitteln.

Griegs vier *Humoresken* op. 6 offenbaren schon den berühmten „nordischen Ton“ seiner Kompositionen. Den tänzerischen, rhythmisch pointierten Charakter dieser nur locker aufeinander bezogenen Stücke gestaltet Sofja Gülbadamova temperamentvoll mitreißend. Ebenso wie Grieg bezieht sich auch Max Reger in seinen *Humoresken* op. 20 auf das Schumann'sche Vorbild. Aber hier geht es ernsthafter und tiefgründiger zu, wobei gelegentlich eine gewisse Quirligkeit aufblitzt. Auch diesem abwechslungsreichen und recht doppelbödigen Humor der vor Zitate und Persiflagen strotzenden Musik zeigt sich die Pianistin mit stupender Technik und brillanter Transparenz gewachsen. Während eines Urlaubs im heimatlichen Böhmen komponierte Dvořák am Ende seiner amerikanischen Phase die acht *Humoresken* op. 101, von denen hier die vier bekanntesten erklingen. Sie bringen wieder eine andere Weise, den Humor musikalisch auszuleben, oftmals an die berühmten *Slawischen Tänze* erinnernd, aber auch melancholisch und gelegentlich fast sehnsüchtig wirkend. Besonders hier kommt die Fähigkeit Sofja Gülbadamovas zum Tragen, Musik poetisch-schön und mit frappierend breiter Palette an Ausdrucksmöglichkeiten zu gestalten. Jedem Stück widmet sie dieselbe Aufmerksamkeit, dasselbe Einfühlungsvermögen und entwickelt so 14 Perlen romantischer Klaviermusik.

Der höchst informative Booklet-Text von Michael Struck erläutert sämtliche Zusammenhänge und rundet auf das Feinste diese CD ab, die in der Sammlung von Liebhabern klangvoller, interessanter Klaviermusik der Romantik nicht fehlen sollte.

(Irmgard Knechtges-Obrecht)

The Russian pianist Sofja Gülbadamova has compiled works by various composers with the title „humoresque” on her latest CD. Considering how rather rare this particular genre of music is it is quite surprising just how many pieces of that name actually exist. She begins with Robert Schumann’s great *Humoreske* op. 20, which appears as the centrepiece of the CD. Sofja Gülbadamova interprets the somewhat unconventional character of the piece in a particularly sophisticated manner. She compellingly reproduces the rather complicated sequences with pianistic finesse and beautiful sound, without any unnecessary forcefulness. Schumann’s remark that the *Humoreske* was “perhaps my most melancholy [work]” becomes immediately apparent, without ever veering into gloominess. Edvard Grieg’s four *Humoresken* op. 6 already reveal the famous “nordic-sound” of his compositions. Sofja Gülbadamova gives a rousing and spirited performance of the dance-like, rhythmically pointed character of these pieces, which are only loosely related to one another. Similar to Grieg, Max Reger also looks to Schumann’s original with his *Humoresken* op. 20. Although these very tongue-in-cheek pieces are teeming with musical references and persiflages, the pianist once again proves to be up to the challenge with stupendous technique and brilliant transparency. During a stay in his Bohemian homeland towards the end of his American period, Antonín Dvořák wrote the eight *Humoresken* op. 101, of which the four most popular ones are played here. In this instance especially, Sofja Gülbadamova’s ability to shape music with poetic beauty and a remarkably broad range of expression comes to bear. The highly informative booklet text by Michael Struck explains all these connections and splendidly rounds out this CD, which any lover of romantic piano music would be remiss not to have in their collection. (Summary by I. K.-O., translated by F. O.)



Zhang Cheng: Schumann

Abegg Variations Op. 1 · Humoreske Op. 20 · Piano Sonata No. 1 in F-sharp minor Op. 11
Zhang Cheng, piano
ACC304652 · Accentus Music, 2019

Der junge chinesische Pianist Zhang Cheng, Gewinner des renommierten Internationalen Schumannwettbewerbs 2016 in Zwickau, tritt jetzt

mit seiner ersten reinen Schumann-CD an die Öffentlichkeit. Mit dem ambitionierten Programm *Abegg-Variationen*, *Humoreske* und erster Klaviersonate hat er sich wirklich etwas vorgenommen und die Hürde schon gleich auf eine bemerkenswerte Höhe gelegt. Er muss damit rechnen, kritisch gemessen zu werden, betrachtet man allein schon die zahlreichen Einspielungen der *Humoreske* in den letzten zwölf Monaten. Es sei gleich vorweg gesagt: Zhang Cheng kann als Schumann-Interpret bestehen!

Fast wirkt es so, als habe er die Dramaturgie der CD mit Absicht und recht geschickt gewählt: Da spielt er sich mit Schumanns Erstling, den *Abegg-Variationen* sozusagen warm, um dann sofort den pianistischen Olymp in der großen *Humoreske* zu erklimmen. Solchermaßen eingetaucht in Schumanns Klavierwelt umschiffert er schließlich auch die enormen technischen Klippen der fis-Moll-Sonate mühelos, elegant und ausdrucksvoll.

Im dreisprachigen Booklet-Text wird u. a. ein Gespräch zwischen Zhang Cheng und Michel Mollard wiedergegeben, das unter dem Titel »Schumann entdecken« steht. Der junge Pianist berichtet eindrucksvoll darüber, wie er sich Schumanns Klaviermusik, die er in seinem zwölften Lebensjahr kennenlernte, erarbeitete und mittlerweile komplett angeeignet hat, wozu nicht zuletzt der Preis im Schumannwettbewerb in Zwickau führte. Weiter begründet Zhang Cheng, weshalb er für seine erste Schumann-Einspielung gerade diese drei Stücke ausgewählt hat. Hier zeigt sich für ihn Schumanns gesamtes Ausdrucksspektrum, die enorme Bandbreite seiner pianistischen Welt eben.

Mit agiler Leichtigkeit widmet Zhang Cheng sich den reizenden *Abegg-Variationen*, deren beinahe flüchtigen Charakter er zwar einerseits unterstreicht, sie aber andererseits durch strukturelles Gestalten zu kleinen Charakterstücken werden lässt. Mit geradezu atemberaubendem Tempo geht er dann die *Humoreske* an, die unter seinen Händen fast ebenso leicht daherkommt, selbst an ihren technisch schwierigsten Stellen. Zhang Cheng agiert brillant und besonders tonschön, zudem mit der nötigen Ausdruckskraft gerade in den innigen und gefühlvollen Passagen. Das wirkt durchdacht und akkurat, wobei nicht der Eindruck entsteht, als müsse sich der Pianist mühsam daran abarbeiten. Im Booklet-Text sagt Zhang Cheng, dass er während der Aufnahmen in einem kleinen Dorf in den französischen Alpen an seine eigene „unerträgliche Leichtigkeit des Seins“ denken musste. Und genau dies merkt man seiner frischen und lebendigen Interpretation im positiven Sinne an.

Was darf man nun bei der fis-Moll-Sonate erwarten? Neben allen bereits erwähnten Aspekten steht hier die Leidenschaftlichkeit im Vordergrund. Die Liebe zu Clara Wieck, die Robert Schumann in der Erstausgabe der Sonate durch seine beiden imaginären Figuren Florestan und Eusebius vermitteln lässt, versucht Zhang Cheng hier in ihrer ganzen Dispara-

theit, in ihrem Auf und Ab, den verzweifelten wie den wunderbaren Momenten gestalterisch einfließen zu lassen. Der Hörer fiebert geradezu mit und genießt!

Diese CD eines Pianisten der neuen Musikergeneration kann jeder Schumann-Sammlung als Bereicherung dienen.

(Irmgard Knechtges-Obrecht)

Young Chinese pianist Chen Zhang, winner of the renowned International Robert Schumann Competition of 2016 in Zwickau, has now gone public with his first CD containing exclusively Schumann works. With the ambitious programme of the *Abegg-Variationen*, the *Humoreske* and the first piano sonata he has set the bar very high right from the outset.

It almost seems as if he deliberately – and cleverly – chose the composition of the CD: after warming up with Schumann's debut, the *Abegg-Variationen*, he moves on to rise to soaring pianistic heights with the magnificent *Humoreske*. Immersed in Schumann's piano world, he effortlessly navigates the cliffs of the immense technical challenges of the sonata in F-sharp minor with elegant and expressive play.

With agility and levity, Cheng Zhang applies himself to the charming *Abegg-Variationen* underlining their almost ephemeral character. He approaches the *Humoreske* with breathtaking tempo, making it almost seem just as easy, even in its technically most demanding sequences. Cheng Zhang performs brilliantly and with beautiful sound, as well as the necessary expressive power, especially in the more intimate passages.

Besides all the aforementioned aspects, passion is the focus in the sonata in F-sharp minor. Here, Cheng Zhang endeavours to let Robert Schumann's love for Clara Wieck guide him creatively, in all its disparateness, its ups and downs, its desperate as well as its wonderful moments.

This CD by a representative of the next generation of musicians can be considered a worthwhile addition to any Schumann collection.

(Summary by I. K.-O., translated by F. O.)

Irrlichternd beweglich

Da kribbelt es durchaus schon beim ersten Hören, wenn Zhang Cheng die Harmonien in der ersten der Abegg-Variationen so herausarbeitet, als hätte Schumann hier gezielt falsche Noten mit dem Siebstreuer verteilt. Zhang Cheng spielt darüber hinweg mit einer Nonchalance und einer Selbstverständlichkeit, dass man dies nur als ironische Bravourleistung auffassen kann.

Dass der in China geborene, in Texas und Berlin ausgebildete Pianist, der sich u.a. bei Menahem Pressler, Leon Fleisher, Paul Badura-Skoda und Dmitri Bashkirov entscheidende Impulse auf seinem Weg einholte, über eine irrlichternde Beweglichkeit verfügt, tritt spätestens in der dritten Variation offen zutage. Doch er vermag auch die Saiten sanft anzuschlagen. Die Triller in der vierten Variation lässt er vorsichtig verklingen, um dann neuen Atem zu schöpfen.

Zhang Cheng war 2016 Zweiter Preisträger beim Schumann-Wettbewerb in Zwickau – in einem Jahr, als kein Erster Preisträger ermittelt werden konnte oder wollte. Dass er in der oberen Liga mitspielen kann, beweist er mit diesem Mitschnitt eines Konzerts, das 2018 im französischen Alpenörtchen Névache, zwischen den Gipfelgiganten Galibier und Izouard, aufgezeichnet und im Rahmen dreier Veröffentlichungen der Académie France-Chine als CD in den Handel gebracht wurde. Das Album zeigt, dass hier ein Musiker heranwächst, den man mit wachen Augen im Blick haben sollte. Man mag den Einstieg in die Humoreske zwar als gekonnt, aber nicht unbedingt als erfüllt bezeichnen, weil das schlichte Thema (noch) etwas unförmig zu singen anhebt; doch was Zhang Cheng schon im folgenden „Sehr rasch“ anzubieten hat, zeigt sein tiefes Verständnis für diese Musik: das Nervöse, Huschend-Leichte, das Unberechenbar-Fantastische bringt er mit glasklarem Anschlag und ohne jedes Zuviel beim Pedaleinsatz zum Ausdruck. Es sind die langsam-poetische Abschnitte, in denen der Pianist verrät, dass sein Spiel noch Luft nach oben hat: das „Einfach und zart“ klingt zwar gut geprobt, aber nur bedingt erfüllt. Ein paar gemeinsame Auftritte mit einem Sänger könnten da rasch für Abhilfe sorgen.

Das dritte und letzte Werk auf dieser CD ist die erste Klaviersonate Schumanns, deren programmatische Widmung viel über den Charakter des Werkes aussagt: „Clara zugeeignet von Florestan und Eusebius“. Diesen Dualismus bildet Zhang Cheng vom ersten Takt an ab, auch wenn die Gewichtung von Melodie und Begleitung nicht vollends ausdifferenziert ist, so dass sich dadurch gleichzeitig das Drängende der Introduction vermitteln würde. Die Aria wiederum besitzt Charme und gelingt als intim-lyrisches Bekenntnis, bevor das Scherzo mit aller rhythmischen Prägnanz einsetzt, ohne übertriebene Hektik, sehr souverän. Das lange Sonaten-Rondo-Finale eröffnet Zhang Cheng mit resoluten Akkorden, denen er wie improvisiert die nächsten Themen folgen lässt, teils verträumt-versunken, teils choralhaft-feierlich, am Ende rauschend und entfesselt. Diese Musik trägt Züge des Freien und Großzügigen; zugleich wohnt ihr eine gewisse Strenge inne, die der Pianist glaubwürdig, aber ohne gelehrig zu wirken, herausarbeitet.

Insgesamt eine Aufnahme, die an einigen Stellen noch Raum für Steigerungen bietet und dennoch beweist, dass Zhang Cheng bei seinem Lieblingskomponisten Robert Schumann all seine herausragenden Fähigkeiten und Anlagen umsetzen kann. Künftig wird sich zeigen, bei welchen Komponisten dies noch der Fall sein wird.

(Christoph Vratz)

Zhang Cheng was the prize winner of the Schumann Competition 2016 in Zwickau and now presents a live recording of a concert in the French commune of Névache, recorded in 2018. Along with the Variations on the name „Abegg“ and the Humoresque, the new CD also includes Schumann's Sonata No. 1. Zhang Cheng, originally from China, masters these works with surprising ease. Although there are some passages that might have required a more songlike interpretation, his agility and almost elfish way of conveying the fantastic in Schumann's music are so emphatically convincing and at such a high level that one already looks forward to more to be explored by this pianist in future. (Summary by Chr. V., translated by Th. H.)

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

Reinhard Piechocki: Beziehungszauber

Clara Schumann und Johannes Brahms auf Rügen

192 S. mit Abb., Hardcover

Putbus / Insel Rügen: rügendruck gmbh, 2019

ISBN 978-3-9813568-5-4

Auf ungewöhnliche Weise will das vorliegende Büchlein der offenbar immer noch interessanten Frage nachgehen, was eigentlich zwischen Clara Schumann und Johannes Brahms war. Ausgehend von den Rügen-Aufenthalten der beiden Künstler will der Autor die „geheimnisumwitterte“ Beziehung zwischen ihnen „analysieren“. Bleibt der Titel des Buches noch im Ungewissen über die Art der Beziehung, gibt schon der Prolog eine klare Antwort, in dem er von 12 Brahms'schen „Liebesbeziehungen“ zwischen 1858 und 1896 spricht, worauf Claras Reaktionen untersucht werden sollen. Der Untertitel führt allerdings in die Irre, da Rügen in zwei kurzen Kapiteln nur am Rande gestreift wird.

Zunächst wird Robert Schumann betrachtet, dem der Autor „krankhafte Furcht“, „Panikattacken“ und „Angstexzesse“ unterstellt. Dass Clara Wieck an ihm festhielt, wird damit begründet, dass sie „zwischen 1835 und 1837 regelrecht blind vor Liebe gewesen“ sei und erst später das „Unstete und Beängstigende“ in seinem Charakter erkannt habe. Es passt zum Buch, dass auch hier die berühmte „Christel“ bemüht wird, zu der Schumann angeblich ein Verhältnis unterhielt, bei dem er sich mit Syphilis infizierte und aus dem ein Kind hervorging, dessen Geburt und Taufe er zwar registrierte, um das er sich aber nie kümmerte.

Darüber hinaus klärt das Buch über weitere „Laster“ Schumanns auf, als da wären permanente Geldnot, Alkoholexzesse und eine Neigung zur Homophilie. Der Autor möchte damit verdeutlichen, weshalb die Ehe zwischen diesem „Traumpaar der deutschen Romantik“ scheitern musste oder zumindest höchst schwierig verlief, was er dann versucht, in wenigen Momentaufnahmen aus vierzehn Ehejahren nachzuweisen.

* English translations by Florian Obrecht (F. O.) and Thomas Henninger (Th. H.)

Als ab Herbst 1853 Johannes Brahms ins Leben der Schumanns trat, entwickelte sich angeblich eine vom Autor sogenannte „Ménage à trois“, was er gleich in der Kapitelüberschrift als klare Aussage formuliert, um auch nochmals Robert Schumanns vermeintliche „homoerotische Ader“ zu betonen. So plätschern die Erzählungen über die „Dreieinigkei“ weiter vor sich hin, aufgeteilt in kleine Kapitel-Häppchen mit Überschriften, die das Genie mit dem Wahnsinn und einem guten Schuss Melancholie und Dämonen vermischen. Ebenso reihen sich in den Kapiteln nach Robert Schumanns Tod wahre und nachweisbare Begebenheiten, die zum Teil falsch oder zumindest einseitig ausgelegt werden, an mehr oder minder frei erfundene. Und es werden unzählige Frauen vorgestellt, zu denen Brahms in einer Beziehung stand bzw. in die er angeblich verliebt war und denen er ebenso angeblich eine Heirat versprochen hatte, inklusive der anmutigen Schumann-Tochter Julie.

Natürlich darf ein Roman derart hypothetische und phantasievolle Geschichten konstruieren. Es sind einige, aus älteren Publikationen bekannte, jedoch längst überholte Klischees darunter, die hier unnötigerweise aufgewärmt und quasi als „Quelle“ deklariert werden, da echte Nachweise dafür nicht existieren. So fragt sich der geneigte Leser nicht nur, was dies mit der Beziehung zwischen Clara Schumann und Johannes Brahms zu tun haben soll, sondern vor allem, woher der Autor seine Informationen bezieht. In den überlieferten und zum großen Teil veröffentlichten Quellen finden sich für die meisten Behauptungen keine Belege. Es wird ausschließlich aus Sekundärliteratur „zitiert“.

Am Ende bleibt für die an Leben, Werk und künstlerischer Stellung der Protagonisten interessierten Leser nicht die von ihnen vermutlich nie gestellte Frage offen, „Was war eigentlich zwischen Clara und Johannes?“, sondern vielmehr jene, wozu man eigentlich wissen muss, was zwischen den Beiden war. Darauf erhält man weder eine „erhellende“ noch gar „tröstliche“ Antwort, wie im Prolog versprochen. Ganz im Gegenteil!

(Irmgard Knechtges-Obrecht)

This little book attempts to look into the question of what exactly the relation between Clara Schumann and Johannes Brahms was like, a question that is apparently still of interest. While the title remains vague about this topic, the prologue gives a direct answer by talking about 12 “love affairs” of Brahms between 1858 and 1896, and promises to investigate Clara’s reactions to them.

The book indulges in meandering stories divided into bite-sized chapters, mixing the genius with madness and a healthy dose of melancholia and demons. Similarly, the chapters after Robert’s death feature both true and

verifiable episodes, which are sometimes interpreted incorrectly or at least one-sidedly, as well as those that are more or less fabricated and fictitious. Numerous women are introduced, with whom Brahms was in a relation or allegedly in love, and whom he had also allegedly promised marriage. At some point one has to wonder not only how all this pertains to the relation between Clara Schumann and Johannes Brahms, but also from where the author draws his information. The surviving sources, the majority of which are publicly available, offer no proof at all for most of the claims made here.

In the end, the book not only fails to answer the question of “what happened between Clara and Johannes” – a question that most readers have probably never asked to begin with – but also the question of why this would be relevant information at all. Unlike what is promised in the prologue, the book offers neither an “enlightening” nor a “comforting” answer to this. Quite the contrary! (Summary by I. K.-O., translated by F. O.)

**Irmgard Knechtges-Obrecht: Clara Schumann.
Ein Leben für die Musik**

256 S. mit 20 s/w-Abb., Bibliogr. und Reg., gebunden mit SU, Darmstadt: Verlag wbg Theiss, 2019 ISBN 978-3-8062-3850-1

Die im Jubiläumsjahr 2019 in der wissenschaftlichen Buchgesellschaft Darmstadt erschienene Biografie „Clara Schumann – Ein Leben für die Musik“ von Irmgard Knechtges-Obrecht besticht durch die Ausgewogenheit und Differenziertheit der Darstellung ebenso wie durch ihren unaufgeregten, von Sympathie getragenen Stil.

Unter konsequenter Vermeidung von Polarisierung und Psychologisierung nutzt die Autorin das detailreiche Wissen ihrer lebenslang forschenden Beschäftigung mit dem Familien- und Freundeskreis Clara Schumanns, um die Protagonisten in all ihrer Vielschichtigkeit darzustellen:

Von den gegen die Eheschließung mit Robert Schumann gerichteten Intrigen ihres Vaters Friedrich Wieck wird ebenso berichtet wie von der umfassenden Ausbildung, die sie bei ihm erhielt und die nicht nur auf musikalische und pianistische Kenntnisse und Fähigkeiten ausgerichtet war, sondern sie auch mit Konzertorganisation und Geschäftsführung vertraut machte.

Der Rollendualismus als liebendes Ehe- und Elternpaar im gesellschaftlichen Umfeld des 19. Jahrhunderts und als Gemeinschaft zweier gleichrangig arbeitender Künstler, in dem das Ehepaar Robert und Clara Schumann lebte, wird mit vielen klug ausgewählten Zitaten aus Briefen und Tagebüchern anschaulich geschildert. Dies macht deutlich, dass die

in anderen Publikationen gerne verwendeten Reduktionen auf die eine oder andere Rolle und Sichtweise zu kurz greifen und keiner der beiden Persönlichkeiten gerecht werden. Dem Text von Irmgard Knechtges-Obrecht gelingt es, Clara Schumann einerseits als die Ausnahmekünstlerin und in vielerlei Hinsicht ungewöhnlich begabte Frau, die sie zweifellos war, zu zeigen, andererseits aber auch deutlich werden zu lassen, dass es in ihrem Umfeld zahlreiche, sowohl im musikalischen Beruf als auch in der Familie engagierte Frauen und Mütter gab. Damit wird der Lebensentwurf Clara Schumanns heute wie damals als ungewöhnlich, aber möglich gekennzeichnet und kann dadurch eine Vorbildwirkung entwickeln, deren Ermutigung heutigen Musikerinnen zu wünschen ist.

(Tatjana Dravenau)

Irmgard Knechtges-Obrecht's biography „Clara Schumann – Ein Leben für die Musik“ („A Life for Music“) impresses with a balanced and nuanced approach as well as an unagitated and sympathetic writing style. Strictly avoiding polarization and psychologization, the author draws from her detailed knowledge of Clara Schumann and her friends and family, resulting from her lifelong research on the subject matter, in order to portray the protagonist in all her different facets.

Irmgard Knechtges-Obrecht succeeds in presenting Clara Schumann as the exceptional artist that she without a doubt was on the one hand, but also in making apparent that there were many women and mothers around her, who were dedicated both to their musical professions as well as their families. This shows that Clara Schumann's way of life was certainly unusual, but not necessarily impossible in those times, which can hopefully serve as a role model and an encouragement to female musicians today. (Summary and Translation: F. O.)

Die Schülerin – Die Meisterin.

Ilona Eibenschütz und Clara Schumann.

Zeitzeugnisse einer Frauenkarriere um 1900.

Hrsg. v. Ingrid Bodsch. Bearb. v. Kazuko Ozawa u. Matthias Wendt

320 S., mit zahlreichen Abb., Klappbroschur

Bonn: Verlag StadtMuseum Bonn, 2019

ISBN: 978-3-931-87851-1

Die aus Pest stammende Pianistin Ilona Eibenschütz (1873–1967) hatte bereits als Wunderkind bis zur Mitte der 1880er-Jahre mit Konzertreisen und Auftritten vor einigen gekrönten Häuptern in Europa große Erfolge gefeiert, bevor sie eine kurze Pause einlegte. Nach einem Studienaufent-

halt in Wien kam sie schließlich 1886 an das Hoch'sche Konservatorium in Frankfurt, wo sie Clara Schumanns Schülerin wurde. Nicht nur die berühmte Konzertpianistin selbst, sondern auch Johannes Brahms, der Ilona Eibenschütz bald kennenlernte, waren rasch angetan von den herausragenden Fähigkeiten der jungen Pianistin und schätzten sie sehr. Bis zu ihrem Tod im Jahr 1896 förderte und unterstützte die Meisterin Clara Schumann ihre Schülerin in jeder Hinsicht. Bis zu ihrer Verheiratung 1902 feierte Ilona Eibenschütz triumphale Erfolge nicht nur auf dem Kontinent, sondern – wie ihre Lehrerin auch – besonders in England, was sie nicht zuletzt der starken Fürsprache und aktiven Organisation Clara Schumanns zu verdanken hatte.

Der inhaltsreiche Familien-Nachlass von Ilona Derenburg geb. Eibenschütz befand sich im Besitz ihres in Kanada lebenden Enkels, dem Psychiater Prof. Dr. Oliver Robinow. Der Besuch des kanadischen Wissenschaftlers mit seiner Frau, einer Musikerin und Hochschullehrerin, 2014 im Bonner Schumannhaus, dem Ort der letzten Begegnung zwischen Clara und Robert Schumann, brachte ihn auf den Gedanken, die im Nachlass seiner Großmutter befindlichen an sie gerichteten Postkarten und Briefe von Clara Schumann dem StadtMuseum Bonn zu schenken, auch in Erinnerung an die Bedeutung dieser Stadt für das Leben und den Tod des großen Musikerehepaars.

Das vorliegende, reich bebilderte Buch bietet nun nicht nur die Übertragungen nebst Auswertung und Kommentierung eines jeden in diesem Nachlass befindlichen Schreibens von Clara Schumann, sondern darüber hinaus eine ausführliche Darstellung der bemerkenswerten Karriere von Ilona Eibenschütz. Das Besondere ihrer Persönlichkeit in künstlerischer wie rein menschlicher Hinsicht, ihre wohl starke Ausstrahlung und ihr gewinnendes Wesen werden auf interessante Weise dargestellt. Die Wiedergabe von zeitgenössischen Berichten und Kritiken lassen auf die Brillanz ihrer Klavierkunst schließen. Die Familie von Ilona Eibenschütz litt unter großer Armut, was den Werdegang und die Biografie der jungen Pianistin stark beeinflusste.

Die Herausgeberin Ingrid Bodsch konnte wahrlich kaum bessere Wissenschaftler mit der Bearbeitung des Brief-Schatzes beauftragen als die beiden Schumann-Forscher Kazuko Ozawa und Matthias Wendt. Als besonders findig bekannt, entdeckten sie während ihrer Arbeiten eine ungeahnte Fülle bisher nicht bekannter Details zu Leben und Wirken von Ilona Eibenschütz, die das Buch enorm bereichern. In ihrer gut lesbaren Darstellung lassen sie die starke Persönlichkeit der Pianistin fast greifbar und deren bemerkenswerte „Frauenkarriere um 1900“ zu einer ebenso überzeugenden wie spannenden Lektüre werden.

(Irmgard Knechtges-Obrecht)

Hailing from Pest, pianist Ilona Eibenschütz (1873–1967) had already had great success touring as a wunderkind by the mid-1880s, having performed in front of several European monarchs. In 1886 she eventually enrolled at the Hoch Conservatory in Frankfurt, where she became Clara Schumann's student, who supported and promoted her until her death in 1896.

The postal cards and letters from Clara Schumann addressed to Ilona Eibenschütz, which had survived among the extensive *Nachlass* of the family of Ilona Derenburg, née Eibenschütz, have been donated to the StadtMuseum Bonn, partly in recognition of the importance of this city for the life and death of this genial couple of musicians.

This richly illustrated volume not only offers transcriptions and evaluations of and commentary on every single letter from this specific source, but also a detailed account of Ilona Eibenschütz's remarkable career.

The editor Ingrid Bodsch truly could not have chosen better researchers to work on this historical treasure than the two Schumann scholars Kazuko Ozawa and Matthias Wendt. Their very accessible portrayal lets the pianist's strong personality and her exceptional "woman's career around 1900" become almost tangible, and makes for an equally compelling and exciting read. (Summary by I. K.-O., translated by F. O.)

On tour. Clara Schumann als Konzertvirtuosin auf den Bühnen Europas

Hrsg. von Ingrid Bodsch

400 S., reich illustriert, Klappbroschur

Bonn: Verlag StadtMuseum Bonn, 2019

ISBN 978-3-931878-56-6

Das Begleitbuch zur gleichnamigen Ausstellung des Stadtmuseums Bonn in Kooperation mit der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Archiv, Bibliothek und Sammlungen (vertreten durch Otto Biba) sowie in Verbindung mit dem Robert-Schumann-Haus Zwickau (vertreten durch Thomas Synofzik) hält auf anschauliche Weise viele der besonderen Akzente des Clara-Schumann-Jahres 2019 nachhaltig fest. Aufschlussreiche Beiträge von Otto Biba, Ingrid Bodsch, Ingrid Fuchs, Irmgard Knechtges-Obrecht, Armin Koch, Gerd Nauhaus, Theresa Schlegel, Ute Scholz, Wolfgang Seibold, Thomas Synofzik und Désirée Wittkowski liefern Details zu den unterschiedlichsten Facetten von Clara Schumanns langem und bewegtem Leben, das sie durch weite Teile Europas führte.

Angefangen von ihrer ersten großen Auslandstournee 1832 nach Paris (noch in Begleitung ihres Vaters und zum letzten Mal als „Wunderkind“ Clara Wieck) über ihre enorm rege Konzerttätigkeit in Sachsen, Russland, Norddeutschland, der Schweiz und den Niederlanden, während ihrer spä-

ter allein durchgeführten Paris-Aufenthalte, denen in Kopenhagen, Berlin, Stuttgart und München sowie ihre erfolgreichen Gastspiele in Wien bis hin zu ihren neunzehn, geradezu triumphal verlaufenden Konzertreisen nach England werden in den einzelnen Darstellungen ebenso kenntnisreich wie informativ von den Autoren zahlreiche, auch bisher gänzlich unbekannte, aber doch besonders interessante Details geboten. Nicht zuletzt eröffnet sich das facettenreiche Leben Clara Schumanns dadurch in seiner ganzen Bandbreite, wobei neben ihrem Künstlerleben auch das private Umfeld nicht vergessen wird.

Die in vielen gemeinsamen Auftritten erfolgreiche Zusammenarbeit der Pianistin mit dem Jahrhundertgeiger Joseph Joachim und die freundschaftliche Verbundenheit zwischen den beiden Künstlern wird ebenso beleuchtet wie ihre Art, Werke des engen Freundes Johannes Brahms zu interpretieren und dadurch gleichermaßen zu begutachten. Detailliert ausgearbeitete Listen und erhellende Landkarten, die Clara Schumanns diverse Konzertreisen systematisch aufschlüsseln, vergegenwärtigen den Lesern anschaulich das enorm anstrengende Auftrittspensum dieser Konzertpianistin.

Ein Itinerar sowie eine umfangreiche Bibliografie zu Clara Wieck / Schumann runden dieses höchst informative, reichhaltig bebilderte Buch ab. Eine wahre Fundgrube für alle an Clara Schumann, ihrem Leben und Wirken interessierte Leser!

(Irmgard Knechtges-Obrecht)

This same-titled accompanying book to the exhibition of the StadtMuseum Bonn in cooperation with the Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (represented by Otto Biba) as well as the Robert-Schumann-Haus Zwickau (represented by Thomas Synofzik), captures many significant moments from the Clara Schumann year of 2019. Enlightening contributions by Otto Biba, Ingrid Bodsch, Ingrid Fuchs, Irmgard Knechtges-Obrecht, Armin Koch, Gerd Nauhaus, Theresa Schlegel, Ute Scholz, Wolfgang Seibold, Thomas Synofzik and Désirée Wittkowski provide details on a wide variety of facets of Clara Schumann's long and eventful life, which led her to many different parts of Europe.

Beyond her professional activities, special attention is also paid to her private life, enabling further insights into her multifaceted life.

An itinerary as well as an extensive bibliography round out this highly informative, richly illustrated book. A veritable treasure trove for any reader interested in Clara Schumann, her life and work.

(Summary by I. K.-O., translated by F. O.)

Villa Sommerhoff

Francisca van Vloten

De Domburgse Buitenplaats van de Familie Sommerhoff-Schumann

44 S. mit Abb., Broschüre

Domburg: De Factory, 2019

ISBN 9-789082-344837

In dieser reich bebilderten Broschüre berichtet die Kunsthistorikerin und Kuratorin des Museums Domburg, Francisca van Vloten, in niederländischer Sprache interessante und zum Teil auch bisher unbekannte Details über die Villa Sommerhoff, das Domburger Landgut der Familie Sommerhoff-Schumann, das von 1887 bis 1949 in den Dünen stand. Zuvor arbeitet sie, kurz und als Hinführung gedacht, die Geschichte der Familie Schumann auf, klärt in einem Stammbaum zudem die Zusammenhänge bis hin zu den heute noch lebenden Nachfahren der Sommerhoffs.

Am 24. November 1877 heiratete Clara und Robert Schumanns zweite Tochter Elise (1843–1928) im Alter von vierunddreißig Jahren Louis Sommerhoff (1844–1911), einen wohlhabenden Kaufmann mit ausgezeichneten Geschäftsbeziehungen in Amerika. Sommerhoff war ein Cousin von Marie Berna, der Elise seit vielen Jahren als Gesellschafterin zur Seite stand und die sie im Winter 1874/75 auf einer monatelangen Amerikareise begleitet hatte. Nach seiner Hochzeit lebte das junge Ehepaar für sechs Jahre in den USA, kam anschließend recht vermögend nach Deutschland zurück (Sommerhoff nun als Rentier) und erwarb 1883 das fortan als Hauptwohnsitz genutzte „Gogelsche Gut“ im vornehmen Frankfurter Gutleutviertel.

1886 beschlossen Elise und Louis Sommerhoff, sich eine repräsentative Villa als Sommer-Residenz in den Dünen Domburgs bauen zu lassen, die sie schon ein Jahr später beziehen konnten. Francisca van Vloten trägt die wechselvolle Geschichte dieses Hauses zusammen, berichtet über dessen zahlreiche Bewohner und die ebenso zahlreichen Besucher aus der Familie Schumann sowie aus dem Freundeskreis. Das gesellige Leben im Domburg dieser Zeit sowie die möglichen Aktivitäten und Bauwerke, in denen sie stattfanden, werden in Wort und Bild vorgestellt.

Das Haus der Sommerhoffs blieb im Besitz der Familie (Elise und Louis hatten vier Kinder, von denen nur die einzige Tochter Clara im Kindesalter verstarb), bis es 1949 einem Feuer zum Opfer fiel und gänzlich niederbrannte. Elise Sommerhoff geb. Schumann verstarb lange nach ihrem Mann 1928 in Harlem und liegt auf dem Friedhof nahe bei Domburg begraben.

(Irmgard Knechtges-Obrecht)

In this richly illustrated brochure, art historian and curator of the Domburg museum, Francisca van Vloten, offers interesting and in part heretofore unknown details in Dutch about the Villa Sommerhoff, the Sommerhoff-Schumann family estate in the Dunes of Domburg from 1887 to 1949. A brief introduction explains the history of the Schumann family, of which Elise – who is the central figure here – was the second daughter. A family tree clarifies the genealogical connections up until the still living descendants of the Sommerhoff family.

Francisca van Vloten compiles the eventful history of the house and reports on its numerous inhabitants and its equally numerous visitors from among the Schumanns as well as family friends.

The Sommerhoff house remained in possession of the family until 1949, when it burned down entirely in a blaze. Elise Sommerhoff née Schumann passed away long after her husband in 1928 in Harlem and lies buried in the cemetery near Domburg. (Summary by I. K.-O., translated by F. O.)

Ulrike Kienzle

Clara Schumann – Eine moderne Frau im Frankfurt des 19. Jahrhunderts

176 S., zahlreiche Abb., Klappbroschur, Societäts Verlag, 2019
ISBN 978-3955423353

Anlässlich des Jubiläums von Clara Schumanns 200. Geburtstag im Jahr 2019 gestaltete die Frankfurter Robert-Schumann-Gesellschaft in Zusammenarbeit mit dem Institut für Stadtgeschichte im Karmeliterkloster Frankfurt am Main eine Ausstellung zum Thema „Clara Schumann – eine moderne Frau im Frankfurt des 19. Jahrhunderts“. Hauptanliegen der Kuratorin Ulrike Kienzle war, die enge Verbindung Clara Schumanns mit der Stadt Frankfurt und deren Musikleben darzustellen, das die Pianistin über zwei Jahrzehnte prägte.

Seit Clara Schumann 1878 als „Erste Klavierlehrerin“ ans neu gegründete Dr. Hoch's Konservatorium berufen wurde, trat sie bis ins hohe Alter in zahlreichen Museumskonzerten auf und führte ein offenes Haus, in dem viele berühmte Musiker sowie die Honoratioren der Stadt zusammentrafen, auch um den dort stattfindenden kleineren musikalischen Veranstaltungen beizuwohnen. Gleichzeitig bildete Clara Schumann eine ganze Generation erstklassiger Pianistinnen und Pianisten aus.

Die Stadt Frankfurt erlebte damals einen beispiellosen Aufschwung, bedeutende Institutionen und prachtvolle Bauten zeugten von einem stark erblühenden bürgerschaftlichen Engagement für die Kultur. So zeigt Ulrike Kienzle in der Ausstellung ebenso wie in vorliegendem Begleitbuch zum 200. Geburtstag von Clara Schumann deren bewegtes

Leben im Wechselspiel mit den Geschichten der sich wandelnden Stadt. Noch als „Wunderkind“ Clara Wieck im Alter von zwölf Jahren lernte die Pianistin die Stadt während einer Konzertreise kennen. Obwohl ihr Vater Friedrich Wieck aus seiner Ansicht nach „seelenlose“ Frankfurter Publikum nicht mochte und schwer tadelte, erhielt seine Tochter gute Kritiken für ihre Auftritte.

Das reich und überwiegend farbig bebilderte Buch spiegelt beinahe sämtliche, auch in der Frankfurter Schau zu sehenden Exponate wider, darüber hinaus eine Reihe von Darstellungen, die nur abfotografiert dargeboten werden konnten. Generell waren in der Ausstellung nur einige wenige Originale zu sehen, das meiste veranschaulichte sich über Spruchbänder und -tafeln, die an den Wänden angebracht waren.

Ein biografischer Essay über „Clara Schumann in Frankfurt“ geht der Frage nach, ob die Pianistin eine moderne Frau war, was letztlich positiv beantwortet wird. Es folgt eine kurze Darstellung des Schicksals der acht Schumann-Kinder, bevor in thematisch gebündelten Abschnitten einzelnen Aspekten nachgegangen wird. Ulrike Kienzle beschränkt sich dabei nicht nur auf Clara Schumanns Frankfurter Zeit, sondern betrachtet darüber hinaus auch einige Stationen aus anderen Lebensphasen. Dies geschieht allerdings eher punktuell, als Hauptaspekt bleibt das Wirken der prominenten Pianistin in ihrer Frankfurter Zeit. So erfährt man viele Einzelheiten aus der musikalischen Geschichte Frankfurts, die sich gerade im 19. Jahrhundert erfrischend und lebendig gestaltete, sowie vor allem über den dortigen beachtenswerten Schülerkreis Clara Schumanns. Insgesamt ein schön gestalteter Bildband, der gleichzeitig auch als informationsreiches Lesebuch dienen mag.

(Irmgard Knechtges-Obrecht)

On the occasion of Clara Schumann's 200th birthday in 2019, the Robert Schumann Society Frankfurt, in cooperation with the Institute for the History of Frankfurt, created an exhibition under the title "Clara Schumann – a Modern Woman in 19th Century Frankfurt". The main goal of curator Ulrike Kienzle was it to depict the close connection between Clara Schumann and the city of Frankfurt and its music scene, which the pianist had influenced for over two decades. The city of Frankfurt was experiencing an unprecedented boom, notable institutions and magnificent buildings are testament to the thriving engagement of the bourgeoisie for all things cultural. This richly illustrated book – mostly in colour – reflects nearly all of the exhibits shown in Frankfurt. In general, only a few original pieces were displayed at the exhibition, many things were instead visualized by banderoles on the walls. Overall a beautifully put together illustrated book, which at the same time can also serve as an informative reader.

Wolfgang Sandberger (Hg.):

Neue Bahnen. Symposium Schumann-Aspekte. Ausstellung Robert Schumann und Johannes Brahms

(Veröffentlichungen des Brahms-Instituts an der Musikhochschule Lübeck: XI), 121 Seiten, Abbildungen, kt.

München: edition text +kritik 2019

ISBN 978-3-86916-828-9

Die jüngste Veröffentlichung des Lübecker Brahms-Instituts aus seiner Schrifteneihe in gleicher, etwas überformatiger Aufmachung, die sich mit Brahms und verschiedenen Einflüssen auf ihn beschäftigt, ist dem Verhältnis zu Schumann gewidmet. Der Band zerfällt in zwei Teile, einem vornehmlich Schumann gewidmeten Symposium mit vier Vorträgen und dem Katalog einer Ausstellung, die dokumentiert, wie die beiden Komponisten zueinander gestanden haben. Beides – Symposium und Ausstellung – war Teil des Schleswig Holstein Musik Festivals 2018.

Dass der junge Brahms sich mit Schumann anfreundete, dass Schumann sich noch spät für die ersten Kompositionen von Brahms vehement publizistisch verwendete, dass Brahms ohne Feigheit vor dem Freund Schumann auch noch in der Enderbich Heilanstalt besuchte und über Schumanns Tod hinaus mit der Familie Schumann verbunden blieb, in die Witwe Clara unsterblich verliebt war – das alles ist bekannt und braucht hier nicht mehr auseinandergesetzt zu werden.

Die auch dem vorliegenden Band den Titel gebende Überschrift zu Schumanns Artikel über Brahms in der *Neuen Zeitschrift für Musik* vom Oktober 1853 und der ihr folgende Artikel werden hier zwar mehrmals angesprochen und dokumentiert, aber die Intervention Schumanns wird in ihrer damaligen Brisanz gar nicht näher beschrieben und interpretiert. Schumann konnte sich nämlich gar nicht sicher sein, dass er seinen euphorischen Hinweis auf Brahms als einen der wichtigsten zukünftigen Musiker in der von ihm einst gegründeten und redigierten Zeitschrift, die er längst verkauft hatte und die sich bald zu einer Tendenz-Zeitschrift für die Propaganda der neudeutschen Schule und speziell der totalitären musikdramatischen Ideen Richard Wagners mit Seitenhieben gegen alle noch Unbekehrten umgestaltet hatte, überhaupt würde abdrucken können. Mitten hinein in die seit Jahren andauernde Entfremdung zwischen ihm und den neuen Herausgeber Franz Brendel wagte es Schumann - um der von ihm erkannten Bedeutung des jungen Brahms willen - in einem inzwischen veröffentlichten kritischen und bittenden Brief, diesen zur Tendenz der Zeitschrift quer stehenden Artikel Brendel anzubieten. Das Antwortschreiben Brendels ist nicht bekannt. Seine Antwort bestand aber auch und vor allem in der tatsächlichen Veröffentlichung von „Neue Bah-

nen“, vermutlich aus Respekt vor Schumanns Rolle in der Vergangenheit und obwohl er die Position Schumanns und auch die angeblichen Neuerungen von Brahms für „reaktionär“ hielt.

Das Lübecker Schumann-Symposium 2018 wurde mit einem Vortrag der Berliner Musikwissenschaftlerin Christiane Tewinkel eröffnet, in dem sie versuchte, nicht etwa eine musikalische Poetik, eine Theorie des in Musik Machbaren, sondern eine musikalische Poesie, eine romantische Idee des Poetischen in der Musik zu entwickeln. Sie stützte sich dabei auf von ihr vorgestellte Axiome einer frühromantischen Ästhetik, die Schumann kannte und in seiner Musik zu verwirklichen trachtete. Weitsichtig machte Tewinkel deutlich, dass es bei Schumanns Liedproduktion nicht nur um ein angemessenes Wort-Ton-Verhältnis geht im Sinne einer adäquaten „Vertonung“ des dichterischen Vorwurfs, sondern um ein musikalisches Fortschreiben poetischer Ideen, die sich nur mittels einer im Aufschwung befindlichen Literatursprache artikulieren konnte. Darum erkennt Tewinkel eine zeitliche Parallele zwischen der ambitionierten und zeitweise Aufsehen erregenden Poesie von Heine und Eichendorff und dem Interesse und der Fähigkeit Schumanns, überhaupt als Liedkomponist aufzutreten. Auch das schier unlösbare Problem einer musikalischen Poesie ohne Worte wird von ihr angepackt mit Verweisen auf pianistische Charakterstücke Schumanns mit oder ohne literatursprachlich artikulierten Bezüge, d.h. aufgrund freier Assoziationen und Eingebungen. Tewinkel kann sich die Produktion solcher Stücke nur vorsätzlich und konzeptuell gebunden vorstellen; wir wissen aber aus Selbstäußerungen Schumanns, dass er die solche Assoziationen preisgebenden Titel für manche Stücke erst später, nach der Beendigung des Kompositionsprozesses erfand, in nachträglicher Übereinstimmung mit den zunächst relativ autonom entwickelten musikalischen Gedanken. Hier waltet offenbar eine poetische Kraft, die der Musik selbst innewohnt und keiner direkten Anstiftungen literarischer oder lebensweltlicher Art mehr bedarf und sich von solchen äußeren Anregungen abhebt, vielmehr aus einem Reservoir lebendiger Erfahrungen schöpft. Diese höchste Form menschlicher Musikalität erst machte real die Poesie oder eine Idee des Poetischen zu einer „ehernen Verbindung“ mit Schumanns Musik. Wichtig an Tewinkles Beitrag ist aber, sich überhaupt auf den erweiterten Poesie-Begriff Schumanns näher einzulassen, denn er selbst hatte ja den ziemlich paradox anmutenden Standpunkt aus seinen jüngeren Jahren, den man in seinem Tagebuch von 1828 findet: „Ton ist überhaupt componirtes Wort“ hinter sich gelassen. Der Vortrag der Rostocker Musikwissenschaftlerin Friederike Wißmann beschäftigt sich mit der interessanten Frage, wie ein Gedicht in ein komponiertes Kunst-Lied verwandelt wird und erörtert diese Wanderung eines poetischen Sinnbildes von einem Medium ins andere anhand von Ei-

chendorffs „Mondnacht“, (einem seiner schaurig-schönen Gedichte) und deren Liedfassungen, die Schumann und Brahms ihr in unterschiedlichen Lesarten gegeben haben. Wißmann stellt die Wechselbeziehung zwischen Dichtung und Musik unter den Aspekt, Gleiches anders zu erzählen, ohne weder eine epische Dimension dieses Stimmungsgedichts noch die narrative Potenz von Musik im Allgemeinen und speziell der von Schumann und Brahms beim Übertragen dieses Gedichts in Musik im Besonderen zu begründen und zu exemplifizieren. Stattdessen irritiert zu Beginn ihres Vortrags die Vorstellung ihres operativ eingesetzten Handwerkszeugs und dessen Terminologie: Theorien der Intermedialität und medialer Narrative, deren interpretatorische Zweckdienlichkeit im Laufe ihres Vortrags aber immer zweifelhafter wird. Eichendorffs Gedicht „Mondnacht“ ist alles andere als ein Versepos oder eine Ballade, Wißmann selbst spricht von einem Traumbild. Das Sinnbild von der Erde, die vom Himmel geküsst wird und in deren Sphäre die Seele des Betrachters davonfliegt, „als flöge sie nach Haus“ und die dazu erfundene Musik beider Komponisten erzählen weniger als dass sie versuchen, einer zauberhaften Situation und der in ihr empfundenen Stimmung sprachlich und musikalisch habhaft zu werden.

Ein von Wißmann dabei nicht übersehener oder unterschätzter Aspekt ist die Musikalität von Eichendorffs Sprache, die (Wiegen)Liedhaftigkeit, die der Musik von Schumann und Brahms als grundlegende Folie dient und eine Transformation dieses Gedichts in Musik geradezu aufdrängt. Seltsam, dass nie auch nur aufscheint, dass dieses Gedicht und die ihm zugeordneten Musiken etwas mit Todesahnung oder Todessehnsucht zu tun haben könnten, denn wann sonst als im Moment des Todes, hier eines hingebungsvollen Moments des (Wieder)Verschmelzen-Wollens mit den vereinigten Naturelementen, flöge die Seele eines Menschen davon? Sehen, wie der Himmel die Erde küsst und Sterben-Wollen (die Seele davonfliegen lassen) ist eins. Bezeichnend für Clara Schumann ist ihre Hellsicht, dieses Lied als das „schwermütigste“ ihres Mannes zu erkennen. Wißmann spekuliert über Korrespondenzen dieses Liedes mit der erkämpften Ehe von Robert und Clara Schumann und welche, auch in diesem Lied auftauchenden Tonbuchstaben als Initialen der Ehe, des Kusses und der (institutionellen) Vereinigung von Liebenden gelten könnten. Dass in einem in E-Dur stehenden Lied ein Wechselspiel von Tonika und Dominate stattfindet, soll schon mal vorkommen (richtiger als Wißmann es angibt, lautet die Folge der angeschlagenen Töne: in der linken Hand *e-H-E-H'-E'-H*“ in den Takten 10-13 und in der Singstimme *h-e'-h* im Takt 10). Man hört hier vor allem eine vorübergehende, flüchtige Fixierung der Grundtonart, die erst in der Schlusskadenz, nachdem die Seele nach Haus geflogen wäre, voll zur Geltung kommt. Man könnte den Ver-

lauf dieser Takte auch als einen musikalischen, kompositionstechnischen Reflex auf das gesungene Wort „Erde“ verstehen: die Musik erdet sich, lässt erstmals ihre Grundtonart erscheinen. Ob Schumann bewusst dieses Lied in E-Dur setzte, um ein Wechselspiel der Töne *e* und *h* als Signum für Ehe speziell hier zu ermöglichen, scheint fraglich. Brahms' andersartige Vertonung wird von Wißmann mit triftigen Gründen als eine Antwort auf die Schumannsche erläutert. Während Schumann Sekundreibungen einsetzt, lässt Brahms eine Verräumlichung des Klanges walten und platziert die traumwandlerische Seele da hinein. Schön, dass Wißmann als Eisler-Spezialistin es nicht unterlassen hat, auf Eislers bitteres Emigrationslied „Erinnerung an Eichendorff und Schumann“ hinzuweisen, in dem er ein anderes, die Fremde beklagendes Gedicht Eichendorffs mit Schumanns Mondnacht-Musik kombinierte und kein Streben nach Erlösung mehr erkennen ließ. Alles eine Frage der Lesart, fürwahr.

Der Vortrag des Münchner Psychiaters Reinhard Steinberg fasst auf der Grundlage der 2006 veröffentlichten Krankenakte Schumanns und des vorhandenen Materials aus Briefen und Tagebüchern sehr präzise und beweiskräftig die Symptome der syphilitischen Erkrankung Schumanns in ihrem finalen Stadium zusammen, beschreibt die zeitüblichen tauglichen und untauglichen Therapien in der Endenicher Anstalt und das Verhalten Claras und der Freunde Brahms und Joachim dem erkrankten Freund gegenüber und kann alle drei von dem Vorwurf mangelnder Empathie und Hilfsbereitschaft entlasten, kann die immer wieder vorgebrachten Anschuldigungen sachkundig entkräften. Dieser tatsächengestützte und besonnen formulierte Beitrag wäre dazu angetan, ein immer aufflammende sinnlose Diskussion, solange keine neuen Dokumente auftauchen, ein für alle Mal zu beenden.

Die Musikschriftstellerin Eleonore Büning erweist sich als äußerst geeignet, um auch in verborgene Geheimnisse der Musikschriftstellerei Schumanns einzuweihen. Eine aus gleichem Geiste wie Schumanns Opus I (den Abegg-Variationen) geborenes, publizistisch fingiertes „Opus II“ (eine literarisch verblühte Rezension von Chopins op. 2, also von dessen Variationen über Mozarts *La ci darem la mano*) zeigen eine gewollte Korrespondenz von poetisch angeregter Klaviermusik (hier geht es in der 3. Variation um den in Töne gesetzten und stets zu schnell gespielten Jean Paulschen Riesenstiefel aus den Flegeljahren) mit der musikalisierten Sprache ins Schumanns erstem Musik-Artikel. Und wie staunt der verblüffte Leser erst, wenn sich Schumanns erste Kinderszene („Vom fremden Ländern und Menschen“) wiederum entpuppt als evoziert durch den wunderlichen fremden Mann aus E.T.A. Hoffmanns siebentem Kreisleriana-Stück, der als Johann Sebastian Bach verkleidet von „fernen, unbe-

A teal-toned portrait of Robert Schumann and Johannes Brahms. Schumann is on the left, looking slightly to the right, with his hand near his face. Brahms is on the right, looking towards the camera, with his hand resting on his chin. The image is framed by a large, semi-transparent circle.

Neue Bahnen

SYMPOSIUM

Schumann-Aspekte

AUSSTELLUNG

Robert Schumann und
Johannes Brahms

et·k

edition text + kritik

Wolfgang Sandberger (Hg.)

kannten Ländern und sonderbaren Menschen“ erzählt. Obendrein ist in Schumanns Stück noch eine B-A-C-H-Folge klangbildlich eingeschmuggelt, durch eine zweimal hintereinander erfolgende Viererkette arpeggierter Triolen, in deren beiläufigen Mitteltönen die Anspielung auftaucht, was man zwar als Musik kaum hören kann, aber in der Musikschrift notiert ist und einem auch nicht gerade in die Augen sticht.

Nicht nur im Katalogteil sind großzügig Dokumente zu musikgeschichtlichen Aspekten und Umstände gesammelt und präsentiert, die Schumann und Brahms gemeinsam berühren, sondern auch schon in dem Teil, der die Symposium-Texte wiedergibt, sind zugehörige Bilder aufgenommen, die dem Band einen zusätzlichen visuellen Reiz und hohe Anschaulichkeit verleihen.

(Peter Sühning)

This volume is divided into two parts: a symposium dedicated to Schumann with four lectures, and the catalogue of an exhibition documenting the relationship between the two composers. The title of the book renders the heading of an article by Schumann to introduce the young Brahms in *Neue Zeitschrift für Musik* [New Journal of Music], originally founded by him, issue 1853, without mentioning the controversial circumstances under which Schumann had managed to publish this article in a journal that basically rejected his orientation.

Christiane Tewinkel clearly showed that Schumann's song output represented not just an appropriate relationship of word and tone but was rather a musical follow-up of poetic ideas. She raised doubts about the view that Schumann's compositions always followed some literary or poetic stimulation as a matter of concept. Tewinkel successfully demonstrated that Schumann's enlarged concept of poetry also extended to musical matters. Friederike Wißmann compared Schumann's and Brahms's setting of the poem "Moonlit night" by Eichendorff and explained Brahms's setting as a response to the one by Schumann. Using Schumann's song, she followed the transformation of the visionary content in the medium of language into that of music, without really applying the axioms of a theory of intermediality and the narrative, claimed applicable by her. Her speculation about the word "Ehe [marriage]" being woven into the song as note names [in English: E – B natural - E] seemed doubtful.

The psychiatrist Reinhard Steinberg recapitulated the final stage of Schumann's syphilitic disease on the basis of Schumann's medical records, letters and diaries, and advocated for Clara Schumann and her friends Brahms and Joachim to be exonerated from the accusation they had lacked empathy.

Eleonore Büning established a curious link between Schumann's music and his activities as a music writer, for instance, in his third variation on the name "Abegg" with Jean Paul's giant boot and his first journal article hidden in there, or in the first Scene from Childhood with its hidden B-A-C-H motif [in English: B flat – A – C – B natural] and E. T. A. Hoffmann's figure of the strange man in the shape of Johann Sebastian Bach, talking about foreign lands and people.

The presentation of the volume is enhanced by rich illustrations.

(Summary by P. S., translated by Th. H.)

Clara Schumann. Jugendtagebücher 1827–1840

Nach den Handschriften im Robert-Schumann-Haus Zwickau hrsg. von Gerd Nauhaus und Nancy B. Reich (†) unter Mitarbeit von Kristin R. M. Krahe; 702 S., 32 (1. Auflage) bzw. 33 (2. Auflage) Abb., Hardcover Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag, 2019

1. und 2., revidierte Auflage ISBN 978-3-487-08621-7

Wenn man heute von „Schumann-Forschung“, „Schumann-Dokumentation“ und „Schumann-Biografik“ spricht, dann meinen diese Begriffe nicht mehr allein die „Robert-Schumann-“, sondern auch die „Clara-Schumann-Forschung“. (Das Clara-Schumann-Jahr 2019 hat diesen Trend nicht geschaffen, sondern nur bekräftigt.) Der Hauptgrund dafür ist natürlich, dass Robert und Clara Schumann (geb. Wieck) eine im 19. Jahrhundert nahezu pionierhafte Künstler-, Ehe- und Familiengemeinschaft verkörperten, die – trotz mancher Spannungen und Interessenkonflikte – von Liebe, künstlerischem Austausch und gemeinsamen künstlerischen Zielen geprägt war. Geradezu zwangsläufig sind die gängigen alten und neuen Biografien über Robert o d e r Clara Schumann fast immer in gewissem Maße Doppelbiografien Robert u n d Clara Schumanns. Für die älteren und neueren Ausgaben von Briefen und anderen persönlichen Aufzeichnungen Robert Schumanns gilt das Gleiche: Sie haben Clara Wieck bzw. Clara Schumann gleichfalls mehr oder weniger stark mit im Blick. Das gilt schon für die viel zitierten alten Auswahlausgaben der Briefe Robert Schumanns, die Clara Schumann (1885), Friedrich Gustav Jansen (1886/1904) und Hermann Erler (1887) herausgaben und in denen erste größere dokumentarische Bestände für Forscher und Musikliebhaber erschlossen wurden.¹ Dabei bezogen sich die Briefe und Erläuterungen unausweichlich immer wieder auch auf Clara Schumann. Genau umgekehrt war es in den beiden großen Clara-Schumann-Projekten, die der Literaturwissenschaftler Berthold Litzmann im frühen 20. Jahrhundert vorlegte. In seiner großen dreibändigen Biografie *Clara Schumann*.

*Ein Künstlerleben*² und in der zweibändigen Edition des Briefwechsels von Clara (sowie anfangs Robert) Schumann und Johannes Brahms³ stand die Künstlerin und Künstlergattin Clara Schumann im Mittelpunkt. Zugleich aber enthielten Biografie und Briefedition so viele bedeutsame Dokumente von und über Robert Schumann und dessen Schaffen, dass sie für die Robert-Schumann-Forschung ebenfalls unverzichtbar waren und es teilweise bis heute sind.⁴ Schon Litzmann selbst hatte darauf hingewiesen, dass der 2. Band seiner Clara-Schumann-Biografie „ja eigentlich eine Doppelbiografie geworden“⁵ sei. Das gilt letztlich sogar für alle drei Bände. Selbst Band 3, der die Zeit von Robert Schumanns Todesjahr 1856 bis zum Lebensende Clara Schumanns 1896 und somit etwas mehr als die Hälfte ihrer Lebensspanne umfasst, betrifft ebenso wie ihr Briefwechsel mit Brahms immer wieder auch Robert Schumann.

Nach Litzmanns Veröffentlichungen geriet die dokumentarische Schumann-Forschung jahrzehntelang in eine Krise – paradoxerweise trotz und wegen zweier umfangreicher Publikationen Wolfgang Boettichers Anfang der 1940er-Jahre. Seine 1941 erschienene Dissertation und eine 1942 von ihm herausgegebene umfangreiche Dokumentation⁶ erschlossen mit zahlreichen zuvor unbekannten Briefen und anderen persönlichen Aufzeichnungen Schumanns neues biografisches Material. Doch wurde dieses nur auszugs-, ja häppchenweise mitgeteilt und dabei tendenziös im Sinne nationalsozialistischen Wissenschafts(un)verständnisses ausgewählt und erläutert. Ebenso verhängnisvoll war Boettichers philologische Sorglosigkeit, ja Unzuverlässigkeit im Umgang mit jenen Dokumenten. Denn beide Veröffentlichungen enthielten zahllose, teilweise sinnentstellende Lesefehler bei der Übertragung von Schumanns sicherlich nicht leicht lesbarer Handschrift. (Ähnlich fehlerhaft waren übrigens Boettichers Übertragungen Schumann'scher Notenskizzen in seiner Dissertation.) So befand sich die Schumann-Forschung jahrzehntelang in einer Zwangslage, da Boettichers Informationen ebenso bedeutsam wie anfechtbar waren.

Abgesehen von kleineren Teilveröffentlichungen begann erst Anfang der 1970er-Jahre eine neue Ära der Schumann-Dokumentation, die den Ansprüchen biografisch-wissenschaftlicher Seriosität genügte und die heute gültigen Maßstäbe philologischer Schumann-Forschung mitprägte: 1971 erschien Georg Eismanns Ausgabe von Robert Schumanns Tagebüchern der Jahre 1827–1838;⁷ sie bildete den ersten Teil einer auf drei Bände hin angelegten Edition sämtlicher Tage- und Haushaltbücher sowie Reisenotizen des Komponisten. Letztlich umfasste die Ausgabe sogar vier Bände, weil der 1982 erschienene Band III mit Schumanns *Haushaltbüchern* in zwei (Teil-)Bänden mit insgesamt 956 Seiten erschien.⁸ (Sie enthalten ja stichwortartige Tagesnotizen sowie Abrechnungen, die sowohl die private Lebensführung als auch die jahrelange redaktionelle und geschäft-

liche Leitung der *Neuen Zeitschrift für Musik* betrafen.) Herausgeber der *Haushaltbücher* und des 1987 veröffentlichten Bandes mit weiteren Tagebüchern Robert Schumanns aus dem Zeitraum 1836–1850, den drei gemeinsam mit Clara Schumann geführten Ehetagebüchern der Jahre 1840–1844 und Notizheften diverser Reisen Robert und Clara Schumanns (1842–1854)⁹ war Gerd Nauhaus, der damals wissenschaftlicher Mitarbeiter des Zwickauer Robert-Schumann-Hauses und 1993–2005 dessen Direktor war. Seine beiden Ausgaben erhöhten den von Eismanns Edition vorgegebenen Editions- und Kommentierungs-Standard nochmals deutlich – wohlgermerkt unter DDR-spezifischen Kommunikationsbedingungen und vor den Recherchemöglichkeiten des Computer- und Internet-Zeitalters! Diese großartige Leistung, die Nauhaus' internationales Renommee maßgeblich mitbegründete, hob die dokumentarische Schumann-Forschung auf ein neues wissenschaftliches Niveau. Dem Namen nach ist die Edition der Tagebücher zwar Robert Schumann zugeordnet, hat indirekt und direkt aber zunehmend auch mit Clara Wieck bzw. Clara Schumann zu tun. Das gilt nicht allein für die in Band II der Tagebuch-Edition enthaltenen Ehetagebücher, an denen Clara Schumann zu mehr als 50 % mitschrieb.

2008 startete mit der *Schumann-Briefedition* dann ein weiteres dokumentarisches Großprojekt. Sie war von vornherein als Doppelausgabe angelegt, weil sie die Korrespondenz Robert und Clara Schumanns – einschließlich ihres eigenen Braut- und Ehebriefwechsels – mit Briefen und Gegenbriefen umfasst.¹⁰

Diese dokumentarische Panoramaschau¹¹ war nötig zum Verständnis der im Folgenden zu besprechenden Neuerscheinung. Denn die Ausgabe von Clara Schumanns *Jugendtagebüchern* wurde von der Clara- und Robert-Schumann-Forschung ebenso wie von Musikfreundinnen und -freunden seit einigen Jahrzehnten sehnlichst erwartet, war doch genau dieser Teil der umfangreichen persönlichen Aufzeichnungen des Künstlerpaares bisher noch nicht umfassend wissenschaftlich erschlossen. Die *Jugendtagebücher* umfassen einen Zeitraum von mehr als 13 Jahren: Sie beginnen am 6. Juni 1827, also rund ein Vierteljahr vor dem achten Geburtstag des Kindes Clara, und enden mit zwei entscheidenden Tagen im Leben der inzwischen über Deutschland hinaus bekannten und gefeierten jungen Pianistin und Komponistin: ihrer Eheschließung mit Robert Schumann am 12. September 1840 und ihrem 21. Geburtstag am folgenden Tag, den sie nunmehr als Clara Schumann feierte.

Die Aussagen des vorangehenden Absatzes müssen sogleich notwendigerweise in dreierlei Hinsicht präzisiert und ergänzt werden.

1. Die *Jugendtagebücher* wurden bekanntlich nicht allein von Clara Wieck geschrieben, sondern von ihrem Vater und maßgeblichen Lehrer Fried-

rich Wieck begonnen, in den ersten Jahren nahezu ausschließlich von ihm geführt und dabei teils aus seinem, teils aus Claras Blickwinkel formuliert. Später wechselten Vater und Tochter sich in der Führung der insgesamt neun (in vier Bänden zusammengefassten) Tagebuchhefte ab. Mehr und mehr übernahm die Tochter selbst die Eintragungen, bis die mittlerweile Achtzehnjährige ab dem 7. Juli 1838 das Schreiben allein übernahm und ab Sommer 1839 während ihrer ohne den Vater unternommenen zweiten Paris-Reise nun auch Allerpersönlichstes niederzuschreiben wagte. Zu jener Zeit eskalierte ja ihre und Robert Schumanns Auseinandersetzung mit Friedrich Wieck um die notwendige Heiraterlaubnis, die die beiden Liebenden schließlich gerichtlich erwirken mussten.

2. Die *Jugendtagebücher* waren nicht völlig unbekannt, weil Litzmann im 1. Band seiner Clara-Schumann-Biografie bereits mehr oder weniger umfangreiche Auszüge mitteilte. Doch die vollständigen Aufzeichnungen und deren opulente Kommentierung in der vorliegenden Edition zeichnen ein weit facettenreicheres sowie teilweise auch neues Bild von Clara Wiecks Kinder- und Jugendjahren – ein Bild, das man aus der heutigen Zeit heraus mit Faszination, Bewunderung, manchmal aber auch mit Verwunderung, ja Irritation betrachtet und deutet.

3. Obgleich Clara Schumanns Tagebuchaufzeichnungen bis zum März ihres Todesjahres 1896 reichten, ist nur ein vergleichsweise kleiner Teil davon im Manuskript erhalten, nämlich die *Jugendtagebücher* sowie die anschließend gemeinsam mit Robert Schumann bis Ende Januar 1844 geführten Ehetagebücher und die sich wechselseitig spiegelnden Aufzeichnungen der Eheleute während der bis Ende Mai 1844 dauernden Russlandreise.¹² Die 40 weiteren Tagebuchbände konnten zwar von Litzmann ausgewertet und in den Bänden II und III seiner Clara-Schumann-Biografie auszugsweise mitgeteilt werden, wurden danach aber von Marie Schumann, der ältesten Schumann-Tochter, vernichtet, wie ihre jüngste Schwester Eugenie berichtete.¹³

Wenn man die im März des Clara-Schumann-Jahres 2019 erschienene, in jeder Hinsicht ‚gewichtige‘ Edition der *Jugendtagebücher* im stattlichen Groß-Oktav-Format durchblättert und intensiver liest, dann ahnt man nach und nach, welch intensive Arbeit in ihren 702 Seiten steckt. Selbst wenn man Jubiläen und Gedenkjahren üblicherweise eher kritisch gegenübersteht, kann man in diesem Fall doch dankbar konstatieren, dass Clara Schumanns 200. Geburtstag eine gute ‚Zielatmosphäre‘ zur Fertigstellung und Drucklegung des Bandes bot. Hierfür schienen die amerikanische Clara-Schumann-Forscherin Nancy B. Reich, der eine der konzentriertesten, seriösesten Clara-Schumann-Biografien des späteren 20. Jahrhunderts zu verdanken ist, und Gerd Nauhaus das ideale Herausgeber-Team

zu sein. Doch Nancy B. Reich, die auch „Vorarbeiten für eine englisch-amerikanische Ausgabe leistete“ (siehe S. 27¹⁴), konnte nach einigen Jahren ihre Mitarbeit aus Alters- und Gesundheitsgründen nicht fortsetzen; sie starb 94-jährig am 31. Januar 2019 kurz vor Erscheinen des Buches. So musste Nauhaus neue Kooperationsmöglichkeiten suchen, wobei Kristin R. M. Krahe aufgrund ihrer „umfangreichen Vorbereitungs- und Recherchearbeiten zum Kommentar der Ausgabe“ auf der Titelseite der Edition mitgenannt wird; zudem werden sie und weitere maßgebliche Mitarbeiterinnen auf der Titel-Rückseite (S. 4) bibliografisch nachgewiesen und am Ende des Vorworts (S. 27) persönlich gewürdigt. Bereits Ende 2019 erschien eine „Zweite, revidierte Auflage“, auf die am Ende der Rezension noch einzugehen ist.

Natürlich könnte diese Rezension anhand der Tagebucheinträgen das Leben, den Werdegang und die Karriere der jungen Pianistin Clara Wieck noch einmal Revue passieren lassen. Doch zum einen liefert Nauhaus' 21-seitiges Vorwort mit seinen Inhaltsangaben zu den neun Tagebüchern bereits einen konzentrierten, inhaltsreichen biografischen Durchgang. Zum anderen sind die Grundtatsachen und -strukturen dieses Lebensganges gerade der Leserschaft der *Schumann-Correspondenz* aus vielen Clara- und Robert-Schumann-Biografien bekannt.

Dennoch öffnen sich zahlreiche neue Erkenntnisräume, wenn man die Tagebuchtexte (362 Seiten) liest, ihren Inhalt mithilfe des reichhaltigen Anmerkungsteils (82 Seiten) näher aufgeschlüsselt bekommt, sich über die in Vater und Tochter Wiecks Aufzeichnungen erwähnten Personen, Kompositionen und Schauspiele im ebenfalls aufschlussreichen Personen- und Werkregister (180 Seiten) mit seinen Miniaturbiografien informiert und im Ortsregister (31 Seiten) ebenfalls erfreulich detaillierte Informationen erhält. Die Erkenntnisräume betreffen die Biografien Clara und Friedrich Wiecks, der Familie Wieck und Robert Schumanns, weisen aber zugleich weit über diese hinaus in Richtung zahlreicher weiterer bekannter und unbekannter Zeitgenossen. Ebenso umfassend taucht man aus der Sicht von Vater und Tochter ein in politisch-gesellschaftliche Verhältnisse und Entwicklungen, in Reisegewohnheiten und konzerthemmende Epidemien, in Probleme und Chancen des damaligen Musikmarktes und der Konzertgebräuche.¹⁵ (Bei dieser Art von Lektüre sind übrigens die beiden Lesebändchen des Buches außerordentlich hilfreich; mit ihnen gelangt man – ungefähr so schnell und präzise wie beim Lesen im Internet per „Link“ und Mausclick – zur betreffenden Kommentarseite und auch zielgenau zum Beginn des Personen-/Werkregisters, was ein gewisser Ausgleich dafür ist, dass die Anmerkungen aus Platzgründen nicht als Fußnoten unten auf der betreffenden Seite stehen, sondern nach dem Haupttext als Endnoten platziert sind, die erst ‚erblättert‘ werden müssen.)

Tagebuchtext und Kommentierung bieten somit ein ungemein wertvolles Material für die biografische Schumann-Forschung generell und für gezielte psychologische Studien (nicht nur der beiden Hauptpersonen) oder historisch-musiksoziologische Erörterungen. Durch Anmerkungsteil und Register gilt das nicht nur für die Schumann-Wieck-Forschung, sondern auch für Untersuchungen zum Wirken bekannter und unbekannter Zeitgenossen Clara und Friedrich Wiecks sowie Robert Schumanns – weit über den Erkenntnisstand hinaus, den bisher die von Litzmann mitgeteilten Tagebuchauszüge bieten konnten. Mag auch die Lektüre ‚von Tag zu Tag‘ zwischenzeitlich mühsam erscheinen, so entfaltet sich in den *Jugendtagebüchern* selbst und in ihrem nunmehr nutzbaren Informationsverbund mit Robert Schumanns Tagebüchern und der Korrespondenz des Braut- und Ehepaares ein in solcher Vielschichtigkeit anderweitig nicht zugängliches aussagekräftiges menschlich-künstlerisches, historisch präzise lokalisierbares Gesamtbild. Einige mir bedeutsam erscheinende Aspekte dieses Bildes sollen im Folgenden näher beleuchtet werden:

1. Biografischer und künstlerischer Hintergrund:

Mit der vollständigen Edition der *Jugendtagebücher* lässt sich das Aufwachen und Lernen des Kindes und der Jugendlichen Clara Wieck unter unterschiedlichen Blickwinkeln weit intensiver und detaillierter verfolgen und erforschen als bisher. So ist ihr künstlerischer Hintergrund – in Bezug auf die pianistische, gesangliche, kompositorische oder fremdsprachliche Ausbildung, aber auch im Hinblick auf Konzert- und Opernbesuche sowie Begegnungen mit bedeutenden Künstlerinnen und Künstlern – jetzt detaillierter zu erfassen. Das gilt bereits für die unter Aufsicht des Vaters studierten und die selbst komponierten Werke, ebenso für die Anfänge ihrer gesanglichen Ausbildung, die sogar mit Tagebuchnotaten einiger Gesangsübungen festgehalten wurden. Fremde Kompositionen wurden beurteilt (wobei Friedrich Wieck das damals noch wenig bekannte Beethoven'sche Violinkonzert 1832 als geigerisch „undankbar – aber schön“ bezeichnete, während die 20-jährige Tochter 1839 noch meinte, das Werk klinge „doch schon sehr alt“ (S. 104, 346). Übernahm Clara zunächst ziemlich deutlich die Urteile ihres Vaters über fremde Leistungen von Sängerinnen, Sängern, Instrumentalsolisten und Komponisten, so bildete sie sich nach und nach ihr eigenes Urteil, das zweifellos bestätigend oder selbstkritisch auf ihr eigenes Spielen und Komponieren zurückwirkte. Wer sich für historische Interpretationsforschung interessiert, mag erstaunt darüber sein, dass Friedrich Wieck mehrfach Mendelssohns zu langsame Tempi bei der Wiedergabe Beethoven'scher Werke monierte (siehe beispielsweise S. 198 zur 7. *Symphonie* und S. 205 zur 5. *Symphonie*), während Schumann in seinen eindrucksvollen *Erinnerungen an Felix Mendelssohn Bartholdy* ja eine Aufführung von Beethovens 9. Symphonie

erwähnte, deren ersten Satz Mendelssohn „unbegreiflich rasch, für mich so beleidigend“ genommen habe, dass er (Schumann) „gerade zu fort“ gegangen sei.¹⁶

2. Erziehung und Emanzipation – Schreiben und Schweigen:

Auch das Tagebuchschreiben will gelernt sein. Das dürfte ein Aspekt im Erziehungskonzept Friedrich Wiecks gewesen sein. So erklärt sich, dass das Tagebuch 1827 – gleichsam in Clara Wiecks Namen – vom Vater begonnen und bis Juni 1831 nahezu ausschließlich geführt wurde – teils aus Claras, teils aus eigenem Blickwinkel. Dabei schrieb der Vater zunächst nicht Tag für Tag, sondern resümierte Zeiträume. Später erfolgten die Eintragungen abwechselnd. Nachdem ein erster Schreibversuch der Achtjährigen am 16. März 1828 (S. 45) noch gescheitert war, erfolgte erst im Frühjahr (März oder April) 1831 ein weiterer kurzer Eintrag, ehe ab Juni fortlaufende Einträge bis Anfang September 1831 zu verzeichnen sind. Gern wüsste man, ob Wieck in den ersten Jahren seine eigenen Eintragungen der Tochter vorlas oder sie diese lesen ließ und inwieweit die wechselseitigen Ausführungen diskutiert oder stillschweigend akzeptiert wurden. Noch 1835 spricht Claras Schrift des Vaters Worte (siehe etwa S. 193–194, wo die von Clara notierten Textpassagen nicht nur im Geiste, sondern passagenweise sogar in der Berichtsform des Vaters geschrieben sind).

So ‚historisch‘ Friedrich Wiecks Erziehungsplan aus heutiger Sicht wirken mag, so fortschrittlich dürfte er in mancher Beziehung seinerzeit gewesen sein. Denn offensichtlich wollte Wieck die Tochter nicht nur zum Wunderkind, sondern über das Kindes- und Jugendalter hinaus zu einer umfassenden gebildeten Persönlichkeit erziehen. Diese Erziehung erfolgte freilich unter steter Aufsicht und möglichst weitreichendem väterlichem Einfluss, wie das Tagebuch direkt oder indirekt verrät. Zwangsläufig tat der Vater – Klavier- und Gesangslehrer sowie Klavierhändler von Beruf – dies mit den Möglichkeiten seiner Persönlichkeit – und in den Grenzen eines Charakters, der in der Schumann-Literatur mit einigem Recht als zwiespältig gilt. Dieser Eindruck der Zwiespältigkeit verstärkt sich bei der Lektüre der *Jugendtagebücher* eher, als dass er sich verringern oder relativieren würde.

So scheint es zu Wiecks künstlerisch-konzertorganisatorischem Erziehungskonzept gehört zu haben, dass die junge Clara bestimmte Briefe des Vaters, die direkt oder indirekt ihre Konzerttätigkeit betrafen, also in gewisser Weise Geschäftsbriefe waren, fürs Tagebuch abzuschreiben hatte. Es sind zumeist Briefe, die in ihrer Mischung aus Geschäftssinn, Geschaubtheit, Rechthaberei, Egozentrik, Verbitterung und mit einem sehr schwankenden Diplomatie-Vermögen schon damals teilweise grenzwertig-grotesk, schrullig und irritierend gewirkt haben dürften. Erstaunlich ist gleichfalls, dass Wieck, der ja auch mit Klavieren handelte, auf Reisen

einerseits Instrumente verkaufte oder zumindest vermittelte, andererseits mit eigenen, vor allem aber fremden Instrumenten, auf denen Clara privat oder öffentlich spielen sollte, oft ärgste Probleme hatte, wie im Tagebuch immer wieder beklagt wurde. Beim Management (wie man heute sagen würde) des Wunderkindes und der heranwachsenden Künstlerin Clara scheint er zwar oft, aber längst nicht immer geschickt agiert zu haben, wie zahlreiche im Tagebuch geschilderte Situationen erkennen lassen.

Wird man bei der Lektüre der *Jugendtagebücher* mit den Charakteren von Vater und Tochter Wieck vertraut und betrachtet sie zugleich aus kritischer Distanz, dann versteht man möglicherweise – über die bekannte ‚romantische‘ Künstler-Liebesgeschichte Roberts und Claras hinaus – besser, was für die erwachsen werdende Clara Wieck an menschlichem und künstlerischem Emanzipationsbedarf mitschwang, als sie es zum Konflikt mit dem immens redefreudigen, geschäftstüchtigen, in seinen Äußerungen oft sarkastischen Vater kommen ließ: Mit dem neun Jahre älteren Robert Schumann stand ihr ein seit Jahren vertrauter, ausgesprochen introvertiert wirkender junger Mann gegenüber, der eher schreib- als redigewandt war, ein starkes, aber nicht lautstarkes künstlerisches Selbst- und Innovationsbewusstsein hatte und als Verlegersohn und Zeitschriftenredakteur einigen Geschäftssinn bewies. Vielleicht sah sie hier die Chance zu einer Emanzipation ohne Entwurzelung, waren Vater und Freund doch im gleichen Bereich, nämlich der Musik, kompetent, wobei Schumann auf seine leisere Weise ähnlich zielbewusst, manchmal auch ähnlich bestimmend, ja gelegentlich bevormundend war wie der Vater und zugleich ein Gegenbild zu diesem darstellte. Für sie war vorauszusehen, dass der menschliche und künstlerische Gesprächs- und Umgangston im künftigen ‚Hause Schumann‘ ein anderer sein werde als im ‚Hause Wieck‘.

Der entscheidende Impuls und Bruchpunkt für die Emanzipation vom Vater war sicherlich die von diesem erzwungene Trennung der 16-jährigen Clara Wieck und des 25-jährigen Robert Schumann. Der äußere Anlass für Wiecks Maßnahme war bekanntlich gewesen, dass die beiden jungen Leute Anfang Februar 1836 in Dresden drei Tage zwar nicht allein, doch ohne väterliche Aufsicht hatten verbringen können, wobei Clara mithilfe ihrer Freundin Sophie Kaskel sogar zu alterstypischen Täuschungstricks gegriffen hatte. Diese Eigenmächtigkeit musste in Friedrich Wiecks Augen seine gesamte Lebens- und Karriereplanung für die Tochter gefährden. Während er das Geschehene im Nachhinein sarkastisch im Tagebuch resümierte (S. 211 f., aufschlussreich kommentiert auf S. 429 f. in den Anmerkungen 28–32) und sicherlich mit entsprechend harschen Reaktionen gegenüber Clara verband, empfing Schumann ein „in den schroffsten und beleidigendsten Ausdrücken abgefaßtes Schreiben“, wie Litzmann in seiner Clara-Schumann-Biografie resümierte.¹⁷ Daraufhin

war der persönliche Kontakt von Mitte Februar 1836 bis Mitte August 1837 unterbrochen. Finden wir in Robert Schumanns Tagebuch und insbesondere rückblickend auch in seinen Briefen unmittelbare Reaktionen auf jene Trennung, so konnte Clara Wieck ihre Gefühle im gemeinsam mit dem Vater geführten Tagebuch natürlich nicht direkt artikulieren.

Dennoch lassen die Tagebucheinträge jener anderthalb Jahre zumindest zwischen den Zeilen Clara Wiecks Widerstand erkennen, der zunächst in der weiteren künstlerischen Auseinandersetzung mit Schumanns Musik bestand – trotz vorübergehender innerer persönlicher Entfremdung.¹⁸ Wie schon zuvor und gewissermaßen ‚gerade jetzt‘ brachte die junge Pianistin im privaten Rahmen Klaviermusik Schumanns zu Gehör – die ungemein schwere, Brillanz, Vielschichtigkeit und Poesie eigentümlich verknüpfende *Toccata* op. 7 und insbesondere die *Klaviersonate fis-Moll* op. 11 (siehe S. 213–220), die sie 1835 gleich nach der Fertigstellung studiert und ab September 1835 immer wieder Freunden und Bekannten (u. a. Mendelssohn, Chopin und Moscheles) vorgespielt hatte. Im Juni 1836, also erst nach der erzwungenen Trennung, erschien die Sonate unter dem poetischen Autoren-Pseudonym „Florestan und Eusebius“ im Druck, dessen offizielle Widmung „Clara zugeeignet“ dreierlei verrät: Die öffentliche Zueignung bekundete die Berühmtheit der Teenager-Pianistin, bei der es nur mehr der Nennung des Vornamens bedurfte, dokumentierte zugleich persönliche Zuneigung und sparte demonstrativ jeden Hinweis auf den väterlichen Nachnamen und somit auf den Vater und Lehrer aus. Ebenso demonstrativ vermerkte Clara mit eigener Hand im Tagebuch die Zusendung des Widmungsexemplars durch Schumann sowie den (ungefährten) Wortlaut der Widmung und spielte das Werk weiterhin privat vor (S. 225 f.). Zumindest die künstlerische Kommunikation bestand für sie also fort, und sie schuf damit Anlässe, den Namen und die Musik Schumanns im Hause Wieck im Gespräch zu halten.

In den anderthalb Jahren der Trennung reifte die 16- und 17-jährige Clara Wieck – was durchaus altersgemäß war – zunehmend zu einer eigenständigeren Persönlichkeit. Fremde und Bekannte, auch Mitglieder des engeren Familienkreises wurden kritischer und nunmehr teilweise ausgesprochen ironisch gesehen und beschrieben. Die Bandbreite des Urteilens nahm zu, und die junge Dame suchte und fand sich selbst, erkundete ihre Gefühle und Bedürfnisse. Angesichts der intensiven, nicht nur in der Tagebuchführung geradezu symbiotischen Beziehung zwischen Clara Wieck und ihrem Vater, der Erziehungsberechtigter, Klaviercoach und Konzertmanager war, belegt die Lektüre der kompletten *Jugendtagebücher* gerade ab 1839 deutlich, wie schwer es der Tochter fallen musste, den Konflikt zwischen ihr und dem Vater sowie zwischen dem Vater und dem Verlobten auszuhalten. Immer wieder stießen ihre Moderationsversuche bei bei-

den Männern und bei ihr selbst an persönliche Grenzen des Ertragbaren. Gerade weil man Wieck durch die *Jugendtagebücher* nach außen hin so ungeschminkt in vielen Facetten seiner Persönlichkeit kennenlernt, gewinnt man ein schärfer gestelltes Bild seines Verhaltens im Konflikt der Jahre 1836/37–1840.¹⁹

Solange Friedrich Wieck noch Mitautor gewesen war, verraten die *Jugendtagebücher* wenig davon, dass sich das Verhältnis Clara Wiecks und Robert Schumanns ab Sommer und Herbst 1835 merklich intensivierte – unterbrochen durch Clara und Friedrich Wiecks Konzertreisen, unterbrochen aber auch durch die vorübergehende, die junge Clara schmerzende Entfremdung aufgrund von Schumanns Freundschaft mit Ernestine von Fricken (1834/35), die denn auch ein paar spitze Tagebuchbemerkungen abbekam (S. 168 f.). Doch selbst nach der zunehmenden Entfremdung vom Vater und der alleinigen Übernahme der Tagebuchführung dauerte es noch länger, bis Clara dem Tagebuch allerprivateste Aufzeichnungen und Reflexionen anvertraute. Möglicherweise diente es dem Vater noch für längere Zeit als Kontrollinstrument, sodass hier verschwiegen wurde, was die zwischen Clara Wieck und Robert Schumann ab Mitte August 1837 gewechselten Briefe und auch Schumanns Tagebuchaufzeichnungen enthüllen. Gerade in dieser ‚Beziehung‘ stellt der opulente Anmerkungsteil der *Jugendtagebücher* für die Jahre 1837–1839 die notwendigen Verständnis-Verbindungen zwischen Schweigen und Schreiben her.

3. Konzertreisen – Konzertstrategien – Vorgehensmuster:

Über den biografischen Informationsgehalt hinaus bieten die *Jugendtagebücher* vielfältiges Material für eine Fallstudie über Konzertgewohnheiten reisender Musikerinnen und Musiker. Bei den Berichten über die Reisen, die Wieck mit dem pianistischen Wunderkind bzw. heranwachsenden Ausnahmetalent Clara unternahm, zeichnet sich ein ziemlich klares Muster ab, auf das Nauhaus in seinem Vorwort bereits verweist (S. 9 f.): Man gelangt in eine größere oder kleinere Stadt und steigt anfangs in einem Gasthof ab (wobei sich Friedrich Wieck fast regelmäßig und später gelegentlich auch die mittlerweile eigenständig reisende Tochter „geprellt“, also betrogen fühlt, wenn es um adäquate Unterkunft und Verköstigung geht, die man für sein Geld erwarten zu können glaubt). Man knüpft gesellschaftliche und künstlerische Kontakte zu maßgeblichen Persönlichkeiten der Stadt und vor allem des Kulturlebens. Man versucht, ein konzerttaugliches Instrument, geeignete Räumlichkeiten und einen günstigen Termin für das erhoffte öffentliche Spiel zu finden. Zunächst spielt (und singt) Clara – anfangs gelegentlich mit dem Vater, später mit örtlichen Profimusikern und natürlich solistisch – in Privathäusern. Dadurch möchte man die Musikfreunde so neugierig auf das Spiel der jun-

gen Künstlerin machen, dass ein Konzert gegen Eintrittsgeld profitabel erscheint. Regelmäßig werden im Tagebuch nach dem entsprechenden Konzert oder sogar mehreren öffentlichen Auftritten die einzelnen Konzerte bzw. resümierend für die öffentlichen Auftritte in einer Stadt die „Einnahme“ und der „Ueberschuß“ festgehalten (also der Reingewinn nach Abzug der Aufwendungen für Saal, weitere Mitwirkende etc.). Zu diesem Netz an Aktivitäten gehören ebenso gesellschaftliche Verpflichtungen wie das Besuchemachen und der Empfang von Besuchern. Entsprechend positive, vielfach aber auch kritische, ja sarkastische und vernichtende Urteile über derartige Begegnungen (einschließlich unerfreulicher Mahlzeiten) fehlen nicht. Zu dem erwähnten Muster gehört, dass die Lage trotz mancher Schwierigkeiten häufig zunächst eher positiv beurteilt wird. Mit der Zeit ergeben sich oft jedoch kleinere oder größere Schwierigkeiten – meist durch schlechte Instrumente, Terminprobleme und Intrigen örtlicher oder anderer reisender Musiker, die Konkurrenz und entsprechende finanzielle Einbußen fürchten. Gerade in der letztgenannten Situation sind, wie schon das Vorwort warnt, „nicht ganz selten“ Wiecks „antisemitische Ausfälle“ zu konstatieren (S. 11). Oft verlässt man die Stadt, in die man anfangs seine Erfolgshoffnung gesetzt hatte, mit negativen Empfindungen. Immer wieder liest man in den Reiseaufzeichnungen auch den Vorsatz, man wolle kleinere Städte künftig nach Möglichkeit meiden (S. 193: „Man berühre nur mit großer Ausnahme Städte unter 40 000 Einwohner.“) – wobei es in der Regel beim Vorsatz bleibt.

Doch natürlich gab es insgesamt viele Erfolge zu verzeichnen, die den lebenslangen Ruf Clara Schumanns als Europas führender Pianistin begründen. So erreichten Vater und Tochter bei der gemeinsamen Konzertreise nach Wien 1837/38 durch Clara Wiecks künstlerischen und gesellschaftlichen sowie durch Friedrich Wiecks organisatorischen Erfolg, dass die 18-jährige Künstlerin auf kaiserlichen Beschluss hin zur K. K. Kammer-Virtuosin ernannt wurde. Das war in dreifacher Hinsicht höchst ungewöhnlich: für einen jungen Menschen im Allgemeinen, für eine junge Frau im Besonderen und für eine Nicht-Katholikin obendrein. Für diese Auszeichnung musste man aber nicht nur viel Zeit aufbringen, sondern auch zahlreiche Besuche des Diplomaten Fürst Alfred (von) Schönburg-Hartenstein in Kauf nehmen, der sich für die Titelverleihung maßgeblich eingesetzt zu haben scheint, da er in Clara Wieck verliebt war und sie fast schon stalkte.²⁰ Hinter dem skizzierten Muster des Konzertreisens erkennt man die politischen, gesellschaftlichen und ökonomischen Rahmenbedingungen reisender Virtuosen in den 1830er-Jahren. Man sollte freilich die Tagebuchschilderungen Friedrich Wiecks nicht vorschnell verallgemeinern. Denn so sehr der Vater in vielen Fällen der Tochter künstlerisch

und karrierespektivisch helfen und nützen konnte, so häufig dürfte er spezielle negative Reaktionen provoziert haben, die von allgemeinen konzertsoziologischen Erkenntnissen gewissermaßen zu subtrahieren wären. War Clara Wieck in Leipzig zu Hause, dann galt es ebenfalls Kontakte zu halten oder neu zu knüpfen. Man musste berühmte oder zumindest karrieretechnisch womöglich nützliche Besucher empfangen und ihnen vorspielen. Wenn Clara Wieck diese Begegnungen immer wieder nutzte, um ‚neue‘ Werke Schumanns, Mendelssohns, Chopins oder Liszts zu propagieren, so war dies insofern zugleich im Sinne Wiecks, weil es auch dem Renommee Claras als herausragende Virtuosin und Künstlerin diente – zumal in einer Musikstadt wie Leipzig. Bei solchen ‚Heimspielen‘ gab es ebenfalls gewisse Verhaltens- und Aktionsmuster. Da führte üblicherweise Friedrich Wieck als Familienoberhaupt und Lehrer Claras das (große) Wort, sodass die gerade 16-jährige Tagebuchschreiberin Clara bei einem Besuch von Ignaz Moscheles im Hause Wieck im Oktober 1835 ironisch konstatierte: „der Vater fehlte und somit die Seele der Unterhaltung. Es war Niemand als Schumann, Bank, einige leblose Personen und stumme Mobilien da. Schumann sprach einige heimliche Worte, Bank gab nur einen Laut von sich und die übrigen belebten die Gesellschaft durch stumme Blicke, welche sie bald auf Moscheles, bald auf mich und Schumann warfen.“ (S. 196). Dass fünf Tage später bei einem Besuch von Mendelssohn, Moscheles und anderen der 25-jährige Schumann Claras Aufzeichnungen zufolge „wie gewöhnlich der stumme Zuhörer“ war, enthüllt nicht nur ein oft bemerktes Charaktermerkmal des künftigen Verlobten, sondern auch ihr eigenes, hinter Spöttelei verstecktes Interesse an ihm (S. 197). Es gab auch strenge besuchstechnische Höflichkeitserwartungen: Als Frédéric Chopin Ende September 1835 bei einem kurzen Leipzig-Besuch mit seiner Visite im Hause Wieck auf sich warten ließ, war Vater Wieck so verärgert, dass er demonstrativ ausging und auch die Tochter fortschickte, damit sie dem Gast, falls er doch noch kommen sollte, nichts vorspielen müsse. „2 Stunden vor seiner Abreise“ sprach Chopin dann doch bei Wiecks vor, wartete eine Stunde bis zu Claras Rückkehr und drängte sie dann zum Spielen. So ließ sie ihn endlich Schumanns gerade fertig gewordene *fis-Moll-Sonate*, das Finale ihres eigenen, ebenfalls noch unveröffentlichten *Klavierkonzertes* und zwei Chopin'sche Etüden hören, „worüber er mich förmlich mit Complimenten überschüttete“ (S. 195). Auch Chopin spielte für Clara, wie sie notierte: „ein Notturmo [Nocturne] von sich, mit dem feinsten *Pianissimo*“, doch zu ‚willkürlich‘, vermutlich im Hinblick auf Tempo und Agogik. Da er „sehr schwächlich und tief krank“ sei, könne er ein „*Forte* [...] nur durch krampfhaftes Bewegung des ganzen Körpers“ hervorbringen (S. 195). Immerhin ging Vater

Wieck daraufhin zur Verabschiedung Chopins „an die Post und söhnte sich mit ihm aus, was aller Wunsch war.“ (S. 195). Solche und ähnliche Geschichten, die Schreiber und Beschriebene gleichermaßen charakterisieren, finden sich häufig in den *Jugendtagebüchern*.

4. Bedeutung der Jugendtagebücher-Edition für die Schumann-Forschung und darüber hinaus:

Die Anmerkungen und die biografischen Informationen des Personen- und Werkverzeichnisses schlüsseln in höchst komfortabler Weise die Begegnungen Clara und Friedrich Wiecks mit berühmten Personen (Goethe, Paganini, Mendelssohn, Chopin, Liszt, Thalberg etc.) und einer Vielzahl heute nahezu unbekannter Zeitgenossen auf. Welcher Rechercheaufwand (trotz der Möglichkeiten der Internetrecherche) im Anmerkungsteil und in den Registern steckt, ist kaum zu ermessen. Und man versteht, warum das Erscheinen der Edition so viele Jahre benötigte, nachdem Nancy B. Reich ihre Mitwirkung aufgeben musste. Durch die aufschlussreichen konzertsoziologischen Informationen der Tagebücher, durch den Anmerkungsteil, der immer wieder erhellende Miniaturstudien – zu Personen oder geschichtlichen Ereignissen ebenso wie zu seinerzeit bestaunten Erfindungen oder zu Aufführungen von Theaterstücken – bietet, und durch die biografischen Skizzen des Personenregisters bietet die Edition der *Jugendtagebücher* ein weit über die Schumann-Forschung hinaus interessantes dokumentarisches Material für unterschiedlichste musikhistorisch-biografische, musiksoziologische, vielleicht auch musikökonomische und instrumentengeschichtliche Studien. Dass es in einem so umfang- und perspektivenreichen, gehaltvollen, umfassend recherchierten Buch gelegentlich Druckfehler und vereinzelt minimalen inhaltlichen Optimierungsbedarf gibt, ist nahezu unvermeidlich. Das witzig-resignative Bonmot des Musikforschers Otto Erich Deutsch, ein Werkverzeichnis solle am besten erst mit seiner (korrigierten) 2. Auflage erscheinen, kann in geringerem Maße auch auf ein so gewichtiges Projekt wie die Edition der *Jugendtagebücher* übertragen werden.

Neben gelegentlich auffallenden Lesarten und Schreibweisen, die man eher auf Fehler bei der Texteingabe als auf unkonventionelle Orthografie zurückführen möchte, sei hier dank freundlicher Auskunft des Herausgebers Gerd Nauhaus ein bedauerliches redaktionelles Versehen der 1. Auflage richtiggestellt, das beim Lesen und bei der Benutzung der Register vorübergehend zu Irritationen führt. Auf S. 239 ist eine Textpassage nicht nur in korrekter Fassung, sondern danach irrtümlich nochmals in einer vorläufigen, noch unzureichenden Übertragung wiedergegeben. Sie beginnt im 3. Absatz, 4. Zeile mit „wurde nicht gemacht.“, endet im 7. Absatz, 4. Zeile mit „auf dem Zettel stand“ und ist zu streichen. Aufgrund

dieses Versehens haben sich zugleich die am rechten bzw. linken Rand wiedergegebenen Seitenangaben für das betreffende Tagebuch VI verschoben. Zur Richtigstellung ist in der unteren Hälfte von S. 239 der Edition die falsche Randzahl „89“ zu streichen, während alle folgenden Randzahlen im Bereich der Seiten 240–290 um 1 zu reduzieren sind: Sie reichen demzufolge korrekterweise von „89“ auf S. 240 bis „208“ auf S. 290 (statt fälschlich von „90“ bis „209“). Wer ein Exemplar der Erstauflage besitzt, sollte sich die Mühe machen, die überschüssige Passage zu tilgen und die Randzahlen zu korrigieren; nur dann lässt sich mit dem Register, das die korrekten Randzahlen nennt, in diesem Bereich der Edition problemlos arbeiten. Dass die Registerteile nicht die Seitenzahlen der Edition angeben, sondern mit römischer Zählung das jeweilige Tagebuch und mit arabischen Zahlen die originalen Tagebuchseiten bezeichnen, ist sinnvoll und wird in der Edition an geeigneten Stellen erwähnt (S. 31, 479, 659).

Die ebenfalls noch 2019 erschienene „Zweite, revidierte Auflage“ hat den Fehler bereinigt und die getilgte falsche Textpassage von S. 239 durch eine zum Tagebuchtext passende Abbildung ersetzt, sodass sie eine Abbildung mehr besitzt als die Erstauflage. Auch etliche andere kleinere Versehen sind in der Zweitaufgabe richtiggestellt, beispielsweise im Personen-/Werkregister auf S. 490 die Fehlangabe der Erstauflage, bei Beethovens Opus 61 handele es sich um ein „Klavierkonzert“. (Es gibt zwar eine von Beethoven selbst erstellte Klavierfassung des Violinkonzertes, die in den Tagebuchvermerken aber nicht gemeint ist; in beiden Auflagen ist genau hier übrigens der unzutreffende Hinweis auf Tagebuch II, S. 190 zu tilgen.) Vereinzelt mag man auch an der einen oder anderen kommentierenden Anmerkung zweifeln. So ist das von Clara Wieck am 22. April 1837 erwähnte „Fallissement“ sicherlich nicht im Sinne von „(Firmen-) Pleite, Bankrott“ zu verstehen, wie auf S. 440 in Anmerkung 103 vorgeschlagen wird. Diese Deutung, die schon deshalb keinen Sinn ergibt, weil das betreffende Bremer Konzert im vollen Unionssaal einen Überschuss erbrachte, ignoriert das ironische Wortspiel der 17-jährigen Clara Wieck, die im Folgenden beschreibt, dass nicht nur sie, sondern auch andere Mitwirkende während des besagten Konzertes fielen, stolperten oder sonstige Ungeschicklichkeiten begingen.

Solche Petitessen tangieren die hohe Wertschätzung der vorbildlichen Edition nicht. Gerd Nauhaus, Nancy B. Reich, Kristin R. M. Krahe und den weiteren Mitarbeiterinnen ist eine neue Großtat der Schumann-Dokumentation zu verdanken. Die *Jugendtagebücher* sind für Musikfreunde und Musikforscher spannend zu lesen und können der Clara- und Robert-Schumann-Forschung – und erheblich über diese hinaus – neue, langfristig wirksame Impulse geben.

(Michael Struck)

Endnoten

- ¹ *Jugendbriefe von Robert Schumann*, hrsg. von Clara Schumann, Leipzig 1885; *Robert Schumann's Briefe. Neue Folge*, hrsg. von F. Gustav Jansen, Leipzig 1886; *Zweite vermehrte und verbesserte Auflage*, Leipzig 1904; Hermann Erler: *Robert Schumann's Leben. Aus seinen Briefen geschildert*, 2 Bde., Berlin 1887. Jansen und Erler erläuterten Schumanns Briefe dabei auf unterschiedliche Weise: Jansen 1886 durch etliche Fußnoten und in der 2. Auflage von 1904 durch einen 53-seitigen Anmerkungsteil, Erler durch Einbettung der Briefe in eine Schilderung von *Robert Schumanns Leben*.
- ² Berthold Litzmann: *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen*, Bd. I: *Mädchenjahre 1819–1840*, Leipzig 1902–⁸1925; Bd. II: *Ehejahre 1840–1856*, Leipzig ¹1905–⁷1925; Bd. III: *Clara Schumann und ihre Freunde 1856–1896*, Leipzig ¹1908–⁶1923; Reprint der jeweils letzten Auflage des betreffenden Bandes Hildesheim etc. 1971.
- ³ *Clara Schumann – Johannes Brahms. Briefe aus den Jahren 1853–1896*, im Auftrage von Marie Schumann hrsg. von Berthold Litzmann, 2 Bde. (I: 1853–1871, II: 1872–1896), Leipzig 1927; Reprint Hildesheim etc. 1970 und 1989.
- ⁴ Siehe dazu beispielsweise Michael Struck: *Fährten und Konstruktionen. Berthold Litzmanns Umgang mit Schumanniana*, in: *Schumann-Studien* 13, hrsg. von Thomas Synofzik und Michael Heinemann, Druck in Vorb.
- ⁵ Berthold Litzmann: *Clara Schumann. Ein Künstlerleben*, Bd. 2, Leipzig 1905, Vorwort, o. S.; Leipzig ⁷1925, S. III.
- ⁶ Wolfgang Boetticher: *Robert Schumann. Einführung in Persönlichkeit und Werk*, Berlin 1941, unverständlicherweise in scheinbar entnazifizierter Gestalt wiederveröff. Wilhelmshaven 2003; *Robert Schumann in seinen Schriften und Briefen*, hrsg. von Wolfgang Boetticher, Berlin 1942.
- ⁷ *Robert Schumann. Tagebücher*, Bd. I: 1827–1838, hrsg. von Georg Eismann, Leipzig 1971, Lizenzausgabe Basel/Frankfurt am Main o. J.
- ⁸ *Robert Schumann. Tagebücher*, Bd. III: *Haushaltbücher*, Teil 1: 1837–1847, Teil 2: 1847–1856, hrsg. von Gerd Nauhaus, Leipzig 1982, Lizenzausgabe Basel/Frankfurt am Main o. J.
- ⁹ *Robert Schumann. Tagebücher*, Bd. II: 1836–1854, hrsg. von Gerd Nauhaus, Leipzig 1987, Lizenzausgabe Basel/Frankfurt am Main o. J.
- ¹⁰ *Schumann-Briefedition*, hrsg. 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, Editionsleitung Thomas Synofzik und Michael Heinemann, Köln 2008 ff. Auch an diesem Projekt war Gerd Nauhaus im Rahmen einer ersten intensiven Erschließungsphase (1997–2001) mitbeteiligt.
- ¹¹ An dieser Stelle kann nur pauschal auf die maßstabsetzende neue Gesamtausgabe der Werke Robert Schumanns und das entsprechende große Werkverzeichnis hingewiesen werden: *Robert Schumann. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, hrsg. von der Robert-Schumann-Gesellschaft e. V., Düsseldorf, in Verbindung mit dem Robert-Schumann-Haus Zwickau, Mainz etc. 1991 ff.; Margit L. McCorkle: *Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis*, München 2003.

- ¹² Sie wurden in Band II der Edition von Robert Schumanns Tagebüchern veröffentlicht; siehe oben Anmerkung 11.
- ¹³ Clara Schumanns Tagebuchnotizen der zweiten Jahreshälfte 1844 gingen offenbar schon früh verloren; erst ab Februar 1845 waren sie bis zur Vernichtung durch Marie Schumann wieder vorhanden. Siehe das Vorwort von Gerd Nauhaus im hier zu rezensierenden Buch (S. 26).
- ¹⁴ Diese und die folgenden Seitenangaben im Haupttext der vorliegenden Besprechung beziehen sich auf die Seitenzahlen der Jugendtagebücher-Edition selbst. Die dort am Rande des eigentlichen Tagebuch-Textes wiedergegebenen Seitenangaben beziehen sich auf die jeweilige Seitenzählung der vier Tagebuchbände.
- ¹⁵ Natürlich kann man auch vom Personen- und Werkregister aus erkunden, wie Friedrich und Clara Wieck bestimmte Zeitgenossen, deren Spiel, Gesang oder Kompositionen beurteilten, oder vom Ortsregister aus die Konzert- und Privatreisen recherchieren.
- ¹⁶ *Robert Schumann. Erinnerungen an Felix Mendelssohn Bartholdy*, hrsg. von Gerd Nauhaus u. Ingrid Bodsch, Textbearbeitung und Kommentar von Kristin R. M. Krahe u. Armin Koch, Bonn 2011 (2012), S. 60.
- ¹⁷ Berthold Litzmann: *Clara Schumann. Ein Künstlerleben*, Bd. 1, Leipzig ¹1902 bzw. ⁸1925, S. 99.
- ¹⁸ Siehe ebenda, S. 102 f.
- ¹⁹ Auf dieser Grundlage ließe sich auch die Studie von Friederike Preiß (*Der Prozeß. Clara und Robert Schumanns Kontroverse mit Friedrich Wieck*, Frankfurt am Main 2004) erneut kritisch lesen. Die Autorin versuchte dort, anhand der überlieferten Prozessakten und weiterer Dokumente die vorherrschende Einschätzung der menschlichen und juristischen Auseinandersetzung umzudrehen und Friedrich Wieck als Opfer des bösartigen, auch gegenüber Clara tyrannischen Robert Schumann und der unverständigen, vom Verlobten erpressten Tochter darzustellen. Friedrich Wiecks direkte und indirekte Selbstdarstellung, die ein wesentlicher Teil der *Jugendtagebücher* ist, liefert zweifellos eine besonders aussagekräftige und trennscharfe Einschätzungsgrundlage – sowohl gegenüber Litzmanns Parteinahme für das junge Liebes- und Künstlerpaar als auch gegenüber den von Preiß ausgewerteten, in ihrer Abfassung stets taktisch ausgerichteten juristischen Schriftstücken und Meinungsäußerungen.
- ²⁰ (Michael Struck) (Michael Struck) Siehe dazu auch den Aufsatz von Gerd Nauhaus: *Begegnung in Wien – Clara Wieck und „Fürst S.[chönburg]“*, in: *On tour. Clara Schumann als Konzertvirtuosin auf den Bühnen Europas*, hrsg. von Ingrid Bodsch in Koop. mit Otto Biba und in Verb. mit Thomas Synofzik, Bonn 2019, S. 145–155.

Music enthusiasts and Robert and Clara Schumann researchers alike have been eagerly awaiting the release of Clara Schumann's youth diaries (which strictly speaking are the diaries of the young Clara Wieck) for decades now. They are the missing link in the extensive list of personal documents of the Schumann couple, which had not been published in their

entirety up until this point. Prior to 1900, a part of Robert Schumann's letters had already been released by Clara Schuman, Friedrich G. Janzen and Hermann Erler. Between 1902 and 1908, excerpts from Clara Wieck's and Clara Schumann's diaries respectively had been communicated to the author of the three-volume Clara Schumann biography, Berthold Litzmann, who in 1927 went on to publish the extensive correspondence between Clara Schumann and Johannes Brahms. The era of modern Schumann documentation began in the 1970s: Robert's diaries and household accounts were published between 1971 and 1987 in four volumes. After Georg Eismann's edition of Robert Schumann's early diaries had been released in 1971, Gerd Nauhaus was responsible for three further volumes: in 1982, he published an edition of Schumann's household accounts in two volumes, and another volume in 1987 containing the later diaries as well as travel notes. The great edition of the Schumann letters, containing the correspondence of Clara's and Robert's with family members, colleagues, friends and publishers has been worked on since 2008 under the direction of Thomas Synofzik and Michael Heinemann. Clara's youth diaries cover the timespan from 1827 until the days of her marriage to Robert and her 21st birthday (12/13 September 1840). They were initially written solely by her father, Friedrich Wieck; he later took turns with his daughter, who finally assumed sole responsibility for them starting 7 July 1838. At this time, Clara and Robert were already deeply embroiled in the bitter struggle with Friedrich Wieck for their permission to marry, which eventually had to be decided in court. Parts of the diaries were already known to Schumann scholars and enthusiasts due to Berthold Litzmann's Clara Schumann biography. But it wasn't until the release of the complete edition of the youth diaries by Gerd Nauhaus that a more nuanced and sometimes entirely new view on Clara and her father could emerge; the edition was created initially in cooperation with the American Clara Schumann biographer Nancy B. Reich (who sadly passed away in 2019 shortly before publication of the edition) and other contributors after Reich's withdrawal due to medical reasons. The diaries portray father Wieck very strikingly as a man with equally as many positive as problematic traits – as a person as well as an artistic mentor and manager for the young piano genius Clara.

The large-sized, vividly illustrated book, which was published in March of the Clara Schumann year of 2019, does an excellent job of presenting the treasure trove of information from the diaries to the reader. Its significance goes far beyond Schumann research in the broader sense (i.e. Clara and Robert Schumann research, Wieck research). Clara's life and upbringing, her childhood and teenage years, the course of her piano

training and singing instruction, her education become apparent, as do the concert tours together with her father, her work in Leipzig, the symbiosis with her father and the emancipation from him. Naturally, the latter features only in a very limited capacity in the youth diaries, since her father did not only write, but also read them alongside her. However, in this 702 page long book, the 362 pages of actual diary text are accompanied by extensive annotations (82 pages), an index of names and works furnished with short biographies (180 pages) as well as a helpful topographical index (31 pages), making it easy to gain detailed insights into the anthropological, psychological, historical, artistic, musical and sociological, as well as financial aspects of the young artist's life. It is a wonderful edition, of which a second, revised edition has already been published in late 2019. Among other things an unfortunate mistake in the text on p. 239, which resulted in an erroneous reproduction of the original page count in diary VI (*Jugendtagebücher*, pp. 240–290) has been corrected there. A fascinating book overall that will not cease to amaze anyone who decides to pick it up.

(Summary by Irmgard Knechtges-Obrecht, translated by F.O).



Willkommen beim Schumann-Forum, dem „board of artists“ des Schumann-Netzwerks

Mit dem *Schumann-Forum* – gegründet 2011 (vgl. Bericht in *Schumann-Journal* 1/2012) – gewann die Arbeit des Schumann-Netzwerks persönliche Authentizität und weitere Nachhaltigkeit: Aktiv bringen hochrangige, Robert Schumann und seinem Werk besonders zugeneigte Künstler aller Sparten – weithin bekannte ebenso wie Nachwuchskünstler – durch die Zugehörigkeit zum Schumann-Forum, dem „board of artists“ des Schumann-Netzwerks, ihre Wertschätzung gegenüber dem Schaffen Robert Schumanns zum Ausdruck. Als Schumann-Botschafter treten sie weltweit mit entsprechenden Auftritten, Einspielungen, Interpretationen, Publikationen, Werken etc. an die Öffentlichkeit.

Aktuelle Informationen und Neuigkeiten zu unseren Schumann-Forum-Mitgliedern:

http://www.forum.schumann-portal.de/Board_of_Artists.html
<http://www.forum.schumann-portal.de/Neuigkeiten.html>

Welcome to the Schumann Forum, the “board of artists” of the Schumann Network

With the *Schumann Forum* – founded 2011 (cf. the report in *Schumann Journal* 1/2012) – the work of the Schumann Network gains personal authenticity and further sustainability: Through their membership in the Schumann-Forum, the “board of artists” of the Schumann Network, high-ranking artists of all trades – established and young artists – , enthusiastic for Robert Schumann, will actively express their appreciation for the work of Robert Schumann. They are going to come to public attention through Schumann-related performances, recordings, interpretations, publications etc. They are meant to act as ambassadors for Schumann and his work throughout the world.

You will find more information and the latest news about our Schumann Forum member:

http://www.forum.schumann-portal.de/Board_of_Artists-en.html
<http://www.forum.schumann-portal.de/News.html>

MITGLIEDER IM SCHUMANN-FORUM / BOARD OF ARTISTS

Pate und 1. Mitglied /First Member and Mentor

Christian Gerhaher (* 24.7.1969)

Gründungsmitglieder / Founding members

Dietrich Fischer-Dieskau (28.5.1924 - 18.5.2012)

Nikolaus Harnoncourt (6.12.1929 - 5.3.2016)

Heinz Holliger (* 21.5.1939)

Stephen Isserlis (* 19.12.1958)

Mizuka Kano (* 1978)

Tobias Koch (* 11.9.1968)

Aribert Reimann (* 4.3.1936)

Helmut Rilling (* 29.5.1933)

Sabine Ritterbusch (* 25.8.1966)

Wolfgang Sawallisch (26.8.1923 - 22.2.2013)

Lars Vogt (* 8.9.1970)

Mitglieder seit 2012 / Members since 2012

Marina Baranova (* 1981)

Idil Biret (* 1941)

Jonathan Biss (* 18.9.1980)

Freiburger Barockorchester

Jozef De Beenhouwer (* 26.3.1948)

Sol Gabetta (* 18.4.1981)

Boris Giltburg (* 1984)

Florian Glemser (* 1990) – seit/since 2017

Bernard Haitink (* 4.3.1929)

Luisa Imorde (* 1989)

Matthias Kirschner

(* 1962) – seit/since 2019

Markus Kreul (* 1972) – seit/since 2017

Ottavia Maria Maceratini (*1986)

Nils Mönkemeyer (* 1987) – seit/since 2017

Mauro Peter (* 1987)

Julian Prégardien (* 12.7.1984)

Guido Schiefen (*1968) – seit/since 2017

András Schiff (* 21.12.1953)

Ragna Schirmer (* 1972)

Andreas Staier (* 13.9.1955)

Claar ter Horst (* 11.2.1969)

Jan Vogler (* 18.2.1964)

Carolin Widmann (* 1976)

Jörg Widmann (* 19.6.1973)



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, Kreischau, 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.schumannportal.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, Kreischau, 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>

Staccato Verlag

<http://www.staccato-verlag.de>

Verlag Dohr

E-Mail: info@dohr.de, <http://www.dohr.de>

* Vgl./cf. www.schumannportal.de/partner.html/
www.schumannportal.de/partners.html

