

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. 10 / FRÜHJAHR 2021

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 (Aachen)

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 (Bonn)

Satz, Bildredaktion, Bearbeitung und druckfertiges Layout

Dr. Ingrid Bodsch

E-Mail: ingrid.bodsch@bonn.de & Bodsch@icloud.com

Korrekturlesen der Beiträge: Theresa Schlegel

Umschlaggestaltung: phVision konzeptwerbung, Christa Polch

Druck: bonndruck24.de

© Verlag StadtMuseum Bonn 2021

ISBN 978-3-931878-62-7

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) 772414, Fax: 0049 (0) 774298

E-Mail: stadtmuseum@bonn.de

Inhalt

Editorial	5
SCHUMANN FORUM GESPRÄCH/TALK ERNST-MORITZ-ARNDT-HAUS, BONN, 7.8.2021 Ottavia Maria Macreatini im Gespräch mit Ulrich Bumann über das Leben einer Musikerin in Zeiten der Pandemie	11
Ottavia Maria Maceratini in conversation with Ulrich Bumann about a Musician's life in pandemic times	22
Thomas Synofzik INSTRUMENTATIONSLEHRGANG MIT BEETHOVEN – EINE UNBEKANNTE KOMPOSITIONSSTUDIE ROBERT SCHUMANN'S	32
INSTRUMENTATION COURSE WITH BEETHOVEN – AN UNKNOWN COMPOSITION STUDY BY ROBERT SCHUMANN	54
Irmgard Knechtges-Obrecht BUNDESVERDIENSTORDEN FÜR FRAUEN IN KULTUR UND MEDIEN – HOHE AUSZEICHNUNG FÜR INGRID BODSCH	71
ORDER OF MERIT OF THE FEDERAL REPUBLIC OF GERMANY FO WOMEN IN CULTURE AND THE MEDIA – A GREAT DISTINCTION FOR INGRID BODSCH	73
ARMIN KOCH AKTUELLES AUS DER ROBERT-SCHUMANN-FORSCHUNGSSTELLE	75
NEWS FROM THE DÜSSELDORF ROBERT SCHUMANN RESEARCH INSTITUTE (SUMMARY BY I. K.-O.)	77
Irmgard Knechtges-Obrecht VERMISCHTES ZUM SCHUMANN-HAUS DÜSSELDORF/ MISCELLANEOUS (english summaries by I. K.-O)	79
NEUE ROBERT-SCHUMANN-GESAMTAUSGABE NEW EDITION OF THE COMPLETE WORKS	87
SCHUMANN BRIEF-EDITION / EDITION OF SCHUMANN LETTERS	94
Kurzer Rückblick / Short Review	107
Neue Schumanniana / New Schumanniana Ausgewählt von/selected by I. Bodsch & I.Knechtges-Obrecht Rezensionen/reviews von/by Irmgard Knechtges-Obrecht, Gerd Nauhaus, Jan Ritterstaedt & Christoph Vratz	120
Willkommen beim / Welcome to the Schumann-Forum	200
Mitglieder im Schumann-Forum / Board of Artists	201
Schumann-Netzwerk – Mitglieder und Partner Schumann Network – Members and partners	203

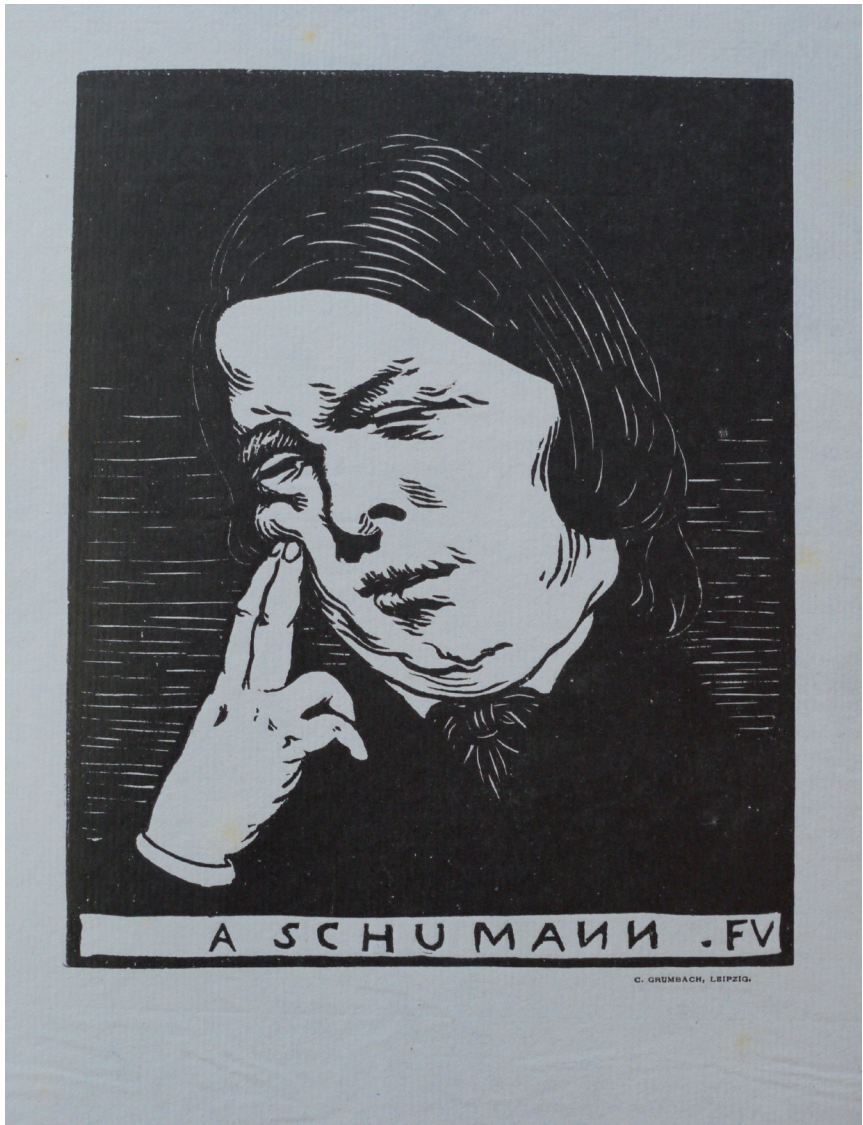
EDITORIAL

Wie verheissungsvoll ist mir noch zu Jahresanfang 2020, als ich noch mit der Fertigstellung des Schumann-Journals 9, das sich vor allem dem vorausgehenden Jubiläumsjahr aus Anlass des 200. Geburtstages von Clara Schumann widmete, zugange war, das direkt anschließende Beethoven-Jubiläumsjahr 2020 erschienen. Auch im Hinblick auf die Bedeutung Beethovens für Robert und Clara Schumann!

Bekanntlich begann Clara Schumanns internationaler Starrium mit der Aufführung von Beethovens „Appassionata“ in Wien, mit der die gerade 18 Jahre alte Clara Wieck, dem Wunderkind-Dasein entwachsen, Furore machte. Beethoven gehörte neben ihrem späteren Mann und den Zeitgenossen Chopin und Mendelssohn zu den von ihr am häufigsten gespielten Komponisten. Robert Schumanns intensiver Beschäftigung mit Beethoven widmet sich in diesem Journal Thomas Synofzik.

Doch bekanntlich verbreitete sich ein neues Virus (Sars-CoV-2) aus der Familie der Corona-Viren seit Jahresanfang 2020 rasend schnell, die WHO erklärte den Ausbruch der nach dem Virus benannten Krankheit CoVid-19 am 12. März 2020 zur Pandemie und die Welt stürzte in ihren ersten Lockdown, der natürlich auch die Schließung aller Kultureinrichtungen nach sich zog. Nichts war wie vorher, und dem heiter-glanzvollen Clara-Schumann-Jubiläumsjahr 2019 folgte ein in vieler Hinsicht düsteres 2020. Zum Opfer fiel der Pandemie auch der im Vier-Jahres-Zyklus immer sehnsüchtig erwartete *Internationale Robert-Schumann-Wettbewerb für Musik und Gesang* im Zwickau, ebenso alle Schumannfeste, von denen, wenn überhaupt, nur einige wenige Veranstaltungen in den Sommermonaten, oft gegenüber der ursprünglichen Planung modifiziert, stattfinden konnten.

Den Hoffnung machenden Lichtblicken im Sommer – ständig sinkende Ansteckungszahlen nach dem ersten, in vielen Ländern Europas weit in den Mai hineinreichenden Lockdown – verdanken wir, auch in den Schumannstädten, vorsichtige Museumsöffnungen unter Einhaltung strengster Vorsichtsmaßnahmen, und einige wundervolle Veranstaltungen, vor allem im Freien. In Bonn war die Rheinterrasse des



„A SCHUMANN . FV“. Schumann-Porträt von Felix Valloton, Originaler Holzschnitt, bez. C. Grumbach, Leipzig, aus: PAN, April/Mai 1895 (nach S. 24), hg. von der Genossenschaft PAN, vertreten von den geschäftsführenden Vorstandsmitgliedern Otto Julius Bierbaum und Julius Meier-Graefe (StadtMuseum Bonn, SMB 2911/276)

Ernst-Moritz-Arndt-Hauses Anfang August Schauplatz eines wirklich wundervollen und im Rückblick fast als zauberhaft zu bezeichnenden *Schumann-Forum*-Gesprächs mit unserem langjährigen Mitglied Otavia Maria Maceratini, die natürlich auch zu den Einflüssen der Pandemie auf ihr Leben als Künstlerin Stellung nahm.

Und es konnten sogar für die wirklich wundervolle Reihe von ARTE Paris „Stadt Land Kunst“ im Juni 2020 die Dreharbeiten in Leipzig für die von ihm angeregte und von mir schon im Herbst 2019 mit dem Regisseur/Réalisateur Heinz Cadera detailliert besprochene und von ARTE abgesegnete Sendung „Clara Schumanns Leipzig“ stattfinden! Es waren zwei wunderbare heitere Frühsommertage, als wir zusammen in Leipzig drehten, wobei Claar ter Horst und Frances Falling wie ich vor der Kamera standen und Franziska Franke-Kern das Drehen an sonst verschlossenen Orten ermöglichte. Dieses Leipziger Sommermärchen wurde Anfang Januar durch ARTE ausgestrahlt und war gleichzeitig der sehr erfolgreiche Auftakt der neu konzipierten ARTE-Reihe „Invitation au voyage“ / „Stadt Land Kunst“.

Natürlich erschienen trotz allem auch 2020 sehr bemerkenswerte und Ihnen in Auswahl im *Schumann-Journal* vorgestellte Aufnahmen und Bücher, wobei insbesondere die *Schumann-Briefedition* wieder erfreulich Fahrt aufnahm, als die versprochenen Stiftungsmittel für den Druck wieder flossen.

Und mit Zhang Cheng, Preisträger im Fach Klavier des Internationalen Robert-Schumann-Wettbewerbs für Klavier und Gesang Zwickau 2016, der seine Debut-CD Robert Schumann widmete, gewannen wir auch den ersten chinesischen Pianisten für unser *Schumann-Forum*, dem board of artists des *Schumann-Netzwerks*.

Ingrid Bodsch & Ingrid Knechtges-Obrecht

EDITORIAL

I still vividly remember how promising I found the beginning of 2020, whilst I was still working on the completion of Schumann Journal 9, mainly dedicated to a major event, the 200th anniversary of Clara Schumann's birth in the preceding year, when the Beethoven anniversary year 2020 had arrived. This also in view of Beethoven's significance for Robert and Clara Schumann! As is well known, Clara Schumann's international fame started with a performance of Beethoven's *Appassionata* with which the hardly eighteen-year-old Clara Wieck, now grown out of her existence as a prodigy, caused in furore in Vienna. Beethoven, along with her later husband and the contemporaries Chopin and Mendelssohn, was one of the composers most often played by her. Thomas Synofzik pursues Robert Schumann's intensive engagement with Beethoven in this *Schumann Journal*.

However, as we all know, a new virus (SARS-CoV-2) from the family of the coronaviruses spread at incredible speed from the beginning of 2020, on 12th March 2020, the WHO declared the outbreak of the disease, named after the virus COVID-19, a pandemic, and the world went into its first lockdown, which obviously also entailed the closing of all cultural institutions. Nothing remained as it was before, and the cheerful and brilliant Clara Schumann anniversary year 2019 was followed, in many respects, by a bleak 2020. The *Robert Schumann International Competition for Pianists and Singers* in Zwickau, always eagerly awaited every four years, as well as all Schumann Festivals, of which, if ever, only a few events could take place in the summer months, and this often in a modified form compared to the original planning, all fell victim to the pandemic.

It was thanks to rays of hope in the summer – constantly decreasing infection rates after the first lockdown which in many European countries had extended well into May – that, in observance of the strictest safety measures, museums were cautiously reopened, including in the Schumann towns, and some wonderful, mainly open-air events, could take place. At the beginning of August, the Rhine ter-

race of the Ernst Moritz Arndt House in Bonn became the setting of a really wonderful and, in retrospect, almost magical *Schumann Forum* talk with our long-standing member Ottavia Maria Macerati who, of course, also referred to the impacts of the pandemic on her life as an artist. And even the shooting of the programme “Clara Schumanns Leipzig” for the really stunning ARTE Paris series “Stadt Land Kunst” [“Town Country Art”] could take place in Leipzig in June 2020, which, first suggested by the film director Heinz Cadera, had already been discussed between him and me in detail in the autumn of 2019 and then approved by ARTE! It was two wonderfully cheerful early summer days when we made the film in Leipzig together, with Claar ter Horst and Frances Falling and me standing in front of the camera, whilst Franziska Franke-Kern had facilitated the shooting in otherwise closed places. This Leipzig summer fairy tale was broadcast by ARTE at the beginning of January and was at the same time the very successful beginning of the newly designed ARTE series “Invitation au voyage” [„Invitation to travel“] / “Stadt Land Kunst”.

Despite everything, there were very remarkable recordings and books in 2020 as well, a selection of which are presented to you in the *Schumann Journal*, with notably the *Schumann Letter Edition* picking up speed again, as soon as the promised foundation funds for printing had been made available again.

And with Zhang Cheng, prize winner for piano at the Robert Schumann International Competition for Pianists and Singers in Zwickau 2016, who dedicated his debut CD to Robert Schumann, we have also won over the first Chinese pianist for our *Schumann Forum*, the Board of Artists of the *Schumann Network*.

Ingrid Bodsch & Inngard Knechtles-Obrecht

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



Schumann?

Einladung

Freitag, 7. Aug. 2020 | 20:00 Uhr

Ernst-Moritz-Arndt-Haus, Adenauerallee 79, 53113 Bonn, Rheinterrasse



PROGRAMM

Eine Veranstaltung des



www.schumann-portal.de

Begrüßung & Vorstellung

Dr. Ingrid Bodsch
Projektleiterin des Schumann-Netzwerks

Einladung zum Gesprächskonzert mit Schumann-Forum-Mitglied
Ottavia Maria Maceratini

Ulrich Bumann, langjähriger Feuilleton-Chef des Bonner General-Anzeigers, spricht mit der seit zwei Jahren wieder in Oberitalien lebenden Künstlerin, die 2014 in ihrem ersten Schumann-Forum-Gespräch auf die obligatorische Frage „Lieben Sie Schumann“ antwortete, nach ihrem Leben in Zeiten der von dem Virus Sars-CoV-2 ausgelösten Pandemie.

Danach wird Ottavia Maria Maceratini, die direkt vom „Summer of love“ aus Bayreuth nach Bonn gekommen ist, und am Samstag Nachmittag zu Aufnahmen im Studio schon wieder in München sein muss, am Klavier unter dem abendlichen Sommerhimmel ein Konzert mit Werken von Schumann, Beethoven, Liszt und Chopin spielen, wobei nur letzterer persönlich keinen Berührungspunkt zu Bonn hatte, aber einer der Lieblingskomponisten von Johanna Kinkel, der berühmtesten Bonner Musikerin, gewesen ist.

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/box auf Youtube öffentlich gezeigt werden.

Aus aktuellem Anlass erhalten nur vorher namentlich angemeldete Gäste, deren Anmeldung ausdrücklich vom Veranstalter vorab bestätigt wurde, Einlass.



Die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien



KULTUR. CULTURE. BONN.



Ottavia Maria Maceratini auf dem kleinen Podium unter der 200 Jahre alten Linde auf der Terrasse des Ernst-Moritz-Atndt-Hauses, kurz vor Gesprächsbeginn, Bonn, 7.8.2020 (Foto: Gunnar Sohn)

**OTTAVIA MARIA MACREATINI IM GESPRÄCH
MIT ULRICH BUMANN ÜBER DAS LEBEN EINER
MUSIKERIN IN ZEITEN DER PANDEMIE**

Schumann-Forum-Veranstaltung am 7. August 2020
auf der Rhein-Terrasse des Ernst-Moritz-Arndt-Hauses in Bonn*

UB

Guten Abend meine Damen und Herren, auch von uns Beiden ein herzliches Willkommen zu diesem durchaus besonderen Abend schon von der Atmosphäre her und auch von den Umständen die ihn so haben werden lassen, wie er nun sein wird. Und ja, Maria Maceratini trägt ihre Herkunft ja schon im Namen, sie kommt aus der Provinz Macerata, ganz genau aus Recanati, das liegt so 10 Kilometer von der Adria-Küste weg, ein bisschen südlicher ist Ancona oder?

[Frau Maceratini nickt zustimmend]



Begrüßung zum Schumann-Forum-Gesprächskonzert am 7.8.2020 auf der Terrasse des Arndt-Hauses in Bonn durch Ingrid Bodsch, bevor - Foto links - Ulrich Bumann das Gespräch mit Ottavia Maria Maceratini eröffnete. (Fotos: Gunnar Sohn)

* Leicht gekürzte Mitschrift des Gesprächs, das als Video (dort inkl. des Konzerts) via <https://www.schumann-forum.net/video-213.html> verfügbar ist. Die Textübertragung übernahm Yvonne 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.)

Ja, genau und Recanati hat neben Frau Maceratini einen weiteren sehr großen Künstler, Opernfreunde unter Ihnen kennen ihn mit Sicherheit, das ist Beniamino Gigli, einer der ganz großen Tenöre im zwanzigsten Jahrhundert und der legitime Nachfolger von Caruso. Wir wollen nicht über das Singen reden, vielleicht auch ein bisschen, aber Ottavia Maria, Sie sind jemand, der sich gern auch in den sozialen Medien umtut, der auf Facebook sehr präsent ist, Sie lassen uns teilhaben gelegentlich an ihren Gedanken, Überlegungen und Gefühlen. Aus der letzten Zeit sind mir zwei Bilder aufgefallen, einmal eines mit Ihnen, da tragen sie ein T-Shirt „Italia“ und das andere ist eine grafische Darstellung, da wird Italien, der Umriss von Italien sozusagen, wie ein Baby von einer Ärztin getragen oder beschützt. Das führt uns direkt zur Pandemie, wirklich auch zur Frage, wie hat diese Krise, die ja weitaus länger in Italien gedauert hat und die in Deutschland das Bild von der Corona Epidemie geprägt hat - sie alle werden sich erinnern an die Bilder aus Bergamo, überfüllte Krankenhäuser, die abtransportierten Toten. Also Italien war wohl das Land, das für Deutschland quasi die Schrecknisse dieser Pandemie vorgeprägt hat. Wie haben Sie das über diesen langen Zeitraum als Künstlerin erfahren?

OMM

Das ist natürlich eine sehr ungewöhnliche Situation für uns alle, ganz unabhängig, wo wir das jeweils erlebt haben, glaube ich, weil heutzutage sind wir ja gar nicht mehr gewohnt, dass plötzlich auf einmal bestimmte Freiheiten nicht mehr so selbstverständlich sind. Und deswegen ist es natürlich immer eine Art Trauma, wenn man plötzlich merkt, dass es eigentlich nichts gibt, was so selbstverständlich ist. Man sagt ja vieles über die Pandemie und ich bin keine Expertin und will gar nicht beurteilen, wie schlimm das gewesen ist [...] jedenfalls, was ich sagen kann, ist einfach die Erfahrung, die wir gehabt haben, vor allem in den ersten Wochen, weil in meiner Familie gibt es auch viele Menschen, unter anderem meine Tante, meine Mama und Cousin, die entweder in der Apotheke arbeiten oder in Krankenhäusern und natürlich, sie waren schon überwältigt am Anfang, allein deswegen, weil es in den Krankenhäusern nicht so viele Plätze gibt und natürlich haben sie unter sehr stressigen Umständen gearbeitet und natürlich habe ich das einfach so in meiner Familie erlebt, dass es Ungewissheit und Unsicherheit gab [...] Immerhin, ich habe immer gedacht, dass es nichts gibt, was **uns**

geschieht, sondern es gibt immer etwas, was **für uns geschieht** und das war für mich deswegen eine gute Gelegenheit, bestimmte Prinzipien dann in Anwendung zu bringen, bestimmte Sachen, an die ich glaube. Deswegen habe ich dann die Zeit richtig gut genutzt und ich habe mich darauf eingestellt, dass wenn diese äußerliche Freiheit mir gefehlt hat, dann hatte ich immerhin eine innerliche Freiheit, also die Freiheit, zu meinem Besten zu leben: Und dann habe ich sozusagen viel „Schattenarbeit“ gemacht - das nehme ich von Carl Gustav Jung, das ist einer von den ersten, die von Schatten sprachen. Es ist völlig klar, dass wenn so etwas passiert, das erste was auf die Oberfläche kommt sind die negativen Gefühle, die so genannten negativen Gefühle und Emotionen, und wenn man sich damit auseinander setzt, dann können sie wunderbar verwandelt werden.

UB

Aber es ist ja auch so, dass diese Pandemie durchaus auch zu Existenzfragen für Künstler geführt hat, also von einem Tag zum anderen sind die Auftritte weggebrochen...

OMM

Ja.

UB

...es gab keine Möglichkeiten mehr. Gab es da eigentlich in Italien staatliche Hilfen für Künstler ?

OMM

Es gibt keine staatliche Hilfe.

UB

Null?!

OMM

NULL. Oder so gut wie null, also es gibt wenig und dieses wenig ist fast unmöglich, es wirklich zu bekommen. Natürlich, das, was zu großen Debatten geführt hat, war ein bisschen auch die Tatsache, dass auch nach Monaten noch, wo viele Berufe erwähnt wurden, [deren Ausübung unmöglich war], Sportler angesprochen und die Menschen, die

zum Beispiel die Sportler massieren und viele andere, aber es gab kein einziges Wort für Künstler und das hat natürlich zu großen Debatten geführt, weil das hat irgendwie bedeutet, dass diese Kategorie nicht wirklich existiert oder nicht wirklich...

UB

Nicht systemrelevant ist, wie wir sagen.

OMM

... einen Wert hat. Ja. Was mich persönlich betrifft, also da sind schon sehr viele Auftritte weggefallen! Vor allem hatte ich mich gefreut auf ein Theaterstück, das ich geschrieben habe. Ich hatte die Möglichkeit, das zu präsentieren in einem Theater am 7. März und zwei Tage davor ist einfach alles ausgefallen. Dennoch muss ich sagen, ich bin schon gut mit dieser Situation umgegangen, weil ich betrachte Kunst ... Kunst ist natürlich auch ein Beruf, aber ich tue das nicht in erster Linie wegen Geld, ansonsten würde ich mich auch nicht so bewegen, wie ich mich bewege, ich tue es aus Hingabe, weil ich davon überzeugt bin, dass Kunst einfach ein Heilmittel sein kann, eine heilende Kraft in der Gesellschaft und auch für das Individuum: Deswegen habe ich [die Situation] einfach akzeptiert. Als Künstler ist man sowieso daran gewohnt, sich in der Unsicherheit zu bewegen. Allein, wenn man ein Stück spielt, jedes Mal ist es anders, in jedem Konzert, also es ist einfach...es ist eine Übung in dieser Kapitulation würde ich sagen, auf englisch sagt man surrendering. Annahme oder Akzeptanz, die natürlich keine Resignation ist! Es gibt einen großen Unterschied zwischen diesen zwei Begriffen, aber das Leben so annehmen, wie es gerade kommt.

UB

Viele Künstler haben ja in dieser Zeit digitale Möglichkeiten gesucht oder digitalen Ersatz gefunden für das Konzert, also der berühmteste in Deutschland ist wahrscheinlich Igor Levit, der alle 32 Beethoven-Sonaten, jeden Abend also eine andere Sonate für sein Publikum gespielt hat, für sein imaginäres oder vorgestelltes Publikum. Ist das für Sie überhaupt ein Ersatz für das Konzert oder braucht nicht der Auftritt eines Künstlers die Atmosphäre mit Publikum oder das Gespür für Publikum oder dieses gegenseitige Geben und Nehmen oder wie man das nennen will.

OMM

Ja, also ich glaube, es beantwortet sich fast von selbst. Es ist völlig klar, wenn es Möglichkeiten gibt, dann ist es auch gut, sie irgendwie zu nutzen, gerade in Zeiten von Not. Allerdings gibt es viele Gründe, warum wir ins Konzert gehen. Das ist für auch für mich, wenn ich selbst in ein Konzert gehe, eine Art Pilgerschaft, also die Tatsache, dass man überhaupt sich ins Auto setzt oder zu Fuß geht oder sich zu einem anderen Ort bewegt, dass man also Zeit investiert, also das ist ein Prozess. Ein Prozess, der nicht nur dann auf der Bühne stattfindet, er findet auf verschiedenen Ebenen statt und natürlich gibt es Sachen, die sich schlicht einfach nur durch die Präsenz übertragen und nicht... – und das ist sehr schwierig – durch einen Bildschirm so wirklich vermittelt werden können.

UB

Sie haben es vorhin schon angesprochen, Sie haben das in einem Beitrag auch gesagt oder geschrieben, ich glaube an die heilende Kraft der Musik.

OMM

Ja.

UB

Ist das jetzt vielleicht ein bisschen einfach gesehen, Musik, heilende Kraft als Narkotikum, Rauschmittel oder Entspannung oder steckt da mehr da hinter?

OMM

Ja, natürlich steckt sehr viel mehr dahinter. Es kommt darauf an, es kommt letztendlich auf die Aufmerksamkeit an, mit der man etwas zuhört und die Art von Bewusstsein, die man einsetzt, wenn man sich mit Musik beschäftigt. Also ich gebe ein paar kleine Beispiele... Musik funktioniert wunderbar in Supermärkten oder funktioniert wunderbar in Fitnessräumen, wo sie einen Doping-Effekt hat und sie ist etwas, das man so im Hintergrund hört und das kann zu einer gewissen Befriedigung führen. Das ist eine Art Gebrauch auch, die man von Musik macht. Und in dem Sinne ist sie sicherlich nicht heilend, so wie ich das meine. Aber, wenn plötzlich die Musik als Spiegel benutzt wer-

den kann, also als Spiegel für die eigenen inneren Prozesse, als Spiegel, der mir dazu dient, zu erkennen, was in mir stattfindet. Unsere inneren Welten sind natürlich nicht unbedingt einfach, das heißt sie sind eigentlich unsichtbar und dennoch sind sie sehr konkret. Die wichtigsten Entscheidungen in unserem Leben basieren auf unsichtbaren Elementen – auf Gefühlen, auf Gedanken. Also die sind unsichtbar, aber die sind unglaublich wichtig und manchmal kann die Musik uns helfen, mehr Bewusstheit über diese Dinge zu erlangen, zum Beispiel auch durch einen besseren Wortschatz, was ich sehr wichtig finde. Also das heißt, auch sich über Musik unterhalten finde ich eine sehr wichtige Tätigkeit, weil, was man zum Beispiel heute bei jungen Leuten oft merkt, ist, dass sie es nicht schaffen, in Kontakt mit den eigenen Gefühlen zu kommen, allein deswegen, weil ihnen die Worte fehlen. Sie wissen nicht, wie sie das ausdrücken sollen, was sie fühlen. Insofern, wenn man sich auf dieser Ebene mit der Musik beschäftigt, sie als ein Wachstumsmittel begreift, um auch emotional zu reifen, da finde ich, dass es in der Musik ein großes Potenzial gibt und vieles möglich ist.

UB

Ich zitiere Sie jetzt noch mal. Wenn es vielleicht irgendwann ein Ende dieser Corona-Zeit gibt, dann - haben sie irgendwie so ungefähr gesagt – , wäre es danach das Schlimmste, wenn sich nichts geändert hat.

OMM

Ja. Also ja, das ist ein bisschen wie bei Hochzeiten, bei denen man sagt, ja wir hoffen, dass in vielleicht zehn Jahren ihr genauso seid wie heute. Also schrecklich... Man sollte sich wünschen, dass die Menschen reifen, dass die Menschen noch glücklicher werden, dass sie noch erfüllter und innerlich noch reicher werden und das ist das, was ich mir auch wünsche in dieser Situation! Wie gesagt, da steckt ein unglaublich großes Potenzial, finde ich, und jetzt hängt es von uns ab, wie wir das nutzen und hoffentlich zu einer besseren Gesellschaft führen.

UB

Sind Sie denn optimistisch?

OMM

Nein.

UB

Gut, wir schließen das so.

OMM

Nein, es steht natürlich alles offen, aber ich sehe auch natürlich Tendenzen, die mir leider nicht gefallen, aber es ist nichts in Stein gemeißelt und deswegen finde ich umso mehr, haben die Künstler jetzt auch eine wichtige Rolle zu spielen.

UB

Jetzt sind sie wieder in Bonn, in der Musikerstadt mit Schumann und Beethoven. Sind Auftritte in einer solchen Stadt oder Kompositionen von Musikern aus dieser Stadt zu spielen, immer etwas Besonderes?

OMM

Ja, ich liebe das über alles. Also heute, und da will ich Ingrid noch mal wirklich von Herzen danken, weil für mich jedes Mal, wo ich die Möglichkeit habe, Schumanns Haus hier in Endenich zu besuchen, eine Ehre für mich ist. Es gibt auch eine Art Wissen, das nicht unbedingt über die Worte übertragen wird, es überträgt sich durch Präsenz, über Energiefelder und gerade in diesen Räumen, in denen Schumann die letzten Tage seines Lebens verbracht hat, empfinde ich eine gewisse Präsenz, die so voll Zärtlichkeit und Innigkeit ist. Das ist für mich eine einzige Lehre über die Liebe.

Und ich glaube heutzutage haben wir viel [...] zu lernen von dieser Zeit, von der Romantik. Wir haben uns gerade gestern darüber unterhalten, wie wichtig diese Zeit der Romantik ist und wie falsch heute vielfach Romantik verstanden wird. Zwischen Kopf und Herz ist es eine kurze Strecke, aber es ist ein langer Weg. Es ist manchmal wirklich schwierig, sich „ins Herz fallen zu lassen“, aber durch die Corona-Zeit haben wir, glaube ich, eine große Möglichkeit, weil... Was ich auch gerade in Bayreuth formuliert habe, es gibt dieses Wort, diesen Begriff, der sehr in Mode ist seit einigen Jahrzehnten – den Begriff „cool“ und „Coolness“. Man sagt „cool“ zu etwas was wünschenswert ist. „Uncool“ hat viele Bedeutungen. Aber „cool“ bedeutet meistens Distanziertheit, Dickfelligkeit, also etwas wirklich wichtiges [...] in einer Leistungsgesellschaft. Und es ist tatsächlich wichtig, weil es ein Schutzmechanismus ist, der [...] für eine kurze Weile vielleicht nützlich sein kann, aber

auf Dauer führt er einfach zu Leiden und deswegen hoffe ich, dass ein anderer Begriff in die Mode kommt, also anstatt Coolness oder cool „Sehnsucht“, also jenen Begriff, den wir aus der Romantik kennen, also die Sehnsucht [...] im Sinne von einem ganz tiefen Fühlen, einem Wiederfinden des eigenen Herzens, weil die Sehnsucht, obwohl sie sich manchmal schmerzlich anfühlt, [...] uns immer in eine ganz wichtige Richtung weist. Eine Richtung, die wir vielleicht momentan aus den Augen verloren haben, und wie der Sufi-Mystiker und Dichter Rumi sagt, die Schmerzen sind Boten, höre auf sie! Also die Sehnsucht ist manchmal schmerzhaft, aber es ist sehr wichtig, wirklich hin zu hören, weil wir können davon sehr viel Wertvolles bekommen.

UB

Das was Sie heute Abend spielen werden, ist ja dann auch vorzugsweise Romantik...

OMM

Genau.

UB

Selbst mit Beethovens Mondschein-Sonate also...

OMM

Ja.

UB

Und es kreist, wenn ich das richtig verstanden habe, so ein bisschen um den Begriff Fantasie?

OMM

Ja!

UB

Ist das so?



Ottavia nach dem Gespräch vor Beginn des Konzerts nach einer kurzen Pause (Foto: Gunnar Sohn)

OMM

Ja. [Das erste und das letzte Stück tragen den Begriff schon im Namen], also die Sonate *quasi una Fantasia* von Beethoven und auch das letzte Stück von Liszt *Fantasia quasi Sonata*, das Stück, das von der göttlichen Komödie von Dante inspiriert worden ist, wo man durch verschiedene Zustände geht. Das ist ganz klar dargestellt von Liszt, von der Hölle zum Himmel, das ganze Spektrum ist dargestellt und wir sind eingeladen, alles zu fühlen.

UB

Ok. Für uns beide vielleicht. Also von Liszt gibt es die nach Dantes [berühmte Vorlage] geschaffene Sonate, seine „Dante Fantasie“. Es geht speziell um das Inferno. Es beginnt also mit dem Weg in die Hölle mit dem berühmten „Lasst alle Hoffnung fahren“, dann gibt es wirklich [...] die Klageschreie der Verdammten, die zu hören sind, [dann] beruhigt sich die Musik etwas, greift Themen der Liebe auf und am Ende hat sie sogar fast etwas Verklärendes, so ein klein wenig, und die Schlusszeilen aus Dantes Inferno – muss ich ablesen, ich kann sie nicht

auswendig – lauten so: „Und da blickte durch der Felsschlucht obere Rundung das schöne Himmel mir aus heiterer Ferne und eilig stiegen wir aus enger Mündung und traten vor zum Wiedersehen der Sterne.“ Das ist ganz viel Optimismus, der da letztlich dahinter steckt. Insofern können wir vielleicht das Gespräch hier beenden mit einem einigermaßen optimistischen Ausblick...

OMM

Ja, auf jeden Fall. [...] Mit der Einladung wie gesagt, selbst unsere eigene Verletzlichkeit als Geschenk anzusehen und, ich zitiere nochmal Rumi, weil es mir so gefällt: Er sagt, dass die Wunde der Ort ist, durch den dann das Licht herein kommen kann.

UB

Danke für das Gespräch.

OMM

Danke. [APPLAUS]

Das nachfolgende, umjubelte Konzertprogramm von Ottavia Maria Maceratini, das bis in die fortgeschrittene Abenddämmerung der wunderschönen Sommernacht dauerte, umfasste:

Ludwig van Beethoven: Klaviersonate Nr. 14 op. 27 Nr. 2 in cis-Moll, sog. Mondscheinsonate

Frédéric Chopin: Fantaisie Impromptu in cis-Moll op. post. 66

Frédéric Chopin: Ballade Nr. 3 in As-Dur op. 47

Robert Schumann: Drei Fantasiestücke op. 111

Robert Schumann: Arabeske in C-Dur op. 18

Franz Liszt: *Après une lecture du Dante*: Fantasie quasi Sonata

Und als Zugabe spielte Ottavia einen kleinen Ausschnitt einer eigenen Komposition!



Ottavia Maria Maceratini & Ingrid Bodsch nach dem Konzert,
aber noch vor Zugabe (Fotos: Gunnar Sohn)



**OTTAVIA MARIA MACERATINI IN CONVERSATION
WITH ULRICH BUMANN ABOUT A MUSICIAN'S LIFE
IN PANDEMIC TIMES**

Schumann Forum concert talk, held at the Rhine Terrace of
the Ernst-Moritz-Arndt-House in Bonn
on 7th August 2020*

UB

Good evening, ladies and gentlemen, also a warm welcome from both of us to this very special evening, special in its atmosphere and the circumstances that have made it become what it will be. Yes, Ottavia Maria Maceratini already shows her origin in her name because she comes from the province of Macerata, more precisely from Recanati, some 10 kilometres from the Adriatic coast, with Ancona a bit more to the south, is that correct? [Ms Maceratini nodding in agreement] Right, and Recanati, along with Ms Maceratini, has produced another very famous artist, and opera lovers will certainly know him, namely Beniamino Gigli, one of the greatest tenors of the 20th century and legitimate successors to Caruso. We do not want to talk about singing, well, perhaps a bit, but Ottavia Maria, you are someone who also likes being active on so-

Ottavia Maria Maceratini
and Ulrich Bumann (photo:
Gunnar Sohn)



* Slightly abridged transcript of the interview which is available online via: <https://www.schumann-forum.net/video-213.html> The text transmission was taken care of by Yvonne 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.

cial media, who is highly visible on Facebook, and you occasionally let us share your thoughts, reflections and feelings. I recently noticed two images, one with you wearing a T-shirt with the imprint “Italia”, and the other one was a graphic representation where Italy or the outline of Italy, so to speak, was carried or protected by a doctor. This leads us directly to the pandemic and the real issue of this crisis, which lasted much longer in Italy and also shaped the image of the corona epidemic in Germany; you will all recall the images from Bergamo, the overcrowded hospitals and the dead being taken away. So, Italy was probably the country which quasi predetermined the horrors of this pandemic for Germany. How did you experience this over such a long period as an artist?

OMM (*Schumann forum* member since 2014)

This, of course, is a very unusual situation for all of us, regardless of where and what we experienced, I think this is because nowadays we are no longer used to certain freedoms all of a sudden no longer being natural. Then, of course, it is always traumatic when you suddenly have to realise that there is actually nothing that would be natural. People talk a lot about the pandemic and I am also not an expert and cannot really judge how bad the situation was [...], but I can still talk about the experience we had, especially in the first weeks, because there are many people in my family, such as my aunt, my mum and my cousin, who work either in pharmacies or in hospitals and who were, of course, pretty much overstrained right from the beginning, for the very reason that there were not enough places in the hospitals, which is why they had to work in very stressful circumstances and I obviously experienced through my family that there was a lot of uncertainty and insecurity [...]. Anyway, I always thought there was nothing that **happens to us** but that there was always something which **happens for us**, and so I took this opportunity to apply certain principles, certain things in which I believe. This is why I made really good use of my time and adjusted myself, so that when I lacked external freedom, there was still an inner freedom left, that is, the freedom to live for my own good. And I also did a lot of “shadow work”, so to speak, in the sense of Carl Gustav Jung’s theory, who was one of the first to speak about shadows. It is quite clear that if something like this happens, the first things that come to the surface are the negative

feelings, the so-called negative feelings and emotions, and if you really deal with them, they can be transformed in a wonderful manner.

UB

But is also true that this pandemic has certainly raised existential questions for artists, for instance, when performances were cancelled from one day to the next ...

OMM

Right.

UB

... and there were no other possibilities. Was there actually some state support for artists in Italy?

OMM

No, there was no state support.

UB

Nil?!

OMM

NIL.. Or virtually nil, there was little and this little was almost impossible to really receive. Of course, what led to major debates was also a bit due to the fact that, even months later, when many professions were mentioned [which were impossible to pursue] and athletes were spoken to and, for instance, also the people who massage the athletes and many others, there was not a single word said about the artists, and this then led to major debates because it meant somehow that this category did not really exist or ...

UB

Was not systematically relevant, as we would say.

OMM

... would be of any value. Right. As far as I am concerned, well, there were quite a few performances that were cancelled! In particular, there was as stage play written by me to which I was very much looking for-

ward to. I had an opportunity to present this in a theatre on 7th March but two days prior to that everything was simply cancelled. Still, I must say that I managed to handle this situation quite well because I consider art to be ... Of course, art is also a profession but I do not pursue it primarily for the sake of money because otherwise I would not live in the way I do, on the contrary, I do it out of dedication and I am convinced that art can simply be a remedy, a healing power for society and also for the individual: This is why I just accepted [the situation]. As an artist, anyway, you are used to living with uncertainty. For instance, when you play some piece, it is different each time, in each concert, so it is simply ... it is an exercise of capitulation, I would say, or of surrendering, as it is called in English. Acceptance which, of course, is not resignation! There is a big difference between these two concepts but you have to accept life as it comes.

UB

During that period, many artists actually looked for digital possibilities or found digital replacements for their concerts, the most famous of whom in Germany was probably Igor Levit who played all 32 Beethoven Sonatas to an imaginary audience, with a different sonata every evening. For you, is this good enough as a replacement for concerts at all or does an artist's performance not rather need that special atmosphere with an audience or that feeling for the audience or that mutual giving and taking or whatever you will call it?

OMM

Right, well, I think the question almost answers itself. It is quite clear that whenever there are any options available, it is good to somehow make use of them, especially in times of need. However, there are many reasons why we go to concerts. For me, too, when I go to a concert myself, it is some kind of pilgrimage, that is, getting into your car or going on foot and moving to another place, investing all that time, well, that is a process. A process which does not only take place on stage but on various levels and, of course, there are things which are quite simply only communicated by someone's presence and cannot ... - or at least it is very difficult – be really conveyed by a screen.

UB

You mentioned this earlier and you also said or wrote about this in a contribution, I think it was about the healing power of music.

OMM

Yes, correct.

UB

Perhaps it seems a bit simplistic to view music and its healing power as a narcotic, an intoxicant or just relaxation, but is there actually more to it than that?

OMM

Well, of course, there is much more to it than that. It depends, ultimately it all depends on the attention with which you are listening to something, and the kind of consciousness you employ when dealing with music. I will give you some small examples ... music works perfectly in supermarkets or works perfectly in fitness rooms where it has a doping effect and is something you hear in the background, and this can lead to a certain satisfaction. This is also some kind of use which you can make of music. And in that sense it is certainly not healing in the way I meant it. But it is healing when music can suddenly be used as a mirror, as a mirror of your own inner processes, as a mirror which helps me to recognise what is happening inside me. Of course, our inner worlds are not necessarily simple, that is, they are actually invisible, but they are still very concrete. The most important decisions in our life are based on invisible elements anyway, on feelings or thoughts. So, these are invisible but still incredibly important and sometimes music can help us to attain more awareness of these things, for instance, through a better vocabulary, which I find very important. This means even talking about music is a very important action because, for instance, you often notice in young people today that they do not know how to approach their own feelings because they are lacking the words. They do not know how to express what they feel. So, if you deal with music on that level and perceive it as a means to grow and also emotionally mature, I think there is a great potential in music and many things become possible.

UB

I am quoting you again. If ever there is an end to this corona period, you said somehow that the worst would be if nothing had changed after that.

OMM

Right. Well, it is a bit like at weddings when people say they hope the newlyweds will be exactly the same as they are today some ten years later. Well, this is terrible ... You should wish that people mature, that people become even happier, that they become more fulfilled and inwardly more rich, and this is also what I wish for myself in this situation! As I said earlier, I think there is an incredibly great potential in that and now it will depend on us how to make use of that and how to become, hopefully, a better society.

UB

So, are you optimistic about that?

OMM

No way.

UB

Right, so let us leave it like that.

OMM

No, everything is, of course, possible but I also see some trends which, unfortunately, I do not like at all, but nothing is to be set in stone which is why I think all the more that artists have an important role to play right now.

UB

Now you are in Bonn again, the town of music, associated with Schumann and Beethoven. Is there anything special about performing in such a town or playing the compositions of musicians from that town?

OMM

Oh yes, I really love it. Like today, and there I would like to thank Ingrid again from the bottom of my heart, because every time I have the opportunity to visit Schumann's place here in Endenich, I feel greatly honoured. It also gives me a kind of knowledge that is not necessarily conveyed by words, it is conveyed by a presence, by energy fields, and especially in these rooms where Schumann spent the last days of his life, I can sense a particular presence which is so full of tenderness and intimacy. For me, this is a unique teaching of love. And I think today we can learn a lot [...] from that time, from the romantic period. It was only yesterday that we talked about how important the age of romanticism was and how romanticism is often misunderstood these days. There is only a short distance between head and heart but it is still a long way to go. It is sometimes really difficult to "let yourself drop into your heart" but I think we have a great opportunity for this with that corona time because... Also, what I just mentioned in Bayreuth was that there is a word, a concept which has been very fashionable for some decades now, which is the concept of "cool" and "coolness". You call "cool" something that is desirable. "Uncool" has many meanings. But "cool" mostly means aloofness, callousness, something really important [...] in a meritocracy. And it is indeed important because it is a protective mechanism which [...] can perhaps be useful for a short while but in the long run it only causes suffering and this is why I hope another concept will become fashionable, namely "longing" instead of coolness and cool, the concept as we know it from the romantic period, which is longing [...] in the sense of feeling very deeply, of a recovery of one's own heart, because longing, through painful at times, [...] always takes us in a very important direction. A direction which we might perhaps have lost sight of for the time being but, as the Sufi mystic and poet Rumi said, pains are messages and we should listen to them! So, longing may sometimes be painful but it is very important to really listen to it because you will gain a lot of valuable things from it.

UB

And what you will play this evening will then preferably be romantic music ...

OMM
Exactly.

UB
So even Beethoven's Moonlight Sonata ...

OMM
Absolutely.

UB
And, if I got this right, it will all circle a bit around the concept of fantasia?

OMM
That is correct!

UB
Is that really so?

OMM
Absolutely. [The first and last piece already bear this concept in their name], that is, *Sonata quasi una fantasia* by Beethoven and the last piece by Liszt, *Fantasia quasi sonata*, a piece inspired by Dante's Divine Comedy, where you go through different states. This is very clearly represented by Liszt, going from Hell to Heaven, the whole spectrum is represented, and we are invited to experience everything.

UB
OK. Perhaps for the two of us. Well, so there is the Sonata created after Dante's [famous work], his Dante Fantasia. This is about Hell, in particular. It starts with the way into Hell with the famous "Abandon all hope, you who enter here", then you can really [...] hear the wailing laments of the condemned, [after that] the music calms down a bit, takes up themes of love and at the end it even has something almost transfiguring, only a little, and then there are the closing lines from Dante's Hell – but I have to read them out, I do not know them by heart – which are: "Till on our view the beautiful lights of heaven dawned through a circular opening in the cave: thus issuing we again



After the talk and before the concert:
Ottavia Maria Maceratini and Ulrich Bumann (photo: Gunnar Sohn)

beheld the stars.” There is a lot of optimism ultimately involved in that. On this note, we could perhaps close our talk with a reasonably optimistic outlook ...

OMM

Oh yes, by all means. [...] With an invitation, as I mentioned, to consider even our own vulnerability as a gift, and, to quote again Rumi because I like it so much: he said that a wound is a place through which light can finally enter.

UB

Many thanks for this talk.

OMM

Thank you very much indeed.

[APPLAUSE and after a short break the concert began]



Above: After conversation and concert, but before the encore: Ingrid Bodsch, Ottavia Maria Maceratini & Ulrich Bumann, below: Ottavia after the encore (photos: Gunnar Sohn)



INSTRUMENTATIONSLEHRGANG MIT BEETHOVEN – EINE UNBE- KANNT KOMPPOSITIONSSTUDIE ROBERT SCHUMANN

Thomas Synofzik

Bodo Bischoff wies in seiner Dissertation über Schumanns Beethoven-Rezeption 1994 vier autographe Particell-Fragmente Robert Schumanns zu Ludwig van Beethovens Sinfonien Nr. 4, Nr. 5 und Nr. 9 sowie der Leonore-Ouvertüre Nr. 3 nach, die er auf Frühjahr 1833 bis Frühjahr 1834 datierte.¹ Das Manuskript zur Sinfonie Nr. 5 c-Moll op. 67 weist einen Vermerk von der Hand des Enkels Ferdinand Schumann auf: „Beethoven, C moll Symphonie, 1ter Satz, nicht ganz fertig, Übertragung für das Klavier von Robert Schuman, Leipzig 1832“ und „Ich erhielt dies Manuskript 1936 aus der Hand der 1938† Tochter Robert Schumann's, Eugenie.“² Bischoff wies nach, dass das Particellnotat nicht als Klavierauszug gedacht sein kann, da es „sowohl wegen der notierten Stimmenzahl als auch wegen der zahlreichen Oktav-Verdoppelungen unspielbar“ ist.³ Auch widerlegte er frühere Vermutungen, dass Schumann die Particells aus dem Gedächtnis niedergeschrieben haben könnte.⁴ Für Ferdinand Schumanns abweichende Datierung auf 1832 fand Bischoff keine Gründe, ohne sie allerdings auch konkret zu widerlegen.⁵

Ein aus Privatbesitz als Dauerleihgabe seit einigen Jahren im Robert-Schumann-Haus befindliches Beethoven-Manuskript Robert Schumanns stammt ebenfalls aus dem ehemaligen Besitz Ferdinand Schumanns und ist mit Bleistift von diesem beschriftet: „Robert Schumann, Abschrift der D dur Symphonie von Beethoven, 1ter Satz. 11 Seiten. Fragment. Leipzig 1832“ sowie auf der letzten Seite: „1.2.1951

¹ Bodo Bischoff, *Monument für Beethoven. Die Entwicklung der Beethoven-Rezeption Robert Schumanns*, Köln 1994 (im Folgenden *Bischoff* 1994), S. 144–148 und im Abbildungsteil S. 488–504.

² Faksimile bei *Bischoff* 1994, S. 504.

³ *Bischoff* 1994, S. 148.

⁴ *Bischoff* 1994, S. 147.

⁵ *Bischoff* 1994, S. 145.

Handschrift von Robert Schumann, beglaubigt von seinem Enkel Ferdinand Schumann, dem Eugenie Schumann, die Tochter Roberts, sie hinterlassen hatte. Erster Satz der Sinfonie No 2 von Beethoven, Fragment 11 Seiten. Schumann übte sich 1832 in Leipzig bei Heinrich Dorn im Schreiben von Partituren.“⁶

Anders als bei den vier bisher bekannten Beethoven-Manuskripten, die in der Regel auf zwei Systemen⁷ notierte Auszüge darstellen, handelt es sich hier um eine vollständige Partitur auf elf Systemen. Ferdinand Schumanns Einstufung als Abschrift ist, wie zu zeigen sein wird, nicht zutreffend. Seine Datierung auf 1832 ist zunächst nicht unplausibel; falsch ist jedoch seine Behauptung, Robert Schumann habe sich zu dieser Zeit „bei Heinrich Dorn im Schreiben von Partituren“ geübt. Der Umfang des Kompositionsunterrichts bei Heinrich Dorn von Juli 1831 bis Anfang 1832 ist durch Tagebucheinträge und Briefe Robert Schumanns recht genau dokumentiert, und es ist auszuschließen, dass dort Partiturstudium oder Fragen der Instrumentation behandelt wurden.⁸

Robert Schumann war im Wesentlichen Autodidakt, doch ist die Intensität seiner Selbststudien kaum zu unterschätzen. Der ehrgeizige Schritt, nach den frühen Liedern, Klavier- und Kammermusikwerken 1832/1833 ein erstes Sinfonieprojekt – die nie vollendete sogenannte „Zwickauer“ Sinfonie in g-Moll RSW Anhang A3 – in Angriff zu nehmen, dürfte mit eingehendem Studium sinfonischer Vorbilder –

⁶ Robert-Schumann-Haus Zwickau: 2012.Dep.Petzschmann,20–A1c.

⁷ Im Manuskript zur Sinfonie Nr. 9 d-Moll op. 125 notierte Schuman an zwei Stellen auf drei Systemen, vgl. *Bischoff 1994*, S. 148.

⁸ Vgl. die Untersuchungen von Matthias Wendt in *Robert Schumann, Neue Ausgabe sämtlicher Werke* Bd. VII/3/2, hg. von Brigitte Kohnz und Matthias Wendt, Mainz 2007, S. 295–297, sowie Thomas Synofzik, „... den ich nicht hätte herausgeben sollen ...“ *Robert Schumanns kompositorische Anfänge*, in: *Zwischen Poesie und Musik. Robert Schumann – früh und spät*, hg. von Gerd Nauhaus und Ingrid Bodsch, Frankfurt am Main 2006, S. 51–88.

namentlich den Sinfonien Beethovens, doch auch George Onslows Sinfonie Nr. 1 A-Dur op. 41 und Johann Wenzel Kalliwodas Sinfonie Nr. 3 d-Moll op. 32⁹ – einhergegangen sein.

In einem Brief vom 2. November 1832 erbat Robert Schumann beim Leipziger Musikdirektor Christian Gottlieb Müller „Unterricht in der Instrumentierung“.¹⁰ Ob eine solche Unterweisung realisiert wurde, ist nicht dokumentiert, doch jedenfalls unwahrscheinlich, da Robert Schumann schon zwei Wochen später für vier Monate nach Zwickau reiste. In einem Brief an die Mutter plante er vier Tage später, das Instrumentationsproblem auf praktische Weise anzugehen und sich auf dem Cello zu üben, auf dem er in den 1820er Jahren Unterricht durch den Stadtmusiker Karl Gottlob Meissner erhalten hatte: „In Zwickau will ich wieder das Violoncello vornehmen, [...] was mir [...] zum Sinfoniencomponiren sehr nützlich ist.“¹¹ Doch einem Schreiben aus Zwickau anderthalb Monate später an den Verleger Friedrich Hofmeister in Leipzig zufolge geschahen die Instrumentationsstudien wohl doch vor allem im stillen Kämmerlein auf dem Papier: „In meiner kleinen traulichen Kinderstube arbeite ich fleißig an der Sinfonie. Freilich nahm ich in der Instrumentation des ersten Satzes oft gelb für blau, halte aber auch diese Kunst für so schwierig, daß nur ein lang fortgesetztes Studium Sicherheit der Beherrschung bringen mag.“¹²

Der erste Satz der g-Moll-Sinfonie wurde in verschiedenen Fassungen am 18. November 1832 in Zwickau, am 12. Februar 1833 in Schnee-

⁹ Am 29. Januar 1833 bestellte sich Robert Schumann die Orchesterstimmen dieser beiden neuerschienenen Werke „mit erster Buchhändlergelegenheit“ beim Leipziger Verleger Friedrich Hofmeister, vgl. *Schumann-Briefedition* III.3, hg. von Thomas Synofzik, Köln 2008, S. 222ff. Beide Sinfonien erweitern den üblichen Orchestersatz um Posaunen, was auch Schumann nachträglich bei seiner g-Moll-Sinfonie erwog; vgl. Gerald Abraham, *Schumann's „Jugendsinfonie“ in G Minor*, in: *The Musical Quarterly* 37/1: 1951, S. 50, und *Robert Schumann, Neue Ausgabe sämtlicher Werke* Bd. I/1/6, hg. von Matthias Wendt, Mainz 2014, S. 163f., sowie Faksimile-Beiheft, S. 32 und 44f.

¹⁰ Ebd., S. 229.

¹¹ Brief an Christiane Schumann vom 6. November 1832, *Schumann-Briefedition* I.1: *Briefwechsel mit den Verwandten in Zwickau und Schneeberg*, hg. von Thomas Synofzik und Michael Heinemann, Köln 2020, S. 316.

¹² Brief an Friedrich Hofmeister vom 17. Dezember 1832, *Schumann-Briefedition* III.3, hg. von Thomas Synofzik, Köln 2008, S. 220f.

berg sowie am 29. April 1833 in Leipzig zur Aufführung gebracht; Robert Schumann konnte das klangliche Resultat seiner Orchestrierungsversuche¹³ also jeweils kontrollieren. Obwohl er sich in den vier Monaten in Zwickau und Schneeberg im Winter 1832/1833 auch mit den drei folgenden Sätzen der Sinfonie beschäftigte, so galt doch sein Hauptproblem offenbar der Kunst der Instrumentierung, sodass die intensive theoretische Auseinandersetzung mit diesem Thema tatsächlich vor allem in diese Zeit fallen dürfte. Nachdem Schumann etwa im Mai 1833 die Arbeit an der g-Moll-Sinfonie ganz einstellte, um sich in den folgenden Jahren ausschließlich der Klaviermusik zu widmen, dürfte auch die Auseinandersetzung mit Instrumentationsfragen nicht mehr aktuell gewesen sein. Die divergierenden Datierungen der Beethoven-Particell-Fragmente sowie der vorliegenden Partiturstudie durch Bodo Bischoff und Ferdinand Schumann dürften mithin auf ihre Nahtstelle, den Winter 1832/1833 zu konkretisieren sein.

Wie aber lernte Schumann zu orchestrieren? Die nun zugänglich gewordene Beethoven-Partiturstudie gibt dazu neue Aufschlüsse. Die Partitur umfasst die ersten 96 Takte des Kopfsatzes von Beethovens zweiter Sinfonie. Das Manuskript hat zwölf Seiten, und ist mit Ausnahme der oben zitierten Bleistift-Aufschriften des Enkels Ferdinand Schumann¹⁴ komplett von der Hand Robert Schumanns in Tinte notiert. Seite 12 blieb leer, S. 11 hat in den Streichern nur vier Takte, in den Bläsern nur zwei Takte notiert. Die Maße des mit 16 Systemen pro Seite maschinell rastrierten Papiers (26,9 x 33,5 cm, Systembreite 28,3 cm, Systemhöhe 0,6 cm, Abstand zwischen den Systemen 0,7 cm, Höhe über alle Systeme 20 cm) entsprechen dem von zwei Quellen zum zweiten Satz der g-Moll-Sinfonie, von denen die zweite durch deren Herausgeber im Rahmen der Neuen Schumann-Gesamtausgabe, Matthias Wendt, auf März 1833 datiert wird.¹⁵

¹³ RSA I/1/6 (wie Anm. 9) bietet eine Möglichkeit zum Vergleich aller drei Fassungen.

¹⁴ Auf der ersten Seite oben gibt es eine zusätzliche stark verblichene Bleistiftaufschrift von unbekannter Hand: „D Dur Zweite Sinf. 1. Satz“.

¹⁵ RSA I/1/6 (wie Anm. 9), S. 248f.: Quelle P5, S. 259: Quelle P5.

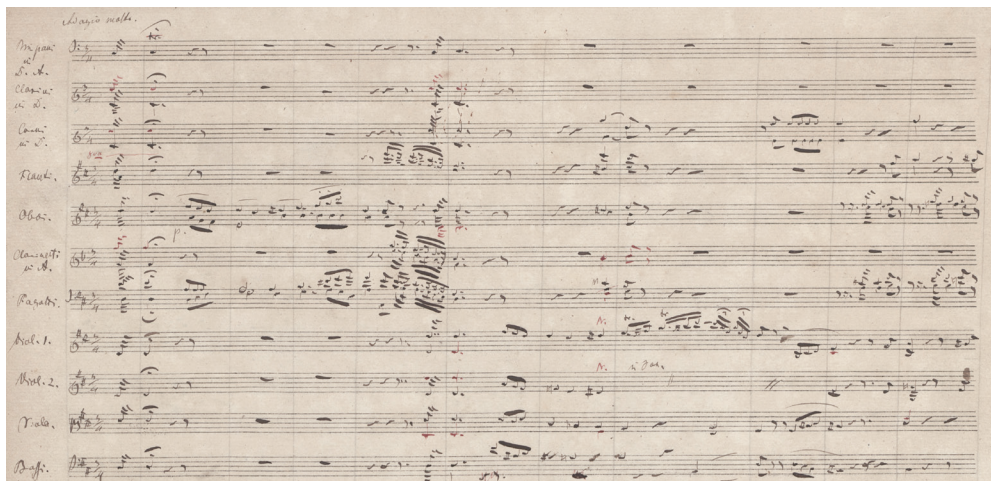


Abb. 1: Robert Schumann, Partiturstudie zu Beethovens Sinfonie Nr. 2 op. 36 (wie Anm. 6), T. 1–10

Die erste Seite (vgl. Abb. 1) weist Instrumentenbezeichnungen zu den einzelnen Systemen auf, die im Wesentlichen mit dem Partiturdruk



Abb. 2: Ausschnitt Partiturstudie (wie Anm. 6), S. 10, T. 88–92, Pauke und Bläser mit Textnotat Robert Schumanns

von Simrock (1822) übereinstimmen (abgesehen von den Abkürzungen „Viol. 1/2“ statt „Violino 1^{mo}/2^{ndo}“ und dem Plural „Bassi“ statt „Basso“). Schumanns frühe Partiturschreibweise mit den Pauken zu oberst, dann den Blech-, dann den Holzbläsern und darunter den Streichern, wie sie z. B. auch bei der Sinfonie in g-Moll RSW Anhang A3 begegnet, wurde als eigenwillig bezeichnet,¹⁶ doch handelt es sich um die zu dieser Zeit noch typische deutsche Form der Partituranordnung.¹⁷ Sowohl der englische Partiturerstdruck (1808) als die deutsche Partiturausgabe (1822) der Beethoven-Sinfonie weisen diese Reihenfolge der Instrumente auf.

Auf S. 10 gibt es am oberen Rand ein mit der Instrumentationsübung offenbar nicht in direktem Zusammenhang zu den musikalischen Aufzeichnungen stehendes Textnotat Robert Schumanns „Rhythmus ρυθμός Rhythmus“ (Abb. 2, vgl. S. 36). Während dieses ebenso wie die Partiturniederschrift in brauner Tinte geschrieben ist, gibt es eine zusätzliche Revisionsschicht in roter Tinte auf den Seiten 1–10. Sie belegt, dass es sich bei dem Manuskript nicht um eine Abschrift, sondern um eine Übung handelt: Robert Schumann versuchte die Beethoven'sche Partitur nach einer – noch zu identifizierenden – Vorlage zu rekonstruieren und verglich sein Resultat sodann mit der Druckausgabe der Partitur, um die Fehler zu erkennen und in rot zu korrigieren.

Die auf diese Weise markierten Fehler lassen sich in folgende Gruppen kategorisieren:

Ia Ergänzung eines Instruments: Klarinetten (T. 6/7, 11/12, 53/54), Kontrabässe (T. 5/6), Trompeten/Pauke (T. 11/12), Fagott 2 (T. 16/17), Pauke (T. 61), Trompeten/Hörner (T. 65–67)

Ib Fortfall/Auslassung eines Instruments: Klarinetten (T. 49/50, 65–67, 85–89), Oboen (T. 51/52, 85/86), Trompeten (T. 56/57), Pauke (T. 58), Bratschen/Violoncelli (T. 84)

¹⁶ Janina Klassen, „Schumann will es nun instrumentieren“ – Das Finale aus Clara Wiecks Klavierkonzert op. 7 als frühestes Beispiel einer künstlerischen Zusammenarbeit von Clara und Robert Schumann, in: *Schumann-Studien* 3/4, Sinzig 1994, S. 291–299, hier S. 293.

¹⁷ Vgl. Joachim Veit, *Zur Frage der Partituranordnung bei Weber*, in: *Weber-Studien*, Bd. 3, Mainz 1996, S. 201–221, hier S. 202.

IIa andere Oktavlage; z. B. Flöten (T. 1 und T. 47/48), Trompete 1 und Horn 1, Klarinette 1 (T. 1) sowie Oboe 2 (T. 5), Klarinetten (T. 23), Bratschen (T. 23 sowie 48–50), Fagott (T. 81), Klarinette 2 (T. 90–92)

IIb anderer Akkordton; z. B. Fagott (T. 6), Oboen (T. 11/12), Oboen/Klarinetten (T. 29), Oboen (T. 85)

IIc Austausch von Akkordtönen in Streicherstimmen; z. B. Violine 1 (T. 31/32), Violine 2 (T. 29–31), Bratsche (T. 15), Violine 2/Bratsche (T. 37)

IId Fortfall von Akkordtönen in Streicherstimmen; z. B. Violine 1 (T. 14), Bratsche (T. 20–23), Violine 2 (T. 19/20, T. 88)

IIE Hinzufügung weiterer Akkordtöne in Streicherstimmen; z. B. Violine 1 (T. 9), Violine 1/2 (T. 12; T. 32), Bratsche/Violine 2 (T. 47)

IIIa Überbindungen/Haltebögen: Hörner (T. 27/28), Oboe 2/Fagott 2 (T. 37/38)

IIIb Tonlängen: Hörner (T. 12), Flöten/Oboen/Klarinetten (T. 60/61), Fagott 1 (T. 17), Fagotte (T. 81), Pauke (T. 78)

IIIc kleinere rhythmische Varianten: Violine 1 (T. 13, T. 32), tiefe Streicher (T. 29), Pauke (T. 49)

IVa Veränderungen im Artikulationsbereich: Violine 1 (T. 46), Oboen (T. 80)

IVb Veränderungen im Verzierungsbereich: Violine 1 (T. 6), Pauke (T. 1, 47/48, 52 und 56)

Va kleinere melodische Varianten/fehlende Akzidentien: Violine 1 (T. 22), Flöten (T. 32), Violoncello (T. 86), Bratsche (T. 23)

Vb größere melodische Abweichungen und Varianten: Fagotte (T. 65–68), Oboe (T. 68)

Vc den harmonischen Gesamtsatz betreffende Varianten: Oboe (T. 30), Oboe/Klarinette (T. 31)

Von Kategorie Ia/Ib sind vor allem die Blechbläser/Pauken sowie unter den Holzbläsern die Klarinetten betroffen; eine einzelne Abweichung in Bratschen und Violoncelli in Takt 84 betrifft lediglich die letzten anderthalb Taktschläge, wo Schumann die Figuration des folgenden Taktes analog zu den Violinen bereits auftaktig einsetzen lassen wollte (Abb. 3, vgl. S. 39). Oboen setzt Robert Schumann in seiner Übung zweimal



Abb. 3: Ausschnitt Partiturstudie (wie Anm. 6), S. 10, T. 82–86, Oboen/
Klarinetten/Fagotte und Streicher

an Stellen ein, wo sie bei Beethoven ein tacet haben, doch gibt es keine Fälle, wo sie gegenüber dem Beethoven'schen Original fehlen. Teilweise korrelieren Ergänzungen und Fortlassungen: So hatte Robert Schumann in Takt 65–67 Klarinetten besetzt, während Beethoven diese auslässt, aber die Blechbläser beteiligt. Abb. 4 zeigt Takt 51–58 (S. 7), wo in den ersten zwei Takten die Oboen gestrichen, in den folgenden zwei Takten die Klarinetten ergänzt und wiederum einen Takt später die Trompeten gestrichen werden. Am Ende entfällt zudem noch ein Paukenauftakt.

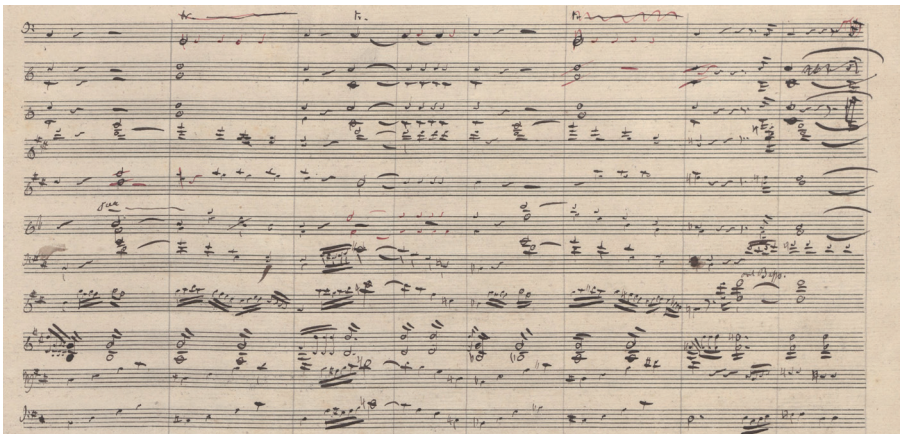


Abb. 4: Seite 7 von Schumanns Beethoven-Partiturstudie (wie Anm. 6) mit T. 51–58

Das Problem der veränderten Oktavlagen (Kategorie IIa) betrifft meist Stimmenpaare. Wo Schumann Holzbläser zu Beginn (vgl. Abb. 1, vgl. S. 36) oft im Unisono spielen lässt, setzt Beethoven sie im Oktavabstand ein, was zu einem weit volleren Klangeindruck führt. Im Unisono spielen dort von den Bläsern die Flöten und Oboen, wobei die ersteren jedoch ein dreigestrichenes d statt des von Schumann vorgesehenen zweigestrichenen d zu spielen haben, was dem Anfangsklang brillante Färbung verleiht, während sie sonst im Gesamtklang kaum wahrzunehmen wären. Andererseits muss Schumann in Takt 47–50 die von ihm zunächst im Oktavabstand gesetzten Flöten zur Unisono-Führung verändern. In Takt 81 (Abb. 5) wäre die ursprüngliche Schumann'sche Version von der Fortsetzung des vorhergehenden Takts her stimmführungsmäßig unakzeptabel, doch befand sich auch Beethoven hier in einem gewissen Dilemma, wenn er das in Takt 81 in den Flöten und Klarinetten einsetzende Motiv auch von den Fagotten mitspielen lassen wollte, da diese schon zuvor beschäftigt sind. Somit führt Beethoven die Fagotte zu Anfang des Taktes erst zu einem Abschluss – eigentlich eine Oktave zu hoch endend – um dann nach einer (auch atemtechnisch notwendigen) Viertelpause die Fagotte erst einen Ton verspätet an dem Motiv der hohen Holzbläser zu beteiligen (vgl. auch Abb. 7, S. 42).

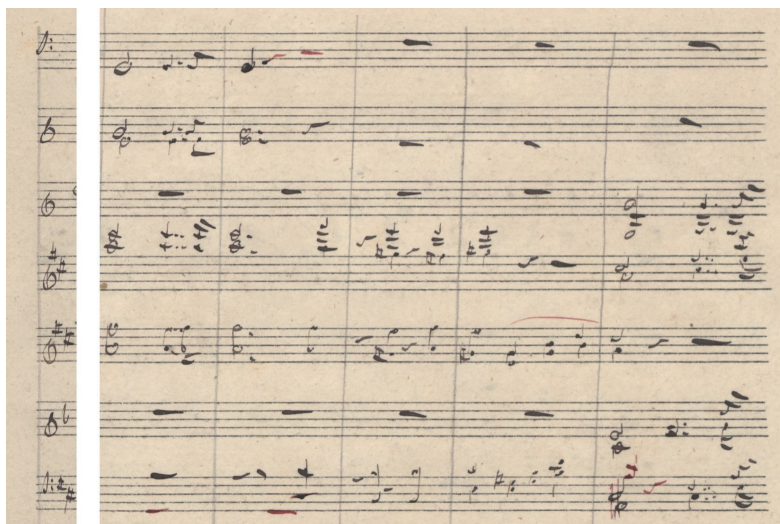


Abb. 5: Ausschnitt Partiturstudie (wie Anm. 6), S. 9, Takt 77–81, Pauken, Blech- und Holzbläser

Die Verteilung der Harmonietöne auf die einzelnen Instrumente des Orchesters ist naturgemäß eines der Hauptprobleme. Auch hier sind Stimmführungsfragen von hoher Bedeutung. In den Oboen hatte Robert Schumann in seiner ursprünglichen Version in Takt 11/12 problematische Quintparallelen vermindert – rein (vgl. Abb. 6 und Notenbeispiel 1a/b), die durch die Korrektur gemäß der Beethoven'schen Version umgangen sind. In Takt 29 muss Schumann die Aufteilung der Akkordtöne des verminderten Septakkords über einem Orgelpunkt in den Bässen gegenüber seiner ursprünglichen Version ändern: Die dissonante übermäßige Sekunde in den Oboen wird von Beethoven vermieden (Notenbeispiel 2a/b, vgl. S. 42). In Takt 6 (Abb. 1, vgl. S. 36) hatte



Abb. 6: Seite 2 von Schumanns Beethoven-Partiturstudie mit Takt 11–1



Notenbeispiel 1a/b

Robert Schumann dem zweiten Fagott zunächst nicht den Basston, sondern einen anderen Akkordton geben wollen, doch bedarf der Bläsersatz seines eigenen Basses.

Teilweise hängen die Korrekturen in dieser Kategorie IIb zusammen mit Instrumentenänderungen der ersten Kategorie. Der fortissimo Takt 85, der harmonisch in den Tönen eines verminderten Septakkords

Ob 1/2

Klar 1/2

Fag 1/2

Notenbeispiel 2a/b

verharrt, bezieht sich zurück auf den weitgehend identischen Takt 77. Das Geigenmotiv ist beim zweiten Mal zu reiner Figuration aufgelöst, und Schumann hatte wohl erkannt, dass – nach dem Prinzip *vario*

Abb. 7: Simrock-Partitur (1822)¹⁸ zu Beethovens Sinfonie Nr. 2 op. 36, T. 72–86

¹⁸ *Simphonie en Rémajor Oeuvre XXXVI de Louis van Beethoven*, Bonn: Simrock 1822. Handexemplar Robert Schumanns, Robert-Schumann-Haus Zwickau: 2384–A4/D1.

delectat sowie der immanenten Steigerung – auch in den Bläsern eine Veränderung anzubringen sei und in Takt 85 Klarinetten hinzugefügt. Beethoven jedoch lässt die Instrumentation der parallelen Takte unverändert, ändert aber den Akkordton der zweiten Oboe von a' zu c'' (vorletzter Takt im fünften System von Abb. 7, vgl. S. 42).

Anders als bei den Blasinstrumenten sind in den Streicherstimmen auch Akkorde möglich, die in der Regel durch Mehrfachgriffe zu realisieren sind, alternativ aber auch im *divisi* auf mehrere Spieler verteilt werden können. Doch bedarf es guter Kenntnis der instrumentalen Idiomatik, um zu wissen, welche Mehrfachgriffe funktionieren und welche nicht oder nur mühsam möglich sind.¹⁹ So setzte Schumann in Takt 15 in den Bratschen ursprünglich einen Dreiklang fis/a/c', der nicht als Mehrfach-



Notenbeispiel 3a/b

griff spielbar wäre (siehe Notenbeispiel 3a/b (links) und Abb. 6, vgl. S. 41). Im Einzelfall betrifft Kategorie

Ile, die Ergänzung eines zusätzlichen Akkordtons in Streicherstimmen, auch den gesamten harmonischen Satz: In Takt 47 endeten in Schumanns ursprünglicher Version nach der Kadenz im vorhergehenden Takt alle Instrumente auf d, während nach der Korrektur gemäß dem Beethoven'schen Original die Bratsche den Ton fis erhält²⁰ und auch die zweite Violine für ein Sechzehntel zunächst auf fis' endet, um erst dann zum Sechzehnteltremolo auf d'/d'' überzugehen (Abb. 8, vgl. S. 44).

Dass in Takt 16/17 (Abb. 6, vgl. S. 41) das Fagott in der parallelen Melodieführung mit der ersten Oboe bei Beethoven am Ende eine Achtelnote früher endet, konnte Schumann nicht ahnen und an dieser Stelle würden vermutlich auch heutige Editoren oder Dirigenten ein korrigierendes Eingreifen im Sinne von Angleichung erwägen. Bereits erwähnt wurde die atemtechnisch notwendige zusätzliche Viertelpause in den

¹⁹ Ein markanter Unterschied zwischen der Zwickauer Fassung und der knapp ein halbes Jahr späteren Leipziger Fassung von Schumanns g-Moll-Sinfonie RSW Anh. A3 besteht im weit häufigeren Gebrauch mehrstimmigen Spiels bei den Streichinstrumenten.

²⁰ Schumanns Korrektur stellt zwar die Tonhöhe richtig, belässt es jedoch rhythmisch ungenau bei einer punktierten Halbenote, während die Simrock-Partitur (1822) hier eine Viertelnote mit zwei nachfolgenden Viertelpausen hat.

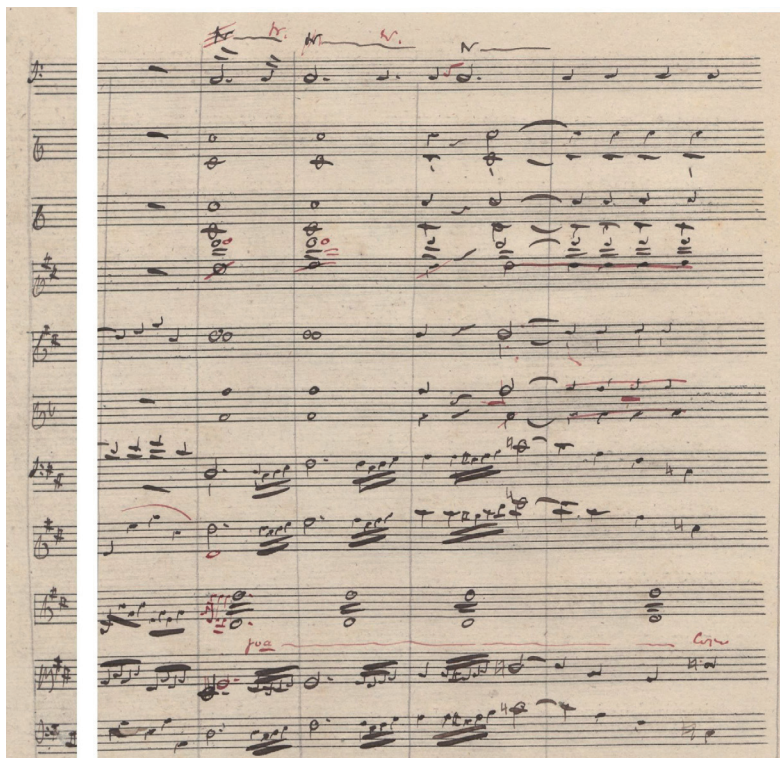


Abb. 8: Ausschnitt Partiturstudie (wie Anm. 6), S. 6, T. 46–50

Fagotten in Takt 81 (Abb. 5, vgl. S. 40). Mehrfach werden bei Bläsern Haltebögen gesetzt, sodass Töne durchklingen und nicht neu angestoßen werden – indirekt somit ebenfalls eine Tonverlängerung. Für die Pauke gelten als einzigem Schlaginstrument des Beethoven'schen Orchestersatzes Sonderregeln, was für eine Verkürzung in Takt 78 von punktierter Halbenote zu einer Viertelnote verantwortlich ist (Abb. 2, vgl. S. 36).

Die Pauke ist das insgesamt am häufigsten von Korrekturen betroffene Einzelinstrument. Mehrfach muss Schumann die von ihm gesetzten Paukenwirbel (bezeichnet mit *tr*, deshalb hier im weiteren Sinne der Verzierungskategorie zugeordnet) entweder durch einen Einzelschlag ersetzen oder in Takt 47/48 (Abb. 8) und 52/54 den the-



Abb. 9: Seite 8 der Beethoven-Partiturstudie mit T. 59–69

matischen Rhythmus für die Paukenstimme übernehmen. In Takt 49 (vgl. Abb. 8, vgl. S. 44) ließ Schumann die Pauke mit einem Wirbel versehentlich einen Schlag zu früh einsetzen; eine Viertelpause wurde ergänzt, allerdings der folgende Verlängerungspunkt nach der Halbnote nicht getilgt.

In Takt 30/31 übersah Schumann einen harmonischen Wechsel in den Oboen, wo der verminderte Septakkord sich auf dem letzten Taktschlag von Takt 30 in einen Dominantseptakkord wandelt – in den zweiten Violinen wird er korrekt vollzogen. Im nächsten Takt wiederum setzte Schumann eine chromatische Alteration und den damit verbundenen

Ob 1/2

Klar 1/2

Fag 1/2

Ob 1/2

Klar 1/2

Fag 1/2

Wechsel von Dur zu Moll bereits einen Schlag zu früh; betroffen sind Oboen und Klarinetten (Notenbeispiel 4a/b).

Die umfangreichste Korrektur betrifft einen um zwei Takte verfrühten Fagott-

Notenbeispiel 4a/b



Notenbeispiel 5a/b

einsatz in Takt 65–69, offenbar ein bloßes Versehen, da die entstehenden Oktavparallelen mit den hier einsetzenden ersten Violinen kaum beabsichtigt gewesen sein dürften. Doch auch in den Oboen kommt es an dieser Stelle zu einer größeren Korrektur (vgl. Abb. 9, S. 45 und Notenbeispiel 5a/b, siehe oben).

Dies ist eine der Stellen, an denen sich zeigt, dass Robert Schumann seine Partiturniederschrift offenbar seitenweise gegen den Partiturdruk abglich und korrigierte, denn der verfrühte Fagotteinsatz hat auf der folgenden Seite keine Nachwirkungen. Auch der gestrichene Paukenauftakt auf Seite 7 (Abb. 4, vgl. S. 39) findet auf der folgenden Seite keine Fortsetzung.

Bemerkenswert an der Liste der Fehlerkategorien ist auch, welche Arten von Fehlern nicht vorkommen: Es gibt weder Fehler bei der Notation der transponierenden Instrumente noch bei dem beschränkten Tonvorrat der ventillosen Blechblasinstrumente der damaligen Zeit. Über solche typischen Anfängerfehler war Robert Schumann zu dieser Zeit bereits weit hinaus.

Das Lernen nach großen Vorbildern setzte Robert Schumann später auch in seiner eigenen Lehrpraxis um. Sein Schüler Karl Ritter berichtete: „Für Fugen gab er mir meist Bachsche Themata (nur einmal ein Beethovensches) und ließ mich dann meine Ausführung mit der des Vorbildes vergleichen. Ebenso verfuhr er beim Instrumentieren: da gab er mir Mozartsche Clavierauszüge für Orchester zu setzen, worauf meine Partitur mit der Mozartschen verglichen wurde.“²¹ In diesen Zusammenhang gehören die drei Fugen über Themen aus dem

²¹ Brief vom 22. Februar 1885, Robert-Schumann-Haus Zwickau: 2255–A2; vgl. Peter Jost, *Karl Ritter, Komponist zwischen Schumann und Wagner*, in: *Schumann-Forschungen* Bd. 7: „Neue Bahnen“. Robert Schumann und seine musikalischen Zeitgenossen, Mainz 2002, S. 185.

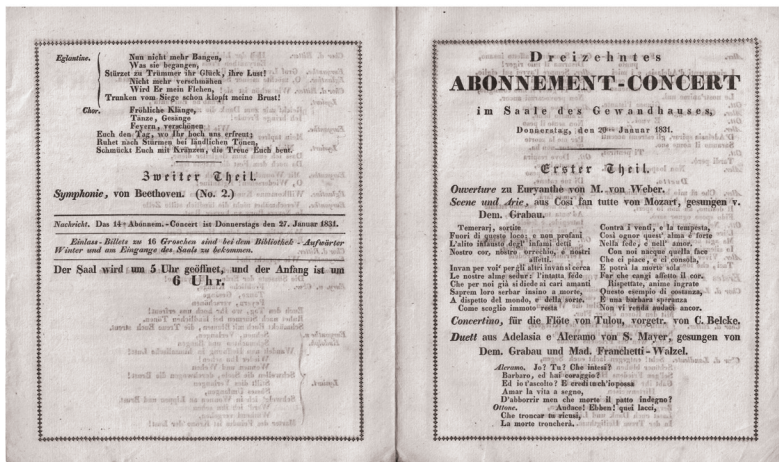


Abb. 12a: Programmzettel Leipziger Gewandhaus 20. Januar 1831²⁶

Hummel'schen Klavierauszugs durchaus möglich erscheint, wird das auf der zweiten Partiturseite schnell unwahrscheinlich: Die Gegenstimmen in der ersten Violine Takt 13/15 sowie den Holzbläsern Takt 16 fehlen in Hummels Übertragung komplett (vgl. Abb. 10, S. 47). Auf Basis eines vierhändigen Klavierauszugs (vgl. Abb. 11, S. 48), wo die Lesbarkeit durch den Druck in separaten Stimmen erschwert ist, wären eine gute Werkkenntnis bezüglich der Instrumentenverteilung erforderlich und ein gutes Gespür, wo Läufe oder Dreiklangsbrechungen an bestimmten Punkten in eine benachbarte Oktave wechseln.

Von einer äußerst guten Werkkenntnis kann man speziell bei dieser Beethoven'schen Sinfonie für Robert Schumann ausgehen. Am 3. März 1830 wurde das Werk in einem Konzert des Heidelberger Musik-Vereins aufgeführt und Robert Schumann hörte sich nicht nur die Aufführung, sondern mindestens fünf vorhergehende Proben seit 25. Januar an.²⁷ Im Herbst kehrte Robert Schumann nach Leipzig zurück und konnte dort im folgenden Jahr gleich zweimal in den Konzerten des Leipziger Gewandhauses Beethovens Sinfonie Nr. 2

²⁶ Robert-Schumann-Haus Zwickau 683–C3.

²⁷ Vgl. *Bischoff* 1994, S. 94.

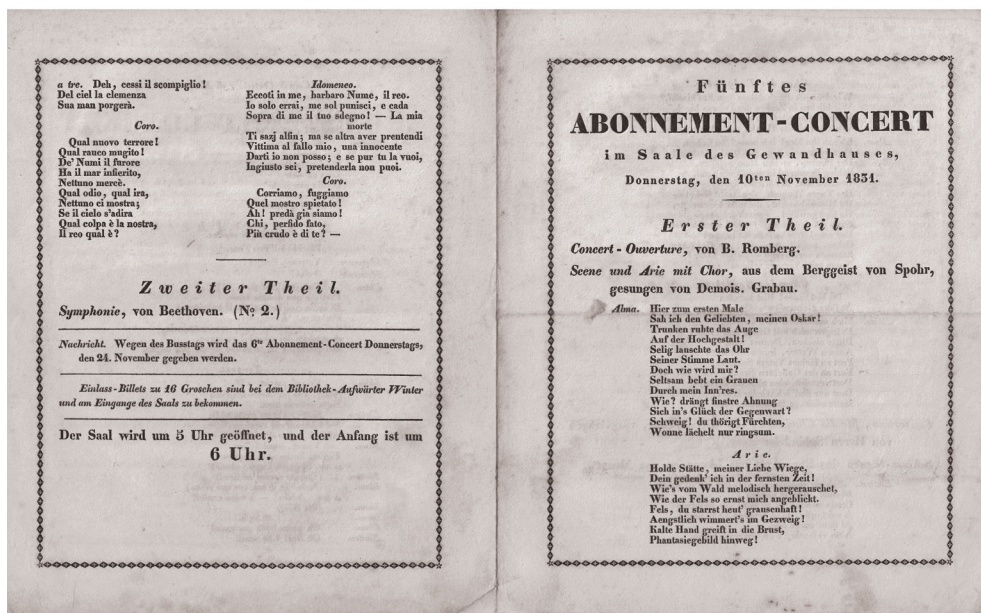


Abb. 12b: Programmzettel Leipziger Gewandhaus 10. November 1831

erleben: am 20. Januar (vgl. Abb. 12a, S. 49) und am 10. November 1831 (vgl. Abb. 12b). Für die zweite Aufführung ist Schumanns Besuch im Tagebuch dokumentiert,²⁸ für den Januar 1831 existieren keine Tagebuchaufzeichnungen.

Zur Lösung des Vorlagenproblems führt ein rhythmischer Fehler in Takt 17 der Bassstimme von Schumanns Partiturstudie, der als Bindefehler eine Identifikation der direkten oder indirekten Vorlage erlaubt. Demnach dürfte keines der gedruckten Arrangements als Modell gedient haben. Die erste Note ist in diesem Takt als Viertelnote notiert, was in Analogie zum vorhergehenden Takt 16 zunächst plausibel erscheint. Korrekt ist an dieser Stelle jedoch eine Achtelnote, wie übereinstimmend im Erstdruck der Stimmen (1804) und in der englischen Partiturerstausgabe (1808) gedruckt. Eine Viertelnote findet sich an dieser Stelle jedoch auch in der Partiturausgabe von Simrock von 1822.

²⁸ Robert Schumann, *Tagebücher*, Bd. I, hg. von Georg Eismann, Leipzig 1971, S. 376.



Abb. 13a: Erstdruck der Bassstimme (1804), T. 16/17



Abb. 13b: Deutscher Partiturerstdruck, Bonn: Simrock 1822, T. 16/17, Basso, Handexemplar Robert Schumanns mit dessen Bleistiftkorrekturen in T. 17 (wie Anm. 18)

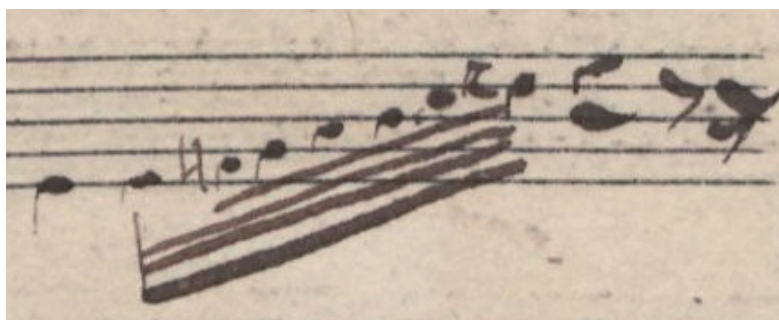


Abb. 13c T. 17 der Beethoven-Partiturstudie (wie Anm. 6), Bassi

Robert Schumann hat die Stelle in seinem Exemplar der Simrock-Partitur nachträglich mit Bleistift korrigiert. Fehlerhaft ist nicht nur die erste Note, sondern auch der Rhythmus der folgenden kleineren Notenwerte, die als Achtel-, Zweiunddreißigstel- sowie fünf Vierundsechzigstelnoten gedruckt sind. Wann die handschriftliche Korrektur erfolgte, ist nicht dokumentiert. Es ist durchaus möglich, dass Schumann diese Partitur von Beethovens Sinfonie Nr. 2 zu dieser Zeit bereits besaß. Das Robert-Schumann-Haus Zwickau besitzt aus Robert Schumanns Musikalienbibliothek Partituren von Beethovens

Sinfonien Nr. 1 bis Nr. 8. Die ersten fünf Sinfonien²⁹ sind heute einheitlich gebunden; alle weisen eigenhändige Besitzvermerke Robert Schumanns auf, im ersten Band sogar mit Datierung „August 1845 in Dresden“. Doch muss Robert Schumann die Exemplare der zweiten und vierten Sinfonie schon früher besessen haben, denn im Juli 1844 nahm er diese beiden Sinfonien als Partiturspielübung mit Clara Schumann durch³⁰ und bei einer Partiturenbestellung vom 28. Juni 1841 bei dem Verleger Whistling standen nur Beethovens Sinfonien Nr. 1, 3, 5, 6 und 8 auf der Liste,³¹ während Schumann die vier übrigen zu dieser Zeit offenbar schon besaß.

In Schumanns handschriftlicher Partiturstudie (Abb. 13c, vgl. S. 51) sind – im Unterschied zur Simrock-Partitur – die folgenden kleinen Notenwerte korrekt notiert; dies ist leicht als rhythmische Konjekturen erklärbar. Am Ende des Taktes ist von zwei Achtelpausen die zweite nachträglich gestrichen, was vielleicht nach Niederschrift der Partiturseite beim Abgleich mit der Violine geschah. Dort ist der Lauf rhythmisch leicht abweichend notiert, aber vermutlich als Oktavunisono gemeint.

Die Viertelnote am Anfang von Takt 17 in den Bässen ist eine singuläre Lesart der Simrock-Partitur (1822). In dem ersten Jahrzehnt seit ihrer Publikation erschien nur 1827 ein einziger weiterer Klavierauszug von Carl Czerny, der die fehlerhafte Lesart nicht teilt (vgl. Abb. 11, S. 48). Somit dürfte Schumann direkt oder indirekt die Simrock-Partitur als Vorlage seiner Partiturstudie benutzt haben. Da in allen Orchesterstimmen einzelne Korrekturen auftreten, ist die Erwägung, Schumann könne sich nur eine einzelne Instrumentengruppe (z. B. die Bässe) aus der Partitur als Vorlage genommen haben und alle anderen verdeckt, nicht haltbar. Einzige Erklärungsmöglichkeit dürfte sein, als verschollene Zwischenquelle ein handschriftliches Particell Schumanns ähnlich

²⁹ Die Sinfonien Nr. 1–4 erschienen bei Simrock in Bonn 1822 und 1823, die Sinfonie Nr. 5 1826 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig; Robert-Schumann-Haus Zwickau: 2383/2384/2385/2386/2387–A4/D1.

³⁰ Robert Schumann, *Tagebücher*, Bd. II, hg. von Gerd Nauhaus, Leipzig 1987, S. 176.

³¹ *Schumann-Briefedition* III.2: *Briefwechsel mit dem Verlag Whistling*, hg. von Renate Brunner, Köln 2011, S. 108f.

den für 4., 5. und 9. Sinfonie überlieferten anzusetzen. Diese Particell-Quellen legen auch durch ihre ebenfalls zweifarbige Notation eine enge Verbindung zur vorliegenden Partiturstudie nahe: Instrumentenbezeichnungen sind dort mit roter Tinte eingetragen, ebenso im Falle der vierten und fünften Sinfonie auch – zwecks übersichtlicherer Gestaltung – die Bläserstimmen rot notiert. Umgekehrt ist zu mutmaßen, dass Schumann auch die anderen überlieferten Particell-Niederschriften zu Orchesterwerken Ludwig van Beethovens in ähnlicher Weise „rückinstrumentierte“. Zweifellos lernte er bei beiden Arbeitsgängen: Die analytische Reduktion auf zwei Systeme schulte die Fähigkeiten im Partiturlernen, die auf dieser Basis vorgenommene Rekonstruktion eines kompletten Orchestersatzes bot eine praktische Erprobung der Instrumentationskompetenzen.³²

³² Auf das alte Vorurteil, Schumann habe nicht instrumentieren können, ist an dieser Stelle nicht weiter einzugehen. Exemplarisch sei auf zwei ganz unterschiedliche jüngere Forschungsbeiträge zu diesem Thema verwiesen, nämlich Christian Ahrens, *Zu Schumanns Instrumentation – Die Verwendung des Triangels im Kopfsatz der ersten Sinfonie*, in: *Schumann-Studien* 10, hg. von Thomas Synofzik, Sinzig 2012, S. 13–35, und Tobias Pfleger, *Entschlackte Romantik. Die Sinfonien von Robert Schumann in den Interpretationen historisch informierter Aufführungspraxis*, Sinzig 2016.

INSTRUMENTATION COURSE WITH BEETHOVEN – AN UNKNOWN
COMPOSITION STUDY BY ROBERT SCHUMANN

Thomas Synofzik

In his 1994 doctoral thesis on Schumann's reception of Beethoven, Bodo Bischoff established four autographscore fragments by Robert Schumann of Ludwig van Beethoven's Symphonies Nos. 4, 5, and 9, as well as of Leonore Overture No. 3, which he dated to between the spring of 1833 and the spring of 1834.¹ The manuscript for Symphony No. 5 in C minor, Op. 67, shows a note in the hand of the grandson Ferdinand Schumann: "[Beethoven, Symphony in C minor, first movement, not quite finished, transmission for piano by Robert Schumann, Leipzig, 1832]" and "[This manuscript was handed to me in 1936 by Robert Schumann's daughter Eugenie, deceased in 1938]."² Bischoff established that the score notation could not be meant to be a piano reduction, as "[it was unplayable both due to the number of notated voices and the frequent octave doublings]."³ Also, he refuted earlier assumptions that Schumann could have written down the scores from memory.⁴ Bischoff found no reasons for Ferdinand Schumann's divergent dating to 1832 without, however, specifically disproving it either.⁵

A Beethoven manuscript from Robert Schumann's estate, loaned on a permanent basis by a private collection to the Robert Schumann House for some years now, again formerly owned by Ferdinand Schumann, is marked by the latter in pencil: "[Robert Schumann, copy of Beethoven's Symphony in D major, first movement, eleven pages. Fragments. Leipzig, 1832]" and on the last page: "[01.02.1951, handwriting of Robert Schumann, authenticated by his grandson Ferdi-

¹ Bodo Bischoff, *Monument für Beethoven. Die Entwicklung der Beethoven-Rezeption Robert Schumanns*, Cologne, 1994 (hereinafter *Bischoff 1994*), pp. 144–148, and in the illustration section, pp. 488–504.

² Facsimile in *Bischoff 1994*, p. 504.

³ *Bischoff 1994*, p. 148.

⁴ *Bischoff 1994*, p. 147.

⁵ *Bischoff 1994*, p. 145.

nand Schumann to whom it was left by Eugenie Schumann, Robert's daughter. First movement of Beethoven's Symphony No. 2, fragment of eleven pages. In 1832, Schumann practised copying scores in the house of Heinrich Dorn in Leipzig]."⁶

Unlike the four Beethoven manuscripts known so far, which usually represent notated reductions on two staves⁷, the present item is a complete score on eleven staves. However, Ferdinand Schumann's classification as a copy is not applicable, as will be shown below. His dating to 1832 at first does not look implausible; yet his claim Robert Schumann had practised "[copying scores in the house of Heinrich Dorn]" at that time is incorrect. The scope of the tuition in composition with Heinrich Dorn between July 1831 and the beginning of 1832 is quite well documented through diary entries and letters by Robert Schumann, and it can be ruled out that these included any score studies or instrumentation issues.⁸

Robert Schumann was essentially an autodidact but the intensity of his self-studies can hardly be underestimated. After the early songs, piano and chamber music works of 1832/1833, the ambitious step to engage in a first symphony project, – the so-called "Zwickau" Symphony in G minor, RSW Appendix A3, never completed –, must have been accompanied by in-depth studies of symphonic models, in

⁶ Robert Schumann House in Zwickau: 2012. Dep. Petzschmann, 20–A1c.

⁷ In the manuscript for Symphony No. 9 in D minor, Op. 125, Schumann notated on three staves in two places, cf. *Bischoff 1994*, p. 148.

⁸ Cf. the examinations by Matthias Wendt in Robert Schumann, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Vol. VII/3/2, edited by Brigitte Kohnz and Matthias Wendt, Mainz, 2007, pp. 295–297, and also Thomas Synofzik "... den ich nicht hätte herausgeben sollen ..." *Robert Schumanns kompositorische Anfänge*, in: *Zwischen Poesie und Musik. Robert Schumann – früh und spät*, edited by Gerd Nauhaus and Ingrid Bodsch, Frankfurt am Main, 2006, pp. 51–88.

particular, Beethoven's Symphonies, but also George Onslow's Symphony No. 1 in A major, Op. 41, and Jan Kalivoda's Symphony No. 3 in D minor, Op. 32⁹.

In a letter dated 2nd November 1832, Robert Schumann asked the Leipzig Director of Music, Christian Gottlieb Müller, for "[tuition in instrumentation]".¹⁰ Whether such tuition actually materialised is not documented but is unlikely in any case, as Robert Schumann left for Zwickau only two weeks later and stayed there four months. In a letter to his mother four days later, he wrote he was planning to deal with the instrumentation issue in a practical way and to practice the cello, accordingly, on which instrument he had received lessons in the 1820s by the town musician Karl Gottlob Meissner: "[In Zwickau, I will again turn to the violoncello [...] which is very useful for me [...] when composing symphonies.]"¹¹ Yet according to a letter from Zwickau one and a half month later to the Leipzig publisher Friedrich Hofmeister, it appears his instrumentation studies took place only on paper and this mainly in his quiet chamber: "[I am working diligently on my symphony in my cosy little room. Of course, whilst instrumenting the first movement, I got confused quite often but I consider this art to be so difficult anyway that only long and continuous studies might bring secure mastery]."¹²

⁹ On 29th January 1833, Robert Schumann ordered the orchestral voices of these two newly published works from the Leipzig publisher Friedrich Hofmeister "[as soon as available from booksellers]", cf. *Schumann-Briefedition* III.3, edited by Thomas Synofzik, Cologne, 2008, pp. 222ff. Both symphonies extend the usual orchestration by trombones, which Schumann subsequently also contemplated for his Symphony in G minor; cf. Gerald Abraham, *Schumann's "Jugendsinfonie" in G Minor*, in: *The Musical Quarterly* 37/1: 1951, p. 50, and Robert Schumann, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Vol. I/1/6, edited by Matthias Wendt, Mainz, 2014, pp. 163f., and also the facsimile supplement, pp. 32 and 44f.

¹⁰ *Ibid.*, p. 229.

¹¹ Letter to Christiane Schumann dated 6th November 1832, *Schumann-Briefedition* I.1: *Briefwechsel mit den Verwandten in Zwickau und Schneeberg*, edited by Thomas Synofzik and Michael Heinemann, Cologne, 2020, p. 316.

¹² Letter to Friedrich Hofmeister dated 17th December 1832, *Schumann-Briefedition* III.3, edited by Thomas Synofzik, Cologne, 2008, pp. 220f.

The first movement of the Symphony in G minor was performed in different versions on 18th November 1832 in Zwickau, on 12th February 1833 in Schneeberg, and on 29th April 1833 in Leipzig; Robert Schumann was thus able to monitor the sounding of his attempts at orchestration each time ¹³. Although he also worked on the three following movements of the Symphony during the four months in Zwickau and Schneeberg in the winter of 1832/1833, his main concern was obviously the art of instrumentation, so that this must indeed have been the time when he dealt with this theoretical issue most intensively. Sometime in May 1833, when Schumann discontinued his work on the Symphony in G minor in order to dedicate himself to piano music in the following years exclusively, dealing with instrumentation issues was probably no longer paramount. The differing datings by Bodo Bischoff and Ferdinand Schumann of the Beethoven score fragments and the present score study can thus be narrowed down to their interface, the winter of 1832/1833.

So, how did Schumann actually learn to orchestrate? The Beethoven score study, now made available, provides new evidence on this issue. The score comprises the first 96 bars of the first movement of Beethoven's Symphony No. 2. The manuscript consists of twelve pages and, with the exception of the above markings in pencil by the grandson Ferdinand Schumann¹⁴, is completely notated in ink in the hand of Robert Schumann. Page 12 remained blank, p. 11 notates only four bars in the strings and only two bars in the wind instruments. The dimensions of the paper with sixteen mechanically printed staves per page (26.9 x 33.5 cm, stave width 28.3 cm, stave height 0.6 cm, distance between staves 0.7 cm, height above all staves 20 cm) match the paper evidenced by two sources for the second movement of the Symphony in G minor, of which the second is dated to March 1833 by its editor Matthias Wendt within the *New Complete Schumann Edition*.¹⁵

¹³ RSA I/1/6 (see Note 9) allows to compare all three versions.

¹⁴ At the top of the first page, there is an additional marking in pencil by an unknown hand, strongly faded: "[First movement of Symphony No. 2 in D major]."

¹⁵ RSA I/1/6 (see Note 9), pp. 248f.: source P5, p. 259: source P5.

The first page (cf. Fig. 1, p. 36: Robert Schumann, score study of Beethoven's Symphony No. 2, Op. 36 – see Note 6 – , bars 1–10) shows the names of the instruments for the individual staves, which essentially correspond to the score print by Simrock (1822) (except for the abbreviations “Viol. 1/2” instead of “Violino 1^{mo}/2^{ndo}” and the plural “Bassi” instead of “Basso”). Schumann's early score writing with the timpani at the top, then the brass, then the woodwinds, and the strings below, as can be seen also, for instance, in the Symphony in G minor, RSW Appendix A3, has been characterised as idiosyncratic¹⁶ but this was actually the typical German form of score layout, still in use at the time.¹⁷ Both the English first score print (1808) and the German score edition (1822) of Beethoven's Symphony show this order of instruments.

At the top of p. 10, there is a text notation by Robert Schumann that is obviously not directly related to the musical notations of the instrumentation exercise, “Rhythmus [rhythm] ρυθμός Rhythmus” (Fig. 2, p. 36: Excerpt from the score study – see Note 6 –, p. 10, bars 88–92, timpani and brass/woodwinds with a text notation by Robert Schumann). Whilst this is written in brown ink, the same as the score transcription, there is an additional revision layer in red ink on pages 1–10. This demonstrates that the manuscript is not a copy but an exercise where Robert Schumann tried to reconstruct Beethoven's score according to some model – still to be identified – and then compared his result with the printed edition of the score in order to detect any errors and correct them in red.

The errors marked in this way can be categorised into the following groups:

Ia addition of an instrument: clarinets (bars 6/7, 11/12, 53/54), double basses (bars 5/6), trumpets/timpani (bars 11/12), bassoon 2 (bars 16/17), timpani (bar 61), trumpets/horns (bars 65–67)

¹⁶ Janina Klassen, “Schumann will es nun instrumentieren” – *Das Finale aus Clara Wiecks Klavierkonzert op. 7 als frühestes Beispiel einer künstlerischen Zusammenarbeit von Clara und Robert Schumann*, in: *Schumann-Studien* 3/4, Sinzig, 1994, pp. 291–299, here p. 293.

¹⁷ Cf. Joachim Veit, *Zur Frage der Partituranordnung bei Weber*, in: *Weber-Studien*, Vol. 3, Mainz, 1996, pp. 201–221, here S. 202.

Ib discontinuance/omission of an instrument: clarinets (bars 49/50, 65–67, 85–89), oboes (bars 51/52, 85/86), trumpets (bars 56/57), timpani (bar 58), violas/celli (bar 84)

Ila different octave position; e.g., flutes (bar 1 and bars 47/48), trumpet 1, horn 1, clarinet 1 (bar 1) and oboe 2 (bar 5), clarinets (bar 23), violas (bar 23 and 48–50), bassoon (bar 81), clarinet 2 (bars 90–92)

Ilb different chord tone; e.g., bassoon (bar 6), oboes (bars 11/12), oboes/clarinets (bar 29), oboes (bar 85)

Ilc exchange of chord tones in string voices; e.g., violin 1 (bars 31/32), violin 2 (bars 29–31), viola (bar 15), violin 2/viola (bar 37)

Ild discontinuance of chord tones in string voices; e.g., violin 1 (bar 14), viola (bars 20–23), violin 2 (bars 19/20, bar 88)

Ile addition of more chord tones in string voices; e.g., violin 1 (bar 9), violin 1/2 (bar 12; bar 32), viola/violin 2 (bar 47)

IIIa slurs/ties: horns (bars 27/28), oboe 2/bassoon 2 (bars 37/38)

IIIb tone lengths: horns (bar 12), flutes/oboes/clarinets (bars 60/61), bassoon 1 (bar 17), bassoons (bar 81), timpani (bar 78)

IIIc minor rhythmic variations: violin 1 (bar 13, bar 32), low strings (bar 29), timpani (bar 49)

IVa changes in the articulation area: violin 1 (bar 46), oboes (bar 80)

IVb changes in the ornamentation area: violin 1 (bar 6), timpani (bars 1, 47/48, 52 and 56)

Va minor melodic variations/missing accidentals: violin 1 (bar 22), flutes (bar 32), cello (bar 86), viola (bar 23)

Vb major melodic deviations and variations: bassoons (bars 65–68), oboe (bar 68)

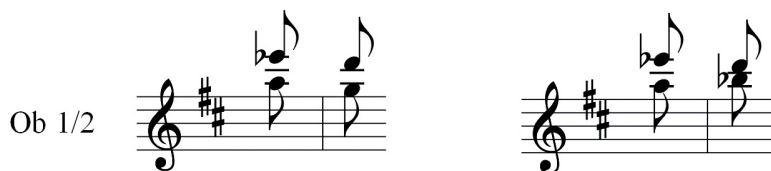
Vc variations concerning the entire harmonic set: oboe (bar 30), oboe/clarinet (bar 31)

Categories Ia/Ib affected, in particular, the brass/timpani and, amongst the woodwinds, the clarinets; an individual deviation in the violas and celli in bar 84 related only to the last one and a half beats, where Schumann wanted to deploy the figuration of the following bar with an upbeat, similar to the violins (Fig. 3, p. 39: Excerpt from the score study – see Note 6 –, p. 10, bars 82–86, oboes/clarinets/bassoons and

strings). In this exercise, Robert Schumann deployed the oboes in two places where there was a tacet in Beethoven, but there are were no instances where they would have been missing, compared to Beethoven's original. Additions and omissions partly correlated with each other: For instance, in bars 65-67, Robert Schumann deployed the clarinets, whereas Beethoven omitted these but involved the brass, instead. Fig. 4, p. 39 (Page 7 of Schumann's study of Beethoven's score) shows bars 51-58, where the oboes were deleted in the first two bars, the clarinets were added in the following two bars, and one bar later it was the trumpets that were deleted, in turn. In addition, an upbeat in the timpani was omitted at the end.

The issue of altered octave positions (category II) mostly affected pairs of voices. Whilst, at the beginning, Schumann let the woodwinds often play in unison (cf. Fig. 1, p. 36), Beethoven deployed them in octave intervals which led to a much fuller sound impression. There, it was the flutes and oboes of the woodwinds that played in unison, yet the former had to play a high D instead of the treble D provided by Schumann, which gave a brilliant coloration to the initial sound which otherwise would hardly have been perceived in the overall sound. On the other hand, in bars 47-50, Schumann had to change the flutes, first set at octave intervals, to a unison lead. In bar 81 (Fig. 5, p. 40: Excerpt from the score study – see Note 6 –, p. 9, bars 77-81, timpani, brass and woodwinds), Schumann's original version, as far as the continuation of the preceding bar was concerned, would have been unacceptable from the point of view of voice leading, but Beethoven also was in a certain dilemma here when he wanted the motif, deployed by the flutes and clarinets in bar 81, to be joined by the bassoons, since these were already active before. Beethoven thus first led the bassoons to a conclusion at the beginning of the bar – actually ending one octave too high – before having the bassoons, after a crotchet rest (also necessary for breathing), with one tone late, join the motif of the high woodwinds (cf. also Fig. 7, p. 42).

The distribution of harmonies over the individual instruments of the orchestra was, of course, one of the main concerns. Issues of voice leading were of great importance here, too. In his original version, Robert Schumann had diminished the problematic consecutive fifths in the oboes in bars 11/12 to perfect ones (cf. Fig. 6, p. 41: Page 2 of



Sheet music sample 1a/b

Sheet music sample 2a/b

Schumann's study of Beethoven's score with bars 11–17) and sheet music sample 1a/b), which were otherwise circumvented by the correction in Beethoven's version. In bar 29, Schumann had to change the distribution of chord tones of the diminished seventh chord over a pedal point in the basses, compared to his original version: The dissonant augmented second in the oboes was avoided by Beethoven (sheet music sample 2a/b). In bar 6 (Fig. 1, p. 36), Robert Schumann had first wanted to give the second bassoon not the bass tone but a different chord tone, yet the wind set needed its own bass.

The corrections in category IIb were partly connected to the change of instruments in category I. Fortissimo bar 85, which remained in the tones of a diminished seventh chord from a harmonic point of view, related back to the largely identical bar 77. At their second occurrence, the string motif was dissolved into pure figuration, and Schumann had well recognised – according to the principle of *variatio delectat* and to the immanent enhancement – that a change would have to be applied

to the winds as well, which is why he added the clarinets in bar 85. Although Beethoven left the instrumentation of the parallel bars unchanged, he changed the chord tone of the second oboe from middle A to treble C (penultimate bar in the fifth stave of Fig. 7, p. 42: Simrock score, 1822¹⁸, of Beethoven's Symphony No. 2, Op. 36, bars 72-86).

Unlike with the winds, the string voices allow for chords that are usually executed by multiple stops but, alternatively, can also be distributed over several players in *divisi*. However, it requires a good knowledge of the instrumental idiom to realise which multiple stops will work and which ones are not possible or very hard to execute.¹⁹ For instance, in bar 15 in the violas, Schumann had originally set a triad F-sharp/A/middle C which was impossible to play as a multiple stop (sheet music sample 3a/b and Fig. 6, p. 41). In individual cases, category IIe, which was the addition of another chord tone in the string voices, affected



Sheet music sample 3a/b

the entire harmonic set: In bar 47, in Schumann's original version, all instruments had ended in D in the preceding bar after the cadenza, whereas after the correction and according to Beethoven's original, the viola was given the tone F-sharp²⁰ and also the second violin first ended in middle F-sharp for a semiquaver before finally passing into middle D/treble D in the semiquaver tremolo (Fig. 8, p. 44: Excerpt from the score study – see Note 6 –, p. 6, bars 46–50).

¹⁸ *Simphonie en Ré majeur Oeuvre XXXVI de Louis van Beethoven*, Bonn: Simrock 1822. Robert Schumann's personal copy, Robert Schumann House in Zwickau: 2384-A4/D1.

¹⁹ A striking difference between the Zwickau version and the Leipzig version, produced barely six months later, of Schumann's Symphony in G minor, RSW Appendix A3, is the far more frequent use of multi-voice playing in the string instruments.

²⁰ Although Schumann's correction had amended the tone pitch, it left a dotted minim rhythmically imprecise, where the Simrock score (1822) had a crotchet with two subsequent crotchet rests.

Schumann could not have guessed that, in Beethoven, the bassoon, in a parallel melody line with the first oboe, would end earlier by a quaver in bars 16/17 (Fig. 6, p. 41), and in this instance even modern editors or conductors would presumably have considered a corrective action in the sense of adaptation. The additional crotchet rest in the bassoons in bar 81 (Fig. 5, p. 40), necessary for breathing, has already been mentioned. Multiple ties were set in the winds, so that the tones could sound through and did not have to be produced anew— which was therefore, indirectly, another prolongation of tone. Special rules applied to the timpani as the only percussion instrument in Beethoven's orchestration, which led to a shortening from a dotted minim to a crotchet in bar 78 (Fig. 2, p. 36).

Overall, the timpani was the one instrument most frequently affected by the corrections. In several instances, Schumann had to either replace the timpani rolls set by him (marked *tr*, therefore assigned here to the category of ornamentations in a broader sense) by a single beat or, as in bars 47/48 (Fig. 8, p. 44) and 52/54, adopt the thematic rhythm for the timpani voice. In bar 49 (cf. Fig. 8, p. 44), Schumann accidentally deployed the timpani with a roll one beat too early; he did add a crotchet rest, yet did not delete the following prolongation dot after the minim.

In bars 30/31, Schumann had overlooked a change of harmony in the oboes, where the diminished seventh chord transformed into a dominant seventh chord on the last beat of bar 30, whereas this was carried out correctly in the second violins. Then again, in the next bar, Schumann had set a chromatic alteration and the associated change from major to minor one beat too early; this affected the oboes and the clarinets (music sheet sample 4a/b, see p. 64).

The most comprehensive correction related to a bassoon entry in bars 65–69 that had been two beats early, apparently a mere oversight, as the parallel octaves thus produced with the first violins entering there had hardly been intended. Another major correction in this place occurred in the oboes (cf. Fig. 9, p. 45: Page 8 of Beethoven's score study with bars 59–69, and sheet music sample 5a/b, see p. 64).

This is one of the places showing that Robert Schumann obviously matched and corrected his score transcription against the printed score-

Ob 1/2

Klar 1/2

Fag 1/2

Sheet music sample 4a/b

Ob 1/2

Sheet music sample 5a/b

on a page by page basis, as the early bassoon entry had no consequences on the following page. Similarly, the deleted upbeat in the timpani on page 7 (Fig. 4, p. 39) was not carried forward to the following page.

What is remarkable about the list of error categories is also what kinds of errors do not occur: There were neither any errors in the notation of the transposing instruments nor in the limited tone provision of the valveless brass instruments of the period. Robert Schumann was already far beyond such typical beginners' mistakes at the time.

Learning from great models was something Robert Schumann also implemented in his own teaching practice later on. His pupil Karl Ritter recalled: "[For fugues, he mostly gave me Bach themes (with a

Beethoven one only once) and then made me compare my execution with that of the model. He proceeded in the same way for instrumenting: he gave me piano scores by Mozart to be set for orchestra, after which my score was compared to the Mozart one].”²¹ This was also the context of the three fugues on themes from Johann Sebastian Bach’s Well-Tempered Clavier which Clara Schumann composed during her counterpoint studies with Robert Schumann at his suggestion.²²

The question remains which model Robert Schumann followed in his orchestration. At that time, the only piano reduction two hands available was that by Johann Nepomuk Hummel (1827) (Fig. 10, p. 47: Piano reduction of Beethoven’s Symphony No. 2, Op. 36, by Johann Nepomuk Hummel,²³ bars 1–17), apart from several editions for piano four hands or two pianos.²⁴ Whilst on the first score page of Schumann’s manuscript, a creation on the basis of Hummel’s piano reduction seems quite possible, this quickly becomes unlikely on the second page of the score: The counterparts in the first violin, bars 13/15, and the woodwinds, bar 16, are completely missing in Hummel’s transmission (cf. Fig. 10, p. 47). On the other hand, on the basis of a piano reduction four hands (cf. Fig. 11, p. 48: Piano reduction of Beethoven’s Symphony No 2, Op. 36, by Carl Czerny,²⁵ bars 1–19 and 20), where

²¹ Letter dated 22nd February 1885, Robert Schumann House in Zwickau: 2255–A2; cf. Peter Jost, *Karl Ritter, Komponist zwischen Schumann und Wagner*, in: *Schumann-Forschungen*, Vol. 7: ‘Neue Bahnen’. *Robert Schumann und seine musikalischen Zeitgenossen*, Mainz, 2002, p. 185.

²² Thomas Synofzik, *Romantic Counterpoint? – Compositional Techniques in the Piano Fugues of Robert and Clara Schumann*, in: *Bach and Chopin. Baroque Traditions in the music of the Romantics*, edited by Szymon Paczkowski, Warsaw, 2019, pp. 131–169.

²³ *Six Sinfonies de Louis van Beethoven*, Mainz, 1827, Robert Schumann House in Zwickau: 3994–D1

²⁴ Georg Kinsky/Hans Halm, *Das Werk Beethovens. Thematisch-Bibliographisches Verzeichnis seiner sämtlichen vollendeten Kompositionen*, Munich/Duisburg, 1955, p. 90.

²⁵ Originally published by Probst in Leipzig in 1826; here after the new edition by Kistner in Leipzig (ca. 1840), Robert Schumann House in Zwickau: 2009.080–D1. The Robert Schumann House in Zwickau also holds a copy of the competing arrangement by Friedrich Mockwitz, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1821 (12979b–D1); this is from the estate of Schumann’s friend Henriette Voigt.

readability is hampered by the printing of separate voices, a good knowledge of the work with regard to the distribution of instruments would have been essential, as well as a good intuition where runs or broken triads would have to change into adjacent octaves in certain points. Especially as far as this Beethoven Symphony is concerned, it can be assumed that Robert Schumann had an extremely good knowledge of it. On 3rd March 1830, the work was performed in a concert of the Heidelberg Music Society and Robert Schumann heard not only the performance but also at least five preceding rehearsals since 25th January.²⁶ In the autumn, Robert Schumann returned to Leipzig where he was able to hear Beethoven's Symphony No. 2 even twice in the concerts of the Leipzig Gewandhaus concert hall in the following year: on 20th January (fig. 12a, p. 49: Programme leaflet of the Leipzig Gewandhaus concert hall for 20th January 1831²⁷) and on 10th November 1831 (fig. 12b, p. 50). Schumann's attendance of the second performance is documented in his diary,²⁸ whereas there are no diary entries for January 1831.

The resolution of the model issue was eventually provided by a rhythmic error in bar 17 of the bass voice in Schumann's score study, which, since it was a slur error, allowed the identification of the direct or indirect model. According to this, none of the printed arrangements would have served as a model. The first note in this bar was notated as a crotchet, which, by analogy with the preceding bar 16, first seemed plausible. In this place, however, a quaver would have been correct, as consistently printed in the first print of the voices (1804) and the first English score edition (1808). Yet a crotchet is also found in this place in Simrock's score edition of 1822.

²⁶ Cf. *Bischoff* 1994, p. 94.

²⁷ Robert Schumann House in Zwickau 683–C3.

²⁸ Robert Schumann, *Tagebücher*, Vol. I, edited by Georg Eismann, Leipzig, 1971, p. 376.



Fig. 13a: First print of the bass voice (1804), bars 16/17



Fig. 13b: First German score print, Bonn: Simrock 1822, bars 16/17, bass, Robert Schumann's personal copy with his corrections in bar 17 in pencil (see Note 18)

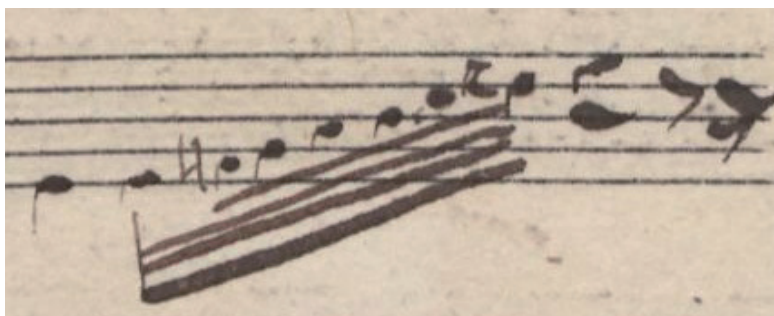


Fig. 13c: Bar 17 of the Beethoven score study (see Note 6), basses

Robert Schumann subsequently corrected this place in pencil in his copy of the Simrock score. Not only the first note had been incorrect but also the rhythm of the following smaller note values which were printed as quavers, demisemiquavers and five hemidemisemiquavers. It is not documented when the actual handwritten correction was made. It is quite possible that Schumann was already in possession of this score of Beethoven's Symphony No. 2 at the time. The Robert Schumann House in Zwickau holds scores of Beethoven's Symphonies No. 1 through to No. 8 from Robert Schumann's music library.

Today, the first six Symphonies²⁹ are bound uniformly; they all show a note of ownership in Robert Schumann's own hand, in the first volume even with a dating "August 1845 in Dresden". Yet Robert Schumann must have owned copies of Symphonies Nos. 2 and 4 already earlier, as in July 1844 he went through these two Symphonies as a score reading exercise with Clara Schumann³⁰, and when ordering scores from publisher Whistling on 28th June 1841, only Beethoven's Symphonies Nos. .1, 3, 5, 6 and 8 were included in the list,³¹ which means that Schumann must already have been in possession of the remaining four at the time.

In Schumann's handwritten score study (Fig. 13c, p. 51 & p. 67), in contrast to the Simrock score, the subsequent small note values were notated correctly; this is easy to explain as a rhythmic conjecture. At the end of the bar, the second one of two quaver rests was subsequently deleted, which perhaps happened after transcribing the score page and matching it with the violin. There, the run is notated rhythmically in a slightly different manner but was presumably meant as an octave unison.

The crotchet in the basses at the beginning of bar 17 was a unique reading in the Simrock score (1822). In the first decade after its publication, there was only one other piano reduction which did not share the incorrect reading, which was the one by Carl Czerny in 1827 (cf. Fig. 11, p. 48). It is therefore most likely that Schumann used the Simrock score, directly or indirectly, as the model for his score study. Since individual corrections occurred in all orchestral voices, the presumption that Schumann would have taken only one single group of instruments (e.g., the basses) as a model from the score, and ignored

²⁹ Symphonies Nos. 1-4 were published by Simrock in Bonn in 1822 and 1823, Symphonies No 5 and 6 by Breitkopf & Härtel in Leipzig in 1826; Robert Schumann House in Zwickau: 2383/2384/2385/2386/2387/2388-A4/D1.

³⁰ Robert Schumann, *Tagebücher*, Vol. II, edited by Gerd Nauhaus, Leipzig, 1987, p. 176.

³¹ *Schumann-Briefedition III.2: Briefwechsel mit dem Verlag Whistling*, edited by Renate Brunner, Cologne, 2011, pp. 108f.

all the others, is nottenable. The only other possible explanation would be to consider a handwritten score fragment by Schumann, similar to those identified for Symphonies Nos. 4, 5 and 9, as an intermediate source, now lost. These score fragment sources also suggest a close connection with the present score study through their two-colour notation: there, the names of the instruments are entered in red ink, and in the case of Symphonies Nos. 4 and 5, the wood voices are also notated in red, for the purpose of a clearer layout. Conversely, it can be surmised that Schumann similarly “reinstrumented” the other score particle transcriptions of orchestral works by Ludwig van Beethoven that are preserved. He undoubtedly learnt from both processes: The analytical reduction to two staves trained his skills in score reading, and the reconstruction of a complete orchestral setting on this basis offered a practical test of his instrumentation expertise.³²

³² There is no need to take up at this point the old prejudice that Schumann did not know how to properly instrument. It should suffice to refer to two quite different recent research contributions on this subject, namely Christian Ahrens, *Zu Schumanns Instrumentation – Die Verwendung des Triangels im Kopfsatz der ersten Sinfonie*, in: *Schumann-Studien* 10, edited by Thomas Synofzik, Sinzig, 2012, pp. 13–35, and Tobias Pfleger, *Entschlackte Romantik. Die Sinfonien von Robert Schumann in den Interpretationen historisch informierter Aufführungspraxis*, Sinzig, 2016.



Kulturstaatsministerin Monika Grütters mit der Verleihungsurkunde sowie die gerade geehrte und mit dem Bundesverdienstkreuz am Bande verzierten Ordensträgerin Ingrid Bodsch (Foto © BKM / Bolesch)

State Minister for Cultural and Media Affairs Monika Grütters holding the award certificate and the awardee Ingrid Bodsch, freshly honored with the Federal Cross of Merit. (Photo © BKM / Bolesch)

BUNDESVERDIENSTORDEN FÜR FRAUEN IN KULTUR UND MEDIEN – HOHE AUSZEICHNUNG FÜR INGRID BODSCH

Am 6. März 2020, als die Corona-Pandemie ihren Anfang nahm und wir uns kurz vor dem ersten Lockdown befanden, überreichte die Staatsministerin für Kultur und Medien, Monika Grütters, in Berlin bei einem feierlichen Festakt in der Barenboim-Said Akademie den Bundesverdienstorden an neunzehn Persönlichkeiten. Angesichts des bevorstehenden Weltfrauentags sollten gerade Frauen für ihre herausragende künstlerische Vermittlungsarbeit sowie Frauen und Männer für ihr besonderes Engagement zum Thema Geschlechtergerechtigkeit geehrt werden. Ein „vorbildliches Engagement“ bescheinigte Monika Grütters den vierzehn Ordensträgerinnen und fünf Ordensträgern, die sie als „beherzte Streiterinnen und Streiter für faire Chancen sowie als erfolgreiche Vorbilder, um Frauen in Kultur und Medien zur eigentlich selbstverständlichen Gleichstellung zu verhelfen“ würdigte. Gemeinsam machten sich diese Menschen dafür stark, „dass großartige Kultur- und Medienfrauen die ihnen gebührende Wertschätzung bekommen“, führte die Kulturstaatsministerin weiter aus und erklärte, dass Frauen nach wie vor „an der Spitze von Kultureinrichtungen und Medienunternehmen, in Gremien und Juries“ unterrepräsentiert seien. Sie selbst habe sich seit Beginn ihrer Amtszeit dafür eingesetzt, „die Parität der Geschlechter auf allen Ebenen in Kultur und Medien zu verbessern.“

Entsprechend sah die Vorschlagsliste aus, die Monika Grütters im Vorfeld dem Bundespräsidenten übermittelt hatte, Künstlerinnen und weibliche Kreative standen darauf in der Mehrzahl. Darüber hinaus schien es der Kulturstaatsministerin aber auch wichtig, Männer zu ehren, die sich für Gleichberechtigung einsetzen, da ihrer Ansicht nach Geschlechtergerechtigkeit nur als gemeinsames Anliegen von Frauen und Männern gelingen könne. Bundespräsident Frank-Walter Steinmeier wählte dann jene Persönlichkeiten aus, die nun in Berlin mit der höchsten in der Bundesrepublik Deutschland für besondere Verdienste verliehenen Auszeichnung geehrt wurden, darunter die der Leserschaft des *Schumann-Journals* gut bekannte Dr. Ingrid Bodsch,

Direktorin des Bonner StadtMuseums und Projektleiterin des Schumann-Netzwerks. Ingrid Bodsch erhielt den Bundesverdienstorden sogar als erste aus den Händen der Kulturstatsministerin, an deren linker Seite sie beim Festakt Platz nehmen durfte.

Zur Einstimmung spielte im schön dekorierten Konzertsaal der Baranboim-Said-Akademie eine junge Pianistin, die seit 2015 als Emigrantin in Berlin lebt, verschiedene Klavierstücke, u.a. von Fanny Hensel. Danach ging Monika Grütters zum Rednerpult, begrüßte die Ordensträger*innen und ihre wenigen Gäste („erlaubt“ waren jeweils maximal 10 Personen), bevor sie in einer Einführungsrede nicht zuletzt ihre große Freude darüber äußerte, dass sie bei ihrer ersten Ordensüberreichung überhaupt kurz vor dem Weltfrauentag gleich so viele Frauen auszeichnen dürfe. Zwischen den Ordensverleihungen, den Begleitworten und Fotoshootings gab es immer wieder Musikeinlagen der Pianistin. Später schloss sich im Foyer ein Buffet an, bei dem sich noch Gelegenheit für angeregte Gespräche bot.

Dr. Ingrid Bodsch erhielt das Verdienstkreuz am Bande „für ihr herausragendes Engagement in zahlreichen Ehrenämtern und für ihren Einsatz um die Musikpflege in Deutschland“. Es ist nicht die erste staatliche Ehrung für die gebürtige Österreicherin, die 2006 schon mit dem Österreichischen Ehrenkreuz für Wissenschaft und Kunst sowie 2013 mit dem Großen Ehrenzeichen für Verdienste um die Republik Österreich ausgezeichnet wurde.

(Irmgard Knechtges-Obrecht)

**ORDER OF MERIT OF THE FEDERAL REPUBLIC OF GERMANY FOR WOMEN
IN CULTURE AND THE MEDIA – A GREAT DISTINCTION
FOR INGRID BODSCH**

On 6 March, right at the beginning of the Corona pandemic and shortly before the first lockdown, State Minister for Cultural and Media Affairs Monika Grütters awarded the Federal Order of Merit to nineteen recipients during a ceremony at the Barenboim-Said Academy in Berlin. In light of the upcoming International Women's Day, it was women in particular that were to be awarded for their exceptional work in the field of communication of the arts, but also men and women for their commitment to the topic of gender justice. Monika Grütters commended the awardees – fourteen of them women, five men – for their “exemplary commitment”, acknowledging them as “determined champions of equal opportunities and successful role models for gender equality in culture and the media, which should ideally be a matter of course.” The minister expanded upon this, saying that these people were campaigning for “great women in culture and the media to receive their due appreciation.” She pointed out that women are still underrepresented “as heads of cultural institutions and media companies, as well as other bodies, committees and juries”, stating that she herself had advocated for “better parity between genders on all levels of culture and media” since the beginning of her tenure.

This desire is reflected in the list of nominations that Monika Grütters had submitted to the Federal President ahead of the ceremony, containing mainly female artists and other creative women. In addition however it was important to the minister to also honor men working to further gender equality, since in her opinion this goal can only be achieved through cooperation between men and women.

Federal President Frank-Walter Steinmeier then selected the candidates who were ultimately awarded this highest possible honor for merits in the Federal Republic of Germany. Among those awardees was also Dr. Ingrid Bodsch, director of the StadtMuseum in Bonn, project lead of the Schumann Network, and surely well-known to

readers of the Schumann-Journal. Ingrid Bodsch was the first to receive the award from the minister, on whose left she was seated during the ceremony.

The mood was set initially by a young female pianist who has been living in Berlin as an emigrant since 2015 and who performed various pieces, among others by Fanny Hensel. After that, Monika Grütters took the podium, welcoming the awardees and their small entourages (each one was allowed a contingent of up to 8 guests) before moving on to her introductory speech. In it, she expressed her pleasure at being able to honor so many women, especially this close to International Women's Day. The individual presentations of the awards, the accompanying speeches and photo shoots were interspersed with additional piano performances and rounded out by a buffet in the foyer, giving ample opportunity for lively conversation.

Dr. Ingrid Bodsch was awarded the Federal Cross of Merit "for her outstanding dedication to numerous voluntary positions and for her efforts for the cultivation of music in Germany." It is not the first public honor for this native of Austria, having received the Austrian Decoration for Science and Art in 2006 as well as the Decoration of Honor for Services to the Republic of Austria in 2013.

(Irmgard Knechtges-Obrecht)

Armin Koch

Die Zeit seit dem letzten an dieser Stelle veröffentlichten Bericht aus der Robert-Schumann-Forschungsstelle war für das gesamte Team eine sehr ereignisreiche. Die neuesten Bände sind kürzlich erschienen (immerhin zusammen tausend Seiten). Es handelt sich dabei um zwei sehr gewichtige, wie immer schön in Leinen gebundene Bände unserer Robert-Schumann-Ausgabe (RSA 1021-10 und 1021-20).

Natürlich hat die allgegenwärtige Pandemie auch unseren ‚Betrieb‘ sehr betroffen. Immerhin konnten über Homeoffice gute Lösungen gefunden werden. Zugleich wurde versucht, sowohl in Düsseldorf als auch in der Zwickauer Arbeitsstelle den Bürobetrieb als zentrale Anlaufstellen soweit möglich aufrechtzuerhalten. Zu diesen – vorsichtig gesagt – Pandemie-Herausforderungen, die derzeit all unsere Lebensbereiche auf unterschiedliche Weise beeinflussen, kam ein plötzlicher längerer krankheitsbedingter Ausfall meinerseits. All das hat unsere Planungen und Arbeiten durcheinandergebracht. Daher gilt hier ganz besonderer Dank dem gesamten Team, das insbesondere seit Anfang 2020 unter großem zusätzlichen Einsatz den Fortgang der Arbeiten möglich gemacht hat. Besonders danke ich Dr. Timo Evers, Dr. Christina Thomas und Dr. Isabell Tentler, die neben den „normalen“ Tätigkeiten nun plötzlich vor ungeahnte organisatorische Herausforderungen gestellt waren, um die Forschungsstelle in Düsseldorf und Zwickau aufrechtzuerhalten. Dank gilt dabei auch Herrn Professor Ulrich Konrad, dem Vorsitzenden des Forschungsstellen-Vereins, auf dessen Unterstützung das Team auch in dieser Zeit immer bauen konnte.

Die genannten unerwarteten Schwierigkeiten machen unsere derzeitige Situation besonders problematisch, da wir keine Möglichkeit mehr haben, die verlorene Zeit hereinzuholen: Das laufende Projekt *Robert Schumann. Neue Ausgabe sämtlicher Werke* endete am 31. Dezember des Jahres 2020. Wir mussten uns ja schon früher angesichts der verbleibenden Zeit darauf beschränken, nur noch die Bände mit Symphonien, Klavierwerken und Liedern zu erarbeiten. Eine Verlängerung wurde abgelehnt. Alles Übrige – darunter auch die hier in

Düsseldorf entstandenen großen Chorballaden, das Violinkonzert WoO 1 und die Violinphantasie op. 131 oder *Der Rose Pilgerfahrt* op. 112 – ist demnach seit Längerem für das Projekt „gestrichen“ und kann nicht mehr in gewohnter Weise erarbeitet werden. Um immerhin eben die Symphonien, Klavierwerke und Lieder abschließen zu können, wurde eine sogenannte Auslauffinanzierung für 2021 beantragt, die im November 2020 bestätigt wurde. Bis dahin war eine gewisse Unsicherheit geblieben. Umso erfreulicher ist es, wie engagiert das ganze Team am Abschluss der Bände arbeitet. Allerdings deckt die Auslauffinanzierung nur einen Teil des normalen Jahresetats. Zusammen mit den vorausschauend gebildeten Rücklagen können aber alle wissenschaftlichen Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter das ganze Jahr angestellt bleiben, doch gibt es ansonsten deutliche Einschnitte, leider auch hinsichtlich der Hilfskräfte. Verschiedenes, was eigentlich sozusagen als Kür nebenbei noch geplant war, etwa die Digitalisierung grundlegender Bestände der Forschungsstelle wie die umfangreichen Karteien, muss hintangestellt werden. Das Gleiche gilt leider hinsichtlich der von uns sonst gerne erteilten Auskünfte bei Anfragen oder auch hinsichtlich Forschungsmöglichkeiten vor Ort. Bitte haben Sie Verständnis, dass wir solche Dinge, so gerne wir sie immer angeboten haben, in der verbleibenden Zeit nicht mehr leisten können, da die Qualitätssicherung dabei immer viel Zeit kostet.

Ein Antrag, das Projekt zu verlängern, um weitere Bände für die Gesamtausgabe erarbeiten zu können, war vor einiger Zeit abgelehnt worden. Im September 2020 jedoch hat Herr Professor Konrad zusammen mit Frau Professor Christiane Wiesenfeldt (Weimar/Heidelberg) einen Antrag für ein neues Schumann-Projekt als Kooperation der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz und der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig eingereicht. Darin soll ab 2022 Grundlagenforschung zu Schumanns „Poetischer Welt“ betrieben werden. Ediert werden sollen dabei zum einen Schumanns literarische Arbeiten – Musikschriftstellerisches wie Dichterisches –, dies vornehmlich digital, um alle Bezüge und Vernetzungen aufzeigen zu können. Zum anderen sollen aber auch allgemein gesprochen die größeren vokal-instrumentalen Kompositionen ediert werden, an deren zugrundeliegendem Text Schumann dichterisch beteiligt war. Dazu gehören natürlich die Oper *Genoveva* op. 81, der

Manfred op. 115, aber auch etwa die Chorballaden. Diese musikalischen Werke sollen auch wieder in Form gedruckter Notenbände erscheinen. Nun hoffen wir auf das beantragte Langfristprojekt. Darüber wird in diesem Jahr entschieden.

Mit dieser Hoffnung auf Erfreuliches komme ich auf das zu Beginn erwähnte Erfreuliche zurück, die beiden Bände mit insgesamt rund tausend Seiten. Beim Blättern entdeckt man darin Klavierwerke ganz unterschiedlicher Genres: so etwa die *Vier Fugen* und *Vier Märsche* op. 72 und 76, aber auch die *Albumblätter* op. 124, deren Anfänge bis in die 1830er-Jahre zurückreichen, außerdem die *Waldscenen* op. 82, *Bunte Blätter* op. 99, *Drei Fantasiestücke* op. 111, *Drei Clavier-Sonaten für die Jugend* op. 118, *Sieben Clavierstücke in Fughettenform* op. 126, *Gesänge der Frühe* op. 133 und *Thema mit Variationen* Anhang F39. Herausgegeben haben diese Bände unsere Klavierspezialisten Dr. Timo Evers und der seit einiger Zeit in Rente tätige Dr. Michael Beiche in bewährter Manier mit umfangreichen Ausführungen zur Werkgeschichte und zu den Quellen.

NEWS FROM THE DÜSSELDORF ROBERT SCHUMANN RESEARCH INSTITUTE (SUMMARY)

The Robert Schumann Research Institute has gone through eventful times. The newest volumes have been released, consisting of overall a thousand pages (see lineup). The omnipresent pandemic has affected both the Zwickau and Düsseldorf departments, although the offices have been kept open as a sort of central contact point for as much as possible. These unexpected difficulties were especially problematic since there is no way of making up the time lost: The ongoing project *Robert Schumann: New Edition of the Complete Works* ended on 31 December 2020, an extension was not approved. Thus, important pieces like the great choral ballads (created in Düsseldorf), the Violin Concerto in D minor WoO 1, as well as the Phantasie for Violin and Orchestra op. 131 or the Oratorio *Der Rose Pilgerfahrt* op. 112 could not be edited in the accustomed manner. In order to at least complete the work on the symphonies, piano works and lieder, so-called degressive completion funds have been approved for 2021.

In September of 2020, Professors Ulrich Konrad and Christiane Wiesenfeldt (Weimar/Heidelberg) have sent in an application for a new Schumann project as a cooperation between the Academy of Sciences and Literature in Mainz and the Saxon Academy of Sciences and Humanities in Leipzig. The project is planned to perform foundational research on Schumann's "poetic world", starting in 2022. Intended for mainly digital edition are on the one hand Schumann's literary works, both of the poetical kind as well as those produced in his capacity as a musical essayist. On the other hand, the great vocal-instrumental compositions for which Schumann's poetical output provided the base for the lyrics are to be edited as well. Chief among those are the opera *Genoveva* op. 81 as well as *Manfred* op. 115. These musical works are planned to be released in printed form. The application for this long-term project is currently under review, a decision is expected for this year.

(Summary by Irmgard Knechtges-Obrecht; Translated by Florian Obrecht)

VERMISCHTES ZUM SCHUMANN-HAUS DÜSSELDORF

Irmgard Knechtges-Obrecht

Fördermittel zur Sanierung des Schumann-Hauses

Am 10. August 2020 erhielt als Initiator und Antragsteller der *Förderverein Schumann-Haus Düsseldorf e.V. (FSD)* eine Urkunde mit der Zusage über 370.000 Euro von der *Nordrhein-Westfalen-Stiftung Naturschutz, Heimat- und Kulturpflege* zur Förderung der Sanierung des historischen Schumann-Hauses in der Bilker Straße. Im Jan-Wellem-Saal des Rathauses versammelten sich Oberbürgermeister Thomas Geisel, Kulturdezernent Hans-Georg Lohe und die Leiterin des Heinrich-Heine-Instituts, Sabine Brenner-Wilczek, als Eckhard Uhlenberg (Präsident der NRW-Stiftung) den Vorstandsmitgliedern des FSD Dirk Grolman und Herbert Hennig die Urkunde übergab.

Angesichts dieser großzügigen Unterstützung erklärte Oberbürgermeister Thomas Geisel noch einmal: „Bei dem Umbau des Schumann-Hauses beleben wir das letzte gemeinsame Wohnhaus der Familie Schumann. Es ist ein historisch bedeutsamer Ort, an dem wir die Erinnerung an diese musikalisch bedeutsame Familie pflegen werden und gemeinsam mit dem Heine-Institut Düsseldorfs Bezug zur Romantik zur Geltung bringen können. Es freut mich ungemein, dass das Schumann-Haus mit dem außerordentlichen Engagement des Fördervereins so viel Rückhalt aus der Düsseldorfer Bürgerschaft erhält. Die großzügige Förderung seitens der NRW-Stiftung ist zudem eine wichtige Unterstützung, um die Schumann-Sammlung angemessen präsentieren zu können. Beiden Mitstreitern gilt mein Dank.“

Eckhard Uhlenberg, Präsident der NRW-Stiftung, betonte: „Das Schumann-Haus in Düsseldorf ist ein unverzichtbarer Bestandteil des hiesigen Kulturerbes. Das ehrenamtliche Engagement des Fördervereins für seinen Erhalt unterstreicht, dass sich viele Menschen mit diesem Ort identifizieren. Beides war ausschlaggebend für die Entscheidung unseres Stiftungsvorstands, das Projekt zu unterstützen.“ Herbert Hennig vom FSD äußerte sich höchst zufrieden: „Durch die breite bürgerliche Mitwirkung gewinnt die Stadt Düsseldorf ein wei-

teres Kleinod von internationaler Bedeutung hinzu, das Düsseldorf als Musikkulturstadt einmal mehr auszeichnet.“ Der Förderbeitrag der NRW-Stiftung gewährleistet die erforderliche Barrierefreiheit des Hauses. Damit die künftigen Ausstellungsräume im Obergeschoss des Hauses für jeden erreichbar sind, wird ein neues Treppenhaus mit Aufzug eingebaut, das sich in dem neu entstehenden, rückwärtigen Anbau befinden wird.

In besonderem Maße dient die Förderung jedoch der denkmalgerechten Instandsetzung des authentisch erhaltenen historischen Vorderhauses. Zu den behutsam restaurierten und reparierten Ausstattungselementen gehören die wertvollen Stuckdecken sowie die bauzeitlichen Türen und die Dielen, mit denen die komplette Familie Schumann lebte. Unter den Ausstattungen, die restauriert werden, befinden sich auch solche aus den jüngeren Zeitschichten: Die Fenster aus dem späten 19. Jahrhundert ebenso wie eine farbenfrohe Schablonenmalerei, die kurz nach der Jahrhundertwende auf die Wände der Tordurchfahrt gemalt wurde. Die „Zeitkapsel Schumann-Haus“ soll ein authentisches Zeugnis bürgerlicher Wohnkultur bieten – aus der Schumann-Zeit und über diese hinaus.

Funds for the renovation of the Schumann House

On 10 August 2020 the *Förderverein Schumann-Haus Düsseldorf e.V.* (FSD) (Friend's Association of the Schumann House Düsseldorf) received – as the initiator and applicant – an official grant over 370.000 Euros from the *Nordrhein-Westfalen-Stiftung Naturschutz, Heimat- und Kulturpflege* (North Rhine-Westphalian Foundation for Nature Conservation, Preservation of Heritage and Culture), for the purpose of renovating the historic Schumann House.

In light of this generous support, mayor Thomas Geisel stated: “With the reconstruction of the Schumann House we are revitalizing the last shared home of the Schumann family.” President of the NRW Foundation Eckhard Uhlenberg noted: “The Schumann House in Düsseldorf is an indispensable part of the local cultural heritage. The volunteer work done by the Förderverein for its preservation demonstrates, that many people identify with this place. Both of these aspects were crucial to our decision of supporting this project.”

The grant money will ensure the required accessibility of the building, in order to make the planned expositions on the upper floor available to everyone.

(Summary by Irmgard Knechtges-Obrecht; Translated by Florian Obrecht)

Schumann-Haus / Schumann-Museum

Das im letzten gemeinsamen Wohnhaus der Familie Schumann in der Bilker Straße zukünftig entstehende Schumann-Museum wird Teile der umfangreichen, im Heinrich-Heine-Institut aufbewahrten Schumann-Sammlung der Stadt, die insgesamt rund 1.000 Objekte und Konvolute umfasst und zu den bedeutendsten Sammlungen weltweit zählt, öffentlich machen. Das Projekt entstand auf Initiative und erhält bisher große Unterstützung durch das bürgerschaftliche Engagement des *Fördervereins Schumann-Haus Düsseldorf e. V. (FSD)*, der die gesamten Kosten für die museale Ausstattung in Höhe von 728.000 Euro übernimmt.

Der Vorstand des *FSD* besteht aus den im Düsseldorfer Kulturleben seit Jahren engagierten und nicht wegzudenkenden Herren Dr. Edgar Jannott, Herbert Hennig, Dr. Wulff Aengevelt, Dan Georg Bronner, Bernhard Dieckmann, Dirk Grolman, Friedrich-Wilhelm Hempel und Manfred Hill. In der Vergangenheit arbeitete dieses Gremium bereits höchst erfolgreich bei einer ähnlichen auf Spendenakquise in der Bürgerschaft basierenden Aktion zusammen, durch die 2012 neben der Düsseldorfer Oper das von den Nazis 1936 entfernte, aus Bronze gefertigte Mendelssohn-Denkmal auf dem zweiteiligen Natursteinsockel endlich wieder aufgestellt werden konnte.

Nun also das bedeutende, ungleich größere Projekt „Einrichtung des Schumann-Museums“! Der *FSD* hat sich gerade für die Finanzierung der Einrichtung stark gemacht, während die Renovierung Aufgabe der Stadt Düsseldorf als Eigentümerin des denkmalgeschützten Hauses ist. Zwar liefen Kernsanierung, Restaurierung und Erweiterung des Schumann-Hauses auch im von der Corona-Pandemie überschatteten Jahr 2020 weiter, allerdings fanden die Arbeiten zeitweise nicht

direkt auf der Baustelle statt, sondern vielmehr im Kulturbauamt. Dort musste die Planung aufgrund neuer Erkenntnisse im Zuge der fortschreitenden Arbeiten im Innenhof des Grundstücks und im Kellergeschoss des Hauses überprüft und angepasst werden. Vor allem war die statische Absicherung der sehr alten Kellerbestandswände nach deren Freilegung neu zu berechnen. Parallel wurden im Zuge der Arbeiten im und am denkmalgeschützten Gebäude Anpassungen und zusätzliche Maßnahmen notwendig, was zu Mehrkosten führte, die sowohl von dem Bau- als auch Kulturausschuss des Rates der Stadt Düsseldorf jeweils einstimmig beschlossen wurden. Besonders erfreulich kam gerade in diesem Zusammenhang die Finanzierungshilfe durch die NRW-Stiftung in einer Höhe, die nur äußerst selten bewilligt wird! Einmal mehr wurde dadurch der Wert des Schumann-Hauses als historisches Kleinod sowie seine hohe Relevanz als besonderes Schumann-Museum unterstrichen. Dessen Eröffnung dürfte sich infolge der umfangreichen Arbeiten am Haus noch eine Weile hinziehen, avisiert ist derzeit seitens der Stadt ein Termin im 4. Quartal 2021.

Durch die vom *FSD* in überaus engagierter und weitreichender Arbeit eingesammelten Spenden kann die Museumseinrichtung vollständig finanziert werden. Zusätzlich später vielleicht auch wissenschaftliche Arbeiten und Publikationen, was Dr. Sabine Brenner-Wilczek als Museumsdirektorin begrüßen wird.

Schumann-Haus / Schumann-Museum

The Schumann Museum is planned to be created inside the last shared residence of the Schumann family in the Bilker Straße. It will make available to the public parts of the extensive Schumann collection currently preserved at the Heinrich Heine Institute, which contains around 1,000 objects and documents and counts among the most important collections in the world.

The project was created on the initiative of and with civic support by the *Förderverein Schumann-Haus Düsseldorf e.V. (FSD)* (Friend's Association of the Schumann House Düsseldorf), which will provide the entire funding of 728,000 Euros for the furnishing of the museal space.

Even though gutting and redevelopment as well as the extension of the Schumann House continued throughout the year 2020, overshadowed by the Corona pandemic, a lot of work had to be done not at the construction site, but at the building authority, where the plans had to be reevaluated and readjusted due to new findings. Due to the extensive work still to be done at the house, the opening is still a ways off and is currently scheduled by the city for the fourth quarter of 2021.

(Summary by Irmgard Knechtges-Obrecht; Translated by Florian Obrecht)

Bilker Straße „Straße der Romantik und Revolution“

Zwischen Schwanenmarkt und Carlsplatz, im Herzen der Carlstadt, liegt bekanntermaßen die Bilker Straße. Mit Blick auf ihre historische und kulturelle Bedeutung erhält diese nun ein zusätzliches Straßenschild: Die Bilker Straße wird zur „Straße der Romantik und Revolution“. Das neue Schild wurde am 9. Juni 2020 offiziell von Oberbürgermeister Thomas Geisel, Bezirksbürgermeisterin Marina Spillner und Dr. Sabine Brenner-Wilczek, Direktorin des Heinrich-Heine-Instituts, enthüllt.

Oberbürgermeister Thomas Geisel bemerke dazu: „Die Bilker Straße ist ein wahrer Kulminationspunkt der großen Kultur. Hier trifft Musik- auf Literaturgeschichte. Hier trifft Schumann auf Heine. Hier spiegeln das ehemalige Wohnhaus der Schumanns, das Palais Wittgenstein und das Heinrich-Heine-Institut die außergewöhnliche kulturhistorische Bedeutung dieses Orts wider und bilden somit gleichzeitig die Eckpfeiler der ‚Straße der Romantik und Revolution‘. Es freut mich deshalb sehr, dass nun auch ein zusätzliches Schild direkt auf die Strahlkraft dieser Straße hinweist und dazu einlädt, diesen ganz besonderen Ort im Herzen Düsseldorfs zu entdecken.“ Und Bezirksbürgermeisterin Marina Spillner ergänzte: „Die Bilker Straße hat besonderen Charme, ihr Flair versetzt uns in vergangene Zeiten. Ich begrüße es sehr, dass sie nun den Untertitel ‚Straße der Romantik und Revolution‘ erhält. Dies ist eine Würdigung und Verheißung für die Erkundung der besonderen Schätze, die hier in den Kulturinstituten zu finden sind.“

Auf der Bilker Straße sind zahlreiche Kulturorte, wie das Institut français Düsseldorf, das Düsseldorfer Marionetten-Theater, Galerien und Ateliers zu finden. So eben auch das Heinrich-Heine-Institut, das Palais Wittgenstein und das Schumann-Haus.

Spätestens seit der Eröffnung der Dauerausstellung *Romantik und Revolution* im Heinrich-Heine-Institut im Frühjahr 2014 prägen die beiden Begriffe „Romantik“ und „Revolution“ wesentlich die Arbeit des Heinrich-Heine-Instituts. Wie ein roter Faden finden sie sich thematisch immer wieder in Sonderausstellungen und Veranstaltungen des Instituts wieder. So zum Beispiel in Veranstaltungszyklen wie *175 Jahre „Dichterliebe“* (2015 in Kooperation mit der RSG) oder *Fabelfarben der Romantik – Heckenfeuer der Revolution* (2016–2019). Im Herbst 2019 hatte das Institut zur Ausstellung *Ideen! Zur Straße der Romantik und Revolution* geladen, die als erste partizipative Schau des Heine-Instituts unter breiter bürgerschaftlicher Beteiligung zu sehen war. Zu den Höhepunkten des Begleitprogrammes zählte das Fest auf der Bilker Straße. Unter Einbeziehung von Galerien, Lokalen und weiteren Kulturinstituten wurde an diesem Tag deutlich, wie sehr die Bürgerinnen und Bürger die „Straße der Romantik und Revolution“ als kulturellen Impuls in der Carlstadt wahrnehmen. Auch eine anregende Podiumsdiskussion mit Beitragenden aus den Bereichen Kunst, Stadtgeschichte und Politik hat die Vision als „Straße der Romantik und Revolution“ noch einmal verfestigt.

Das Palais Wittgenstein wurde von einem Weinhändler erbaut: Heinrich Huyssen ließ sich hier 1790 seinen prächtigen Wohnsitz errichten. Das historische Palais Wittgenstein wird heute als Kammermusiksaal genutzt. Jährlich finden hier u.a. vom Kulturamt veranstaltete Konzerte in der Reihe *Sonntags um 11* statt. Zudem wird der Saal für Lesungen, Tagungen und Konzerte vermietet, auch unsere RSG ist dort regelmäßig mit Veranstaltungen vertreten. In Zukunft soll der Kammermusiksaal verstärkt für literarisch-musikalische Formate rund um Heinrich Heine sowie Clara und Robert Schumann genutzt werden.

Von 1852 bis 1855 war das Haus Bilkerstraße 15 in Düsseldorf Wohnsitz des Musikerehepaars Robert und Clara Schumann und ihrer Kinder. Es ist das einzige in seiner historischen Bausubstanz erhaltene Wohnhaus der Familie. Aufgrund seiner besonderen historischen

Bedeutung wird das Gebäude denkmalgerecht saniert, erweitert und umgebaut – und zu einem Schumann-Museum hergerichtet. Unter der Leitung des Heinrich-Heine-Instituts wird das Schumann-Haus künftig in das übergreifende Konzept der „Straße der Romantik und Revolution“ eingebunden.

Wenn die baulichen Maßnahmen abgeschlossen sind, kann im direkten Anschluss die Einrichtung und Ausstellungsausstattung des Museums erfolgen. Die Eröffnung des Schumann-Museums ist für Ende 2021 geplant.

Bilker Straße “Street of Romanticism and Revolution”

The Bilker Straße is famously situated between the Schwanenmarkt and Carlsplatz squares, at the heart of the Carlstadt borough. In view of its historical and cultural significance, it has now received an additional street sign, officially marking it as the “Street of Romanticism and Revolution”. The new sign was officially unveiled on 9 June 2020 by mayor Thomas Geisel, district mayor Marina Spillner and Dr. Sabine Brenner-Wilczek, director of the Heinrich Heine Institute. The Bilker Straße is home to many cultural sites, such as the Institut français, the Düsseldorf Marionette Theatre as well as many galleries and ateliers. Among these are also the Heinrich Heine Institute, the Palais Wittgenstein and the Schumann House. Between 1852 and 1855 the house numbered 15 Bilker Straße was the residence of the artist couple Robert and Clara Schumann and their children. It is the only residence of the family that has been preserved in its historic structure. Under the direction of the Heinrich Heine Institute the House is to be integrated into the overarching concept of the “Street of Romanticism and Revolution”.

(Summary by Irmgard Knechtges-Obrecht; Translated by Florian Obrecht)

ROBERT SCHUMANN

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

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

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

Serie I: Orchesterwerke

1. Werkgruppe: Sinfonien

Band 2: Symphonie Nr. 2 op. 61

Herausgegeben von Ingeborg Maaß (Regensburg) und Ute Scholz
Mainz: Schott Music GmbH & Co. KG, 2018, RSA 1002

Band 3: Sinfonie Nr. 3, op. 97

Herausgegeben von Linda Correll Roesner
Mainz: Schott Music, 1995, RSA 1003

Band 4: Sinfonie Nr. 4, op. 120

Herausgegeben von Ute Scholz
Mainz: Schott Music, 2015, RSA 1004

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

Herausgegeben von Sonja Gerlach
Mainz: Schott Music, 2000, RSA 1005

Band 6: *Symphonie g-Moll* Anhang A3, Symphoniefragmente c-Moll
1840 Anhang A5, c-Moll 1841 Anhang A6, F-Dur Anhang A7

Herausgegeben von Matthias Wendt
Mainz: Schott Music, 2014, RSA 1006

2. Werkgruppe: Konzerte

Band 1: Klavierkonzert a-Moll op. 54

Herausgegeben von Bernhard R. Appel
Mainz: Schott Music, 2003, RSA 1007-10

Band 2: Konzertstück für Klavier op. 92 – Konzert-Allegro für Klavier op. 134. Herausgegeben von Ute Bär

Konzertsatz d-Moll, Anh. B5. Herausgegeben von Bernhard R. Appel
Mainz: Schott Music, 2007, RSA 1007-20

3. Werkgruppe: Ouvertüren

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

Herausgegeben von Armin Koch

Mainz: Schott Music, 2013, RSA 1010

Serie II: Kammermusik

1. Werkgruppe: Werke für Streicher

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

Herausgegeben von Hans Kohlhasse

Mainz: Schott Music, 2006, RSA 1011

2. Werkgruppe: Werke für Streicher und Klavier

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

Herausgegeben von Ute Bär

Mainz: Schott Music, 2001, RSA 1014

3. Werkgruppe: Werke für verschiedene Instrumente und Klavier

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

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

Mainz: Schott Music, 2015, RSA 1015

Serie III: Klavier- und Orgelmusik

1. Werkgruppe: Werke für Klavier zu zwei Händen

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

Herausgegeben von Timo Evers

Mainz: Schott Music GmbH & Co. KG, 2018, RSA 1016-20

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

Herausgegeben von Michael Beiche

Mainz: Schott Music GmbH & Co. KG, 2018, RSA 1017

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

Herausgegeben von Damien Ehrhardt und Michael Beiche

Mainz: Schott Music, 2014, RSA 1018

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

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

Mainz: Schott Music, 2016, RSA 1019

Band 5: Klaviersonate Nr. 2 g-Moll op. 22, *Nachstücke* 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

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

Herausgegeben von Michael Beiche und Timo Evers

Mainz: Schott Music GmbH & Co. KG, 2020, RSA 2021-20

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

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

Band 9: *Spanisches Liederspiel* op. 74, *Spanische Liebeslieder* op. 138, *Liebesfrühling* op. 37, *Minnespiel* op. 101, Bei Schenkung eines Flügels (1853), WoO 26/4
Herausgegeben von Thomas Synofzik
Mainz: Schott Music GmbH & Co. KG, 2019, RSA 1046

Serie VII: Klavierauszüge, Bearbeitungen, Studien und Skizzen

1. Werkgruppe: Klavierauszüge eigener Werke

Band 2: Ouvertüren

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

3. Werkgruppe: Studien und Skizzen

Band 1: Studien- und Skizzenbuch I und II

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

Band 2: *Studien- und Skizzenbuch III*

Herausgegeben von Matthias Wendt unter Mitarbeit von Kazuko Ozawa

Mainz: Schott Music, 2016, RSA 1058

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

Herausgegeben von Bernhard R. Appel, Bonn, unter Mitarbeit von Susanna Kosmale, Zwickau

Mainz: Schott Music, 2011, RSA 1069

Band 4: *Dresdner Skizzenheft, Taschennotizbuch*

Herausgegeben von Bernhard R. Appel, Reinhold Dusella, Kazuko Ozawa-Müller und Matthias Wendt

Mainz: Schott Music, 1998, RSA 1060

Band 5: Studien zur Kontrapunktlehre

Herausgegeben von Hellmuth Federhofer und Gerd Nauhaus

Mainz: Schott Music, 2003, RSA 1061

Serie VIII: Supplemente

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

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

Herausgegeben von Ernst Burger

Mainz: Schott Music, 1998, RSA 1062

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

Herausgegeben von Helmut Schanze unter Mitarbeit von Krischan Schulte

Mainz: Schott Music, 2002, RSA 1063

Band 6: Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis

Herausgegeben von Margit L. McCorkle

Mainz: Schott Music, 2003, RSA 1065

Angekündigt für 2021 / Announced for 2021:

Band 1: *Liederkreis* op. 24, *Myrthen* op. 25, *Lieder und Gesänge* Heft I op. 27, *Drei Gedichte* op. 30, *Drei Gesänge* op. 31
Herausgegeben von Tirza Cremer, Christina Thomas und Isabell Tentler

Klavierwerke 1, Tlbd. 1 (RSA 1016-10): *Abegg-Variationen* op. 1, *Papillons* op. 2, *Capricen nach Paganini* op. 3, *Intermezzi* op. 4
Herausgegeben von Timo Evers, Riyo Chong (Okayama) und Matthias Wendt (Krefeld)

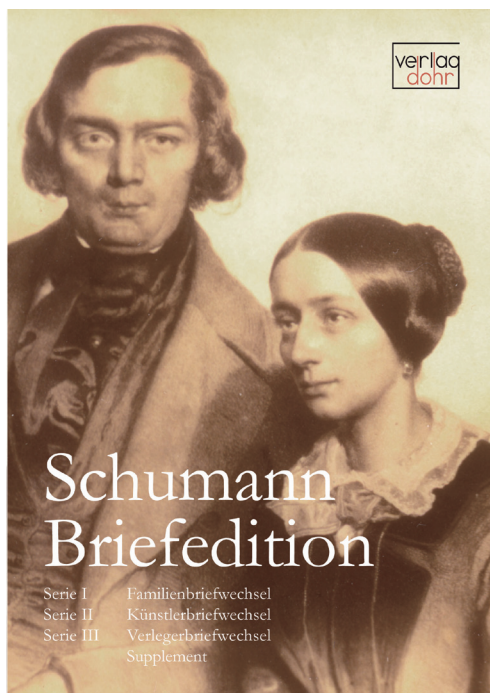
Lieder 3 (RSA VI/3): *Frauenliebe und Leben* op. 42, *Dichterliebe* op. 48
Herausgegeben von Rufus Hallmark (New Brunswick/NJ) und Armin Koch

Lieder 4 (RSA VI/4): *Belsatzar* op. 57, *Romanzen und Balladen* Heft I–IV op. 45, 49, 53, 64; *Lieder und Gesänge* Heft I–V op. 27, 51, 77, 96
Herausgegeben von Tirza Cremer, Isabell Tentler, Julia Maria Schlothmann und Christina Thomas

Lieder 5 (RSA VI/5): *Lieder für die Jugend* op. 79, *Drei Gesänge* op. 83, *Der Handschuh* op. 87, *Sechs Gesänge* op. 89, *Sechs Gedichte und Requiem* op. 90, *Drei Gesänge* op. 95
Herausgegeben von Isabell Tentler und Armin Koch

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

1. Symphonie op. 38 (RSA I/1/1)
Herausgegeben von Timo Evers



SCHUMANN BRIEF- EDITION

EDITION OF SCHUMANN LETTERS

Herausgegeben vom
Robert-Schumann-Haus
Zwickau und dem Insti-
tut für Musikwissenschaft
der Hochschule für
Musik Carl Maria von
Weber Dresden in Ver-
bindung mit der Robert-
Schumann-Forschungs-
stelle Düsseldorf.
Zur wissenschaftlichen
Gesamtausgabe der Brie-
fe von Clara und Robert
Schumann, die im Ver-
lag Dohr erscheint, vgl.
www.dohr.de.

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

For the Schumann-Briefedition, the first complete academic editi-
on of Clara and Robert Schumann's letters, edited by the Robert-
Schumann House in Zwickau and the Institute for Musicology at the
Dresden Academy of Music Carl Maria von Weber in cooperation
with the Düsseldorf Robert-Schumann-Research-Institute, published
by Dohr, cf. www.dohr.de.

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

Im Berichtszeitraum sind erschienen / In the reporting time appeared:

Serie I

Familienbriefwechsel

Editionsleitung: Thomas Synofzik und Michael Heinemann

Band 1: Briefwechsel Clara und Robert Schumanns mit den Verwandten in Zwickau und Schneeberg

Hg. von Thomas Synofzik und Michael Heinemann

1000 S., Gebundene Leinenausgabe

Köln: Verlag Christoph Dohr, 2020

Mit den folgenden Bänden wird das ambitionierte Vorhaben der ersten wissenschaftlichen Gesamtausgabe sämtlicher Briefe Clara und Robert Schumanns (mit einem Volumen von etwa 20.000 Briefen) durch einen weiteren Beitrag zu den verzweigten Korrespondenzen mit den Mitgliedern ihrer Familien fortgeführt. Während der Briefwechsel mit Clara Schumanns recht großen Familien Wieck und Bargiel (Verwandschaft väterlicher- bzw. mütterlicherseits) bereits seit 2011 vorliegt, sind nun die Verwandten Robert Schumanns in Zwickau und Schneeberg an der Reihe. In den meisten früheren Ausgaben sind diese Familienbriefe ausgespart, dabei offenbaren gerade sie interessante Details auch zum jungen Schumann. Insofern vermag die vorliegende Edition erneut eine empfindliche Lücke zu schließen.

Als echter Familienmensch fühlte sich Robert Schumann seiner Zwickauer Familie zeitlebens eng verbunden. Sind es zunächst nur erste Briefe an die Eltern oder den ältesten Bruder, so häufen sich während der Studienzeit die Korrespondenzen deutlich. Insbesondere durch den frühen Tod des Vaters (Schumann war zu dem Zeitpunkt 16 Jahre alt) intensivieren sich die Kontakte, da es jetzt auch um die Verwaltung des Erbes geht.

Offenbar musste Schumanns Mutter Christiane gelegentlich zwischen ihren Söhnen vermitteln, da den älteren Brüdern die künstlerischen und recht avancierten Ambitionen des Jüngsten und die damit verbundenen Forderungen bzw. Wünsche nicht immer einleuchteten. Auch der Mutter fehlte wohl nicht selten das Verständnis, sie sparte dementsprechend auch nicht mit Ermahnung und Kritik, aber zwischen ihr und Robert herrschte grundsätzlich ein vertrauensvoller und absolut offener Ton. Nach dem Tod der Mutter (1836) und Robert Schumanns

Heirat (1840) intensivierte sich die Beziehung zu den Brüdern nochmals, wobei es jetzt verstärkt um Alltagsprobleme, familiäre Unterstützung und gegenseitige Hilfsangebote ging. Von Anfang an bestand zudem eine ungewöhnlich enge Beziehung zu den Schwägerinnen, die für Schumann fast zu Freundinnen wurden.

Die schriftlichen Kontakte zwischen den Familien dokumentieren enge, langjährige Beziehungen auch über den Tod seiner Brüder hinaus mit deren Frauen bzw. Nachfahren und unterstreichen nicht zuletzt Schumanns Heimatverbundenheit. Nach seinem eigenen Tod versucht Pauline, die zweite Frau seines Bruders Carl, Clara Schumann über den schweren Verlust hinweg zu trösten und die beiden Frauen werden enge Freundinnen. Große Teile des Briefwechsels zwischen den Schwägerinnen sind erhalten und werden in vorliegendem Band erstmals veröffentlicht.

Schumanns Schwägerin Therese, die Frau seines ältesten Bruders, war schon vor der schwer erkämpften Heirat für Clara eine Art „Schwester“, hatte sie sich doch ganz besonders der Brautleute angenommen. Nicht zuletzt aufgrund des Verlusts ihrer eigenen Familie durch die gegen den Willen ihres Vaters Friedrich Wieck durchgesetzte Eheschließung baute Clara Schumann besonders enge Beziehungen zu den Verwandten ihres Mannes auf, die sie bis in ihr letztes Lebensjahrzehnt aufrechterhielt.

Ein gutes Drittel des Bandes nimmt die Korrespondenz zwischen Robert Schumann und seiner Mutter ein, die den Zeitraum von 1817 bis zu deren Tod 1836 umfasst. Da die Briefe Christiane Schumanns bisher nur in wenigen Auszügen und die von Robert lediglich in gekürzter Form bekannt waren, eröffnet sich hier ein neuer, zum Teil überraschender Einblick in diesen ebenso lebensvollen wie herzlichen Austausch, der stets in direkter Ansprache und offen-unverstelltem Tonfall verläuft.

Auch die Korrespondenzen mit Robert Schumanns drei älteren Brüdern, deren Frauen und Nachfahren sind umfangreich und in ihren Darstellungen ergiebig, wobei jene mit Pauline Schumann den größten Raum einnimmt. Ihr Mann Carl war derjenige unter den Brüdern, der Robert Schumann am nächsten stand, vermutlich waren die Beiden recht wesensverwandt. In der Hauptsache geht es um familiäre Begebenheiten, Sorgen, Hilfestellungen und Mitteilungen, aber auch um finanzielle Angelegenheiten bzw. Zinszahlungen, die detailliert und meist in gegenseitigem Einvernehmen unproblematisch geregelt werden.

Mit einigen Briefdokumenten aus den Jahren 1840 bis 1843 wird abschließend ein von Schumann meist „Vetter“ genannter Mann aus Leipzig vorgestellt, der zu ihm in bisher ungeklärtem Verwandtschaftsverhältnis stand. Dieser Cousin bot zeitweise wohl seine Hilfe im Ehe-Prozess mit Wieck an. Nicht zuletzt dadurch wird durch akribische Recherche sowie ausführliche Kommentierung ein hochinteressantes und abgerundetes Bild von Schumanns weitverzweigter Familie vermittelt.

Band 10: Briefwechsel Clara und Robert Schumanns mit den Kindern Elise, Ludwig und Felix

Hg. von Thomas Synofzik und Michael Heinemann

820 S., Gebundene Leinenausgabe

Köln: Verlag Christoph Dohr, 2019

Noch intensiver und aufschlussreicher sind jene Briefe, die insbesondere natürlich Clara aber auch Robert Schumann mit ihren Kindern wechselten. Von Robert Schumann existieren lediglich drei Briefe an seine Kinder, von diesen an ihn hingegen gar keine. Vorliegende Ausgabe bringt die umfangreiche, fast zwei Drittel des Bandes umfassende Korrespondenz mit der zweiten Tochter Elise Schumann (verh. Sommerhoff), ihrem Ehemann und dessen Verwandten sowie jene deutliche knappere mit den Söhnen Ludwig und Felix. Nach dem besonders ergiebigen, in der Edition daher auf zwei Bände verteilten Briefwechsel zwischen Clara Schumann und ihrer jüngsten Tochter Eugenie (vgl. Besprechungen in *Correspondenz* Nr. 37 und Nr. 40) stehen vom Briefwechsel mit den Kindern jetzt nur noch jener mit der ältesten Tochter Marie und der dritten Julie sowie mit dem dritten Sohn Ferdinand und ihren Familien aus. Dieser Band I.11 der Ausgabe ist in Vorbereitung und wird das Bild letztlich vervollkommen.

Bei der recht dichten, im August 1854 einsetzenden Korrespondenz zwischen Clara und Elise Schumann (verh. Sommerhoff) müssen leider sämtliche Briefe der Tochter als verschollen gelten. Sie lassen sich in den meisten Fällen durch ihre Erwähnung in den Briefen der Mutter nachweisen, wobei sich deren vollständiger Inhalt naturgemäß nicht erschließen lässt. Aber auch ohne diese Informationen gewinnt man einen tiefgehenden Eindruck vom Wesen und der Persönlichkeit Clara Schumanns, nicht nur in ihrer Funktion als Mutter. Gerade mit Elise tauscht sie sich mit zunehmendem Alter über zahlreiche Probleme und Sorgen aus, scheint ihr diese Tochter doch aufgrund ihrer familiären Situation mit Ehemann, Kindern und großem Haushalt am ehesten geeignet für Ratschläge und Beurteilungen.

Nur sehr lückenhaft erhalten ist der Briefwechsel Clara Schumanns mit ihrem zweitältesten Sohn Ludwig, dessen tragisches Schicksal sich in diesen wenigen Dokumenten in ergreifender Weise widerspiegelt. Die Gegenbriefe des Sohnes fehlen ganz, wurden möglicherweise sogar bewusst der Nachwelt vorenthalten, um dessen wenig erfülltes und durch langes Siechtum in einer Anstalt gekennzeichnetes Leben nicht auch noch für immer zu dokumentieren. In den 13 hier veröffentlichten Briefen Clara Schumanns erweist sie sich als recht bestimmend, obwohl sie bemüht scheint, ihre Anordnungen Ludwig behutsam zu vermitteln. Ihre Sorgen um den Werdegang des von Geburt an retardierten Sohnes werden deutlich, wie auch ihr angestrengtes Bemühen, doch eine Ausbildungsmöglichkeit für ihn zu finden.

Die Lektüre der 60 erhaltenen Briefe von Felix Schumann an seine Mutter und einigen wenigen von ihr an ihn ist in weiten Teilen mindestens ebenso erschütternd, da das kurze Leben des jüngsten Sohnes von einem immer schlimmer werdenden und schließlich zum frühen Tod führenden Lungenleiden überschattet wurde. Eine besondere Tragik liegt zudem darin, dass die Mutter zwar das immense, wohl vom Vater geerbte sowohl musikalische als auch literarische Talent erkannte, ihrem Sohn aber eine entsprechende berufliche Ausbildung aus verschiedenen Gründen verbieten musste. So sehr man aufgrund der hier edierten Dokumente Clara Schumanns Entscheidungen nachvollziehen kann, so sehr bleibt aber auch der Eindruck eines unglücklichen, teilweise fast verzweifelt wirkenden jungen Mannes haften, dem das Schicksal nicht viele gute Momente bescherte.

Serie II

Freundes- und Künstlerbriefwechsel

Editionsleitung: Thomas Synofzik und Michael Heinemann

Bd. 2.1: Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit Joseph Joachim und seiner Familie

Bd. 2.2: Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit Joseph Joachim und seiner Familie

Hg. von Klaus Martin Kopitz

1652 S., Gebundene Leinenausgabe

Köln: Verlag Christoph Dohr, 2019

Mit den folgenden Bänden wird die umfangreichste Serie des Projekts, der Briefwechsel mit Freunden und Künstlerkollegen fortgeführt. Gerade dieser Bereich der Ausgabe ermöglicht tiefe Einblicke in die

unterschiedlichsten Arbeits- und Lebensbedingungen im 19. Jahrhundert für das Ehepaar Schumann ebenso wie für seine Korrespondenzpartner. Die Stellung der Familie Schumann im Musikleben und im Sozialgefüge ihrer Zeit sowie persönliche Auffassungen, Beurteilungen und Bewertungen von Zeitgeschehen, Kunst und Kunstwerken, Künstlerpersönlichkeiten sowie Aufführungen werden in ihren diversen Facetten ersichtlich. Ganz besonders, wenn es sich um eine besonders enge und tiefgehende Beziehung handelt. Die 1853 einsetzende Korrespondenz mit Joseph Joachim und später auch dessen Frau Amalie lässt sich sowohl in ihrem Umfang als auch von der Bedeutung her mit dem mit Johannes Brahms vergleichen, spiegelt sich doch auch hier eine veritable Künstlerfreundschaft wider.

Sind es zu Beginn die zahlreichen Gemeinsamkeiten in der Auffassung und die ästhetischen Übereinstimmungen hinsichtlich der Musik, ihres Verständnisses und ihrer Zukunft zwischen dem älteren arrivierten Komponisten und dem jungen genialen Geiger Joseph Joachim, die keinerlei Diskussion bedürfen, so stehen schon bald Schumanns Erkrankung und Behandlung in der Endericher Heilanstalt im Vordergrund des Austauschs. Wie auch Brahms teilt Joachim mit Clara die schweren Sorgen um ihren Mann und wird ebenfalls zum verlässlichen Freund, der in Rat und Tat zur Seite steht. Wie auch Brahms darf Joachim Schumann in der Anstalt besuchen und Clara seinen persönlichen Eindruck über das Befinden ihres Mannes vermitteln. Nach Schumanns Tod bleibt Joachim einer der engsten Vertrauten für dessen Witwe Clara, der nicht nur ihr künstlerischer Partner in unzähligen Auftritten, sondern auch ein Berater in privaten Dingen für sie und ihre Kinder wird. Anders als bei Brahms bleibt jedoch trotz aller Vertrautheit und Freundschaft der Tonfall in den Briefen zwischen Clara Schumann und Joseph Joachim stets förmlich. Das Äußern von Gefühlen oder persönlichen Details bleibt in den meisten Briefen ausgespart, im Zentrum des Dialogs scheint immer die Kunst zu stehen. Dies zeichnet die Realität auch insofern nach, als die über 40 Jahre währende gemeinsame Musiziertätigkeit der beiden großen Künstler schon nach kürzester Zeit keine vorherigen Proben mehr braucht, so gut ist man aufeinander „eingespielt“. Als weitere Facette treten später noch Pläne für ein gemeinsames pädagogisches Wirken hinzu, die sich letztlich nicht umsetzen lassen, da es sich für Clara Schumann als unmöglich erweist, eine Stelle an der von Joachim geleiteten Berliner Musikhochschule anzutreten.

Ebenfalls anders als bei Brahms fehlen diesem Briefwechsel Phasen der Verstimmung oder zeitweisen Abkühlung. Dies liegt zum einen an Joachims Wesen, zum anderen aber auch daran, dass eben Affekte und Leidenschaften hier weder Gegenstand des Dialogs sind noch grundsätzlich in der Beziehung zu Clara Schumann eine Rolle spielten. Joachim blieb der Freundin bis zu ihrem Tod treu, besuchte sie regelmäßig, auch dann noch, als an gemeinsames Musizieren nicht mehr zu denken war. Wie intensiv und vielschichtig diese Freundschaft war, dokumentiert die riesige Menge an Briefen, die auch solche von Joachims Frau, der Sängerin Amalie Schneeweiss, sowie von der Tochter Maria und der in London lebenden Schwägerin Ellen Joachim einbezieht.

Bd. 4: Briefwechsel Clara Schumanns mit Maria und Richard Fellingner, Anna Franz geb. Wittgenstein, Max Kahlbeck und anderen Korrespondenten in Österreich

Hg. von Klaus Martin Kopitz, Anselm Eber und Thomas Synofzik
936 S., Gebundene Leinenausgabe
Köln: Verlag Christoph Dohr, 2020

In eine ganz andere Richtung geht dieser auch wieder relativ umfangreiche Band, bezieht er sich doch auf österreichische Kontakte Clara Schumanns. Obwohl die Künstlerin von Jugend an in der Hauptstadt der Donaumonarchie extrem erfolgreich und anerkannt war, wurde Wien aus verschiedensten Gründen zu keiner Zeit ein bevorzugter Ort für ihre Konzertreisen. Selbst als in späteren Jahren ihr Freund Johannes Brahms dort lebte, änderte sich daran nichts. Umso stärker zeigen die hier edierten Briefwechsel mit zahlreichen Wiener Korrespondenten, dem Ehepaar Fellingner sowie mit ihrer ehemaligen Klavierschülerin Anna Franz geb. Wittgenstein, dass Clara Schumann eine ausgezeichnete Netzwerkerin war. Mit großem Geschick baute sie schriftlich und ohne ständige persönliche Begegnung Kontakte auf, die sie dann auf dieselbe Weise intensiv pflegte. Die in diesem Band versammelten Korrespondenzpartner waren zum Teil pianistisch tätig und erhielten zumindest kurzzeitig von Clara Schumann während einer ihrer Aufenthalte in Wien Unterricht. Weitere standen als Sänger, Schauspieler, Komponisten, Musikkollegen o.ä. mit ihr in Kontakt oder waren zeitweise institutionell für sie von Bedeutung, wie u.a. das Wiener Beethoven-Komitee, der Wiener Männergesangsverein und das Pester Liszt-Komitee. Darüber hinaus unterhielt die Künstlerin auch in Österreich viele Beziehungen zu einflussreichen Adeligen.

Die Vielzahl der Korrespondenten, der von ihnen repräsentierten unterschiedlichen Gesellschaftsschichten, Professionen und Herkunftsorte lässt die Lektüre dieses Bandes besonders kurzweilig werden. Es entsteht ein facettenreiches Panorama der Lebensart im Wien der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts (die Korrespondenz setzt mit dem Jahr 1856 ein). Da es thematisch häufig um Aufführungen, Engagements, Konzertrepertoire sowie um die Verbreitung der Werke Robert Schumanns geht, spiegeln sich gleichzeitig das kulturelle Geschehen der Metropole und auch der besondere „Geschmack“ des Wiener Publikums wider. Während die Kontakte in den meisten Fällen auf nur sehr wenigen Briefen basieren, ist die Korrespondenz mit Marie und Richard Fellingner deutlich umfangreicher. Das Ehepaar Fellingner galt als prominent und einflussreich in der Wiener Gesellschaft, ihr Haus bildete den Mittelpunkt eines kunst- und musikverständigen Kreises. Clara Schumann hatte Johannes Brahms den Kontakt zu diesen Persönlichkeiten gleich eingefädelt, als er nach Wien übersiedelte. So entstand auch zu ihm schon bald eine tiefe lebenslange Beziehung. Wie so oft bezog Clara Schumann auch auf beiden Seiten Kinder und nahe Verwandte ein, übernahm nicht zuletzt die Patenschaft über einen der Fellingner-Söhne.

Bd. 16.1: Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit Bernhard Scholz und anderen Korrespondenten in Frankfurt am Main

Bd. 16.2: Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit Bernhard Scholz und anderen Korrespondenten in Frankfurt am Main

Hg. von Annegret Rosenmüller und Anselm Eber

1308 S., Gebundene Leinenausgabe

Köln: Verlag Christoph Dohr, 2020

Aufgrund des enormen Umfangs der erhaltenen Dokumente und der Vielzahl der Korrespondenten musste die vorliegende Edition wieder in zwei Teilbänden erscheinen. Insbesondere dadurch, dass Clara Schumanns letzte Wirkungs- und Wohnstätte in der Messestadt am Main lag, nimmt Frankfurt einen bedeutenden Platz in ihrer Biografie ein. Aber auch ihr Mann Robert hatte von Beginn der 1830er-Jahre an dort einige Kontakte, die sich allerdings nur in sehr wenigen Briefen niederschlugen.

Mit ihrer Übersiedelung nach Frankfurt im Herbst 1878 beginnt für Clara Schumann durchaus ein neuer Lebensabschnitt. Ab diesem Zeitpunkt vermischen sich Alltag und Künstlertum in ihren

Korrespondenzen besonders deutlich. Sämtliche ihre Tätigkeit am Hoch'schen Konservatorium bzw. ihre Auftritte betreffenden Angelegenheiten spiegeln sich vor allem im Briefwechsel mit dem ersten Direktor Joachim Raff sowie besonders mit dessen Nachfolger Bernhard Scholz wider. Scholz und seine Familie kannte sie bereits seit längerer Zeit, weshalb auch diese Korrespondenz mit 268 Dokumenten den Hauptteil des ersten Teilbandes ausmacht. Hinzu treten zahlreiche Kammermusik-Partner und Dirigenten, mit denen Clara Schumann in Frankfurt konzertierte, sowie auch berühmte auswärtige Künstlerpersönlichkeiten, die zu Gastspielen anreisten. Neben ihren Schülerinnen und Schülern, von denen einige erst durch die vorliegende Edition identifiziert werden konnten, bestehen auch hier – wie bei Clara Schumann gewohnt – eine Vielzahl gesellschaftlicher Kontakte. Die üblichen Alltagsprobleme dokumentieren nicht zuletzt Briefwechsel mit Handwerkern, Lieferanten, Klavierhändlern, ihrem Bankier und dem Hausarzt.

Die wenigen von Robert Schumann erhaltenen Briefwechsel, die sich naturgemäß nur auf den Zeitraum bis zu seinem Todesjahr 1856 beziehen, betreffen Musikerkollegen, Korrespondenten seiner *Neuen Zeitschrift für Musik*, Verleger und Verlagshäuser, Künstler diverser Richtungen, jedoch keine Angehörigen seines Freundeskreises. Hier überwiegt das Geschäftliche, woraus sich Einblicke in Schumanns Arbeitsleben ergeben.

Sämtliche in den hier vorgestellten Bänden enthaltenen Korrespondenzen sind von den Editoren in ausgezeichneter Weise bearbeitet worden. Die einführenden Texte zu den jeweiligen Briefpartnern lassen zudem die vielfältigen Verflechtungen in unterschiedlichsten Bereichen sowie einen regen Gedankenaustausch ersichtlich werden. Die ebenso inhalts- wie umfangreichen Bände wurden in gewohnt sorgfältiger Weise redigiert und hergestellt. Im Leineneinband und mit ansprechender Gestaltung bereitet es den Leser*innen auch schon allein vom äußeren Erscheinungsbild her Freude, darin zu schmökern. Insgesamt sind es weitere Produktionen dieser Edition, deren Bedeutung für alle an romantischer Musik und Musiker*innen interessierte Leser*innen nicht zuletzt durch die dahinterstehende überaus solide Arbeit unterstützt wird. Detaillierte Informationen finden sich im Internet unter <http://www.schumann-briefe.de>.

(Irmgard Knechtges-Obrecht)

Series I Family Correspondence

Volume 1: Robert and Clara Schumann's Correspondence with Relatives in Zwickau and Schneeberg

The following volumes continue the ambitious project of the first complete scholarly edition of all letters between Clara and Robert Schumann and Robert's relatives in Zwickau and Schneeberg. The correspondence between Robert Schumann and his mother was at all times characterized by an atmosphere of openness and intimacy. After her death (1836) and Clara and Robert's marriage (1840), contact to his brothers intensified. The letters often dealt with everyday problems, familial support and mutual offers of assistance. The letters between the families document their close, longstanding relations, which even lasted beyond the deaths of the Schumann brothers with their respective wives and descendants. After Robert Schumann himself had passed away, the sisters-in-law maintained an active correspondence, which for the main part is being published in this volume. Through meticulous research combined with extensive commentary, it manages to give a well-rounded impression of Schumann's family and its many branches.

Volume 10: Robert and Clara Schumann's Correspondence with their Children Elise, Ludwig and Felix

Even more intensive and insightful are the letters exchanged especially between Clara, but of course also Robert Schumann and their children. The edition at hand comprises both the extensive correspondence with the second daughter Elise Schumann (mar. Sommerhoff), her husband and his relatives, which makes up nearly two thirds of the volume, as well as the significantly less voluminous one with the sons Ludwig and Felix.

In the case of the rather dense correspondence between Clara and Elise Schumann, starting in August 1854, all of the letters by the daughter must unfortunately be considered lost. However, the surviving letters provide some profound insights into Clara Schumann's character and personality. It was to Elise in particular that she expressed her thoughts and feelings about various problems and worries. Clara's correspondence with her second-oldest son Ludwig, whose tragic fate is reflected in these letters in a poignant fashion, has been preserved in a very fragmentary condition. The son's responses are missing entirely, and may have possibly been withheld from posterity on purpose, so as not to document his unfortunate life for all eternity.

Similarly harrowing to read are large parts of the 60 surviving letters from Felix Schumann to his mother, and her few surviving responses, since the short life of her youngest son's was overshadowed by a pulmonary disease leading to an early death. The fact that his mother recognized the immense musical and literary talent, yet for various reasons had to bar him from receiving fitting education in these fields bears an additional element of tragedy.

Series II Correspondences with Friends and Artists

Volume 2.1: Robert and Clara Schumann's Correspondence with Joseph Joachim and his family

Volume 2.2: Robert and Clara Schumann's Correspondence with Joseph Joachim and his family

The following volumes continue the most expansive series of the project, the correspondence with friends and fellow artists. This section of the edition in particular allows deep insights into the different working and living conditions, both of the Schumann couple as well as their correspondents.

Starting in 1853, the correspondence with Joseph Joachim, and later also his wife Amalie, can be compared to the one with Johannes Brahms, both in terms of quantity as well as importance, since it does reflect a true friendship between artists.

While the letters initially revolve around the numerous shared views and aesthetic commonalities between the older, more established composer and the young violin genius, the focus of the exchange later shifts towards Schumann's illness and his treatment at the sanatorium in Endenich.

After Robert Schumann's passing, Joachim remains one of the closest confidants for the widowed Clara, becoming not only her artistic partner for countless performances, but also her and her children's counsel in private matters. Art appears to always be at the heart of their dialogue. Another facet are later plans for joint pedagogical activities, which ultimately never bear fruit.

Joachim remained faithful to his friend until her death and continued to pay her regular visits even after playing music together had become impossible. The huge amount of letters between the two, but also with Joachim's wife, the singer Amalie Schneeweiss, as well as their daughter Maria and Amalie's sister-in-law Ellen Joachim, who lived in London, are a testament to how deep and complex this friendship truly was.

Volume 4: Clara Schumann's Correspondence with Maria and Richard Fellingner, Anna Franz nee Wittgenstein, Max Kahlbeck and other Correspondents in Austria

This once again relatively expansive volume takes things in an entirely different direction, since it deals with Clara Schumann's Austrian contacts. Even though from her youth onward the artist had always been very successful and renowned in the capital of the Habsburg Monarchy, Vienna for various reasons never became a preferred destination for her concert tours. All the more, the letters in this edition between Clara and her numerous Viennese correspondents, the Fellingners as well as her former piano students Anna Franz nee Wittgenstein demonstrate her extraordinary networking skills. She aptly formed these relationships simply through a written medium and without the need constant meetings in person, which she then diligently cultivated in the same way. In addition, Clara maintained numerous connections to powerful Austrian nobles.

The multitude of her correspondents representing different social strata, professions and provenances in this volume make for an especially entertaining read. While most of the contacts are only based on a very small amount of letters, the correspondence with Marie and Richard Fellingner is considerably more extensive. The Fellingners were regarded as prominent and influential members of Viennese society, their house was the center of a circle of art and music enthusiasts.

Volume 16.1: Robert and Clara Schumann's Correspondence with Bernhard Scholz and other Correspondents in Frankfurt am Main **Volume 16.2: Robert and Clara Schumann's Correspondence with Bernhard Scholz and other Correspondents in Frankfurt am Main**

Due to the enormous amount of surviving documents and the great number of correspondents, the edition at hand had to once again be published in two subvolumes. Since Frankfurt am Main became Clara Schumann's final place of residence and activity, it is of special importance for her biography.

Her relocation to Frankfurt in the fall of 1878 indeed marks the beginning of a new chapter in Clara's life. From this point on, her everyday life and her artistic work become markedly more intertwined in her correspondences. All of her activities at Dr. Hoch's Konservatorium as well as matters regarding her performances are reflected in her correspondence with the first director Joachim Raff, and particularly with his successor Bernhard Scholz.

These exchanges are joined by those with numerous chamber music partners and conductors, with whom Clara gave concerts in Frankfurt, as well as famous artists from outside of town, who travelled to Frankfurt for guest performances. Besides her students, Clara Schumann maintained a multitude of social contacts. Exchanges with craftsmen, contractors and piano dealers, her banker and her physician give an account of the usual everyday problems.

All of the correspondences comprised in the volumes presented here have been excellently edited. Rich in content, they have been diligently redacted and manufactured. The cloth binding and the appealing design and layout make reading an enjoyable experience from a visual standpoint as well.

Detailed information can be found online at <http://www.schumann-briefe.de>

(Summary by Irmgard Knechtges-Obrecht; Translated by Florian Obrecht)

SEHR KURZER RÜCKBLICK / VERY SHORT REVIEW*

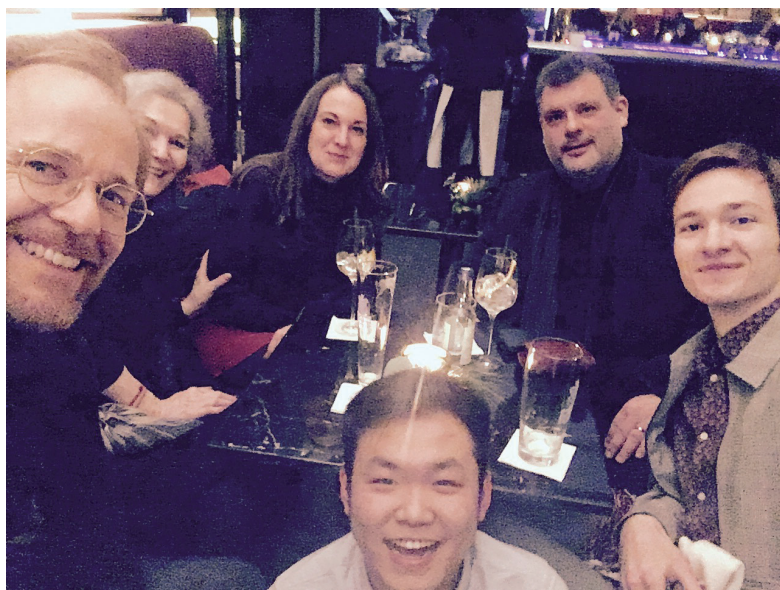
2020



* ausgewählt/selected von/by I. Bodsch



5.1.2020, Augsburg, Große Sakristei, Barfüßerkirche: Abschlusskonzert nach dem Meisterkurs/final concert after the masterclass.



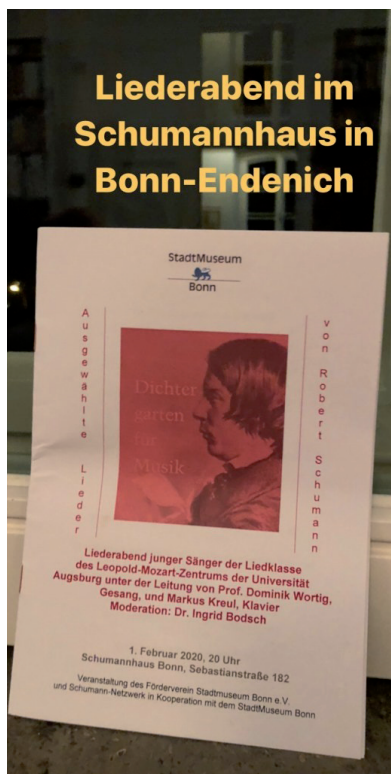
5.1.2020, Augsburg: Studierende und Dozierende (Markus Kreul & Dominik Wortig) nach dem Konzert/Students and lecturers after the concert,

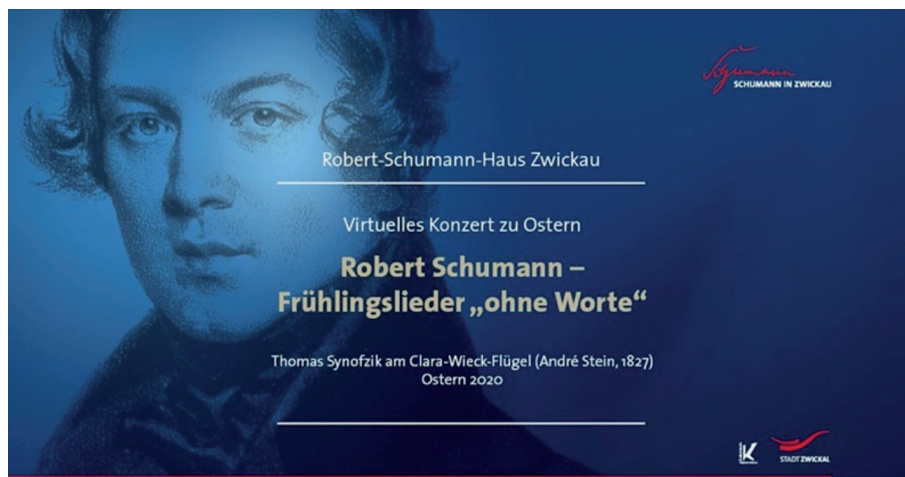
Fortsetzung folgte/to be continued:

1.2.2020, Schumannhaus Bonn:

Liederabend junger Sängerinnen und Sänger (Daniel Sauer, Bariton; Grace Choi, Mezzosopran; Haozhou Hu, Tenor; Isabella Pany, Sopran; Jihyun Kang, Sopran; Jennylee Mey, Sopran; Matthias Lika, Bariton; Melanie Gleissner, Mezzosopran; Pauline Stöhr, Mezzosopran; Tim Lucas, Bariton; Tobias Haufler, Bariton; Xiaoyu Liu, Sopran) des Leopold-Mozart-Zentrums der Universität Augsburg unter der Leitung von Markus Kreul, Mitglied im Schumann Forum, dem board of artists des Schumann-Netzwerks.

Das Foto (nach dem Konzert) wurde von einem begeisterten Besucher zur Verfügung gestellt (Dank an Gunnar Sohn).

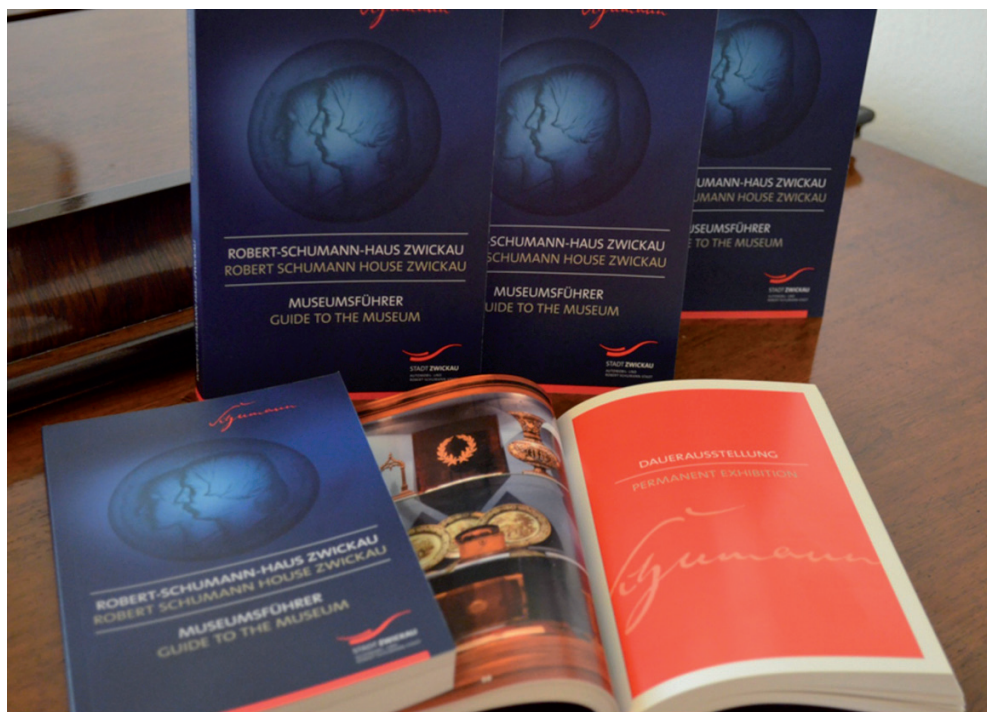




Zwickau: Musikalische Ostergrüße



Zwickau, 18. Internationaler Robert-Schumann-Wettbewerb für Klavier und Gesang: Im Januar noch freudig angekündigt, im März, zu Beginn des ersten Pandemie-bedingten Lockdown, abgesagt. / Proudly announced in January, cancelled in March ...



Druckfrisch stellt der neue Museumsführer die Exponate im Schumann-Haus zu Zwickau vor. Foto: Stadt Zwickau

Robert-Schumann-Haus Zwickau: Ein neuer Museumsführer in Deutsch und Englisch / A new guide to the museum in german and english, 284 Seiten, 128 Abbildungen, Euro 7,50



23. Bonner Schumannfest fällt aus

Verschiebung einzelner Konzerte in den November 2020 in Planung

Bonn, 1. Mai 2020

Liebe Schumannfreunde,

mit großem Bedauern müssen wir Ihnen mitteilen, dass die Veranstaltungen des 23. Bonner Schumannfestes im Zeitraum [vom 29. Mai bis zum 11. Juni 2020](#) wegen der anhaltenden Corona-Pandemie und der damit verbundenen Maßnahmen. Ein Schutz des Publikums und der Künstler hätte von uns nicht verlässlich gewährleistet werden können. Zurzeit planen wir, einzelne Konzerte in den November zu verlegen und das Festival digital zu den Menschen zu bringen.

Bei den Planungen für das diesjährige Schumannfest hatten wir es schon geahnt:

In Beethovens Jubiläumsjahr – sein 250. Geburtstag sollte in diesem Jahr ausgiebig gefeiert werden – würde es für ein Schumann-Festival schwer werden, einen Akzent im städtischen Kulturleben zu setzen, auch wenn der 210. Geburtstag unseres Komponisten in diesem Jahr [am 8. Juni](#) gefeiert wird. Daher hatten wir uns dazu entschieden, die intensive Beschäftigung mit Beethoven den vielen anderen Veranstaltern zu überlassen.

Stattdessen wollten wir ein INTERMEZZO anbieten, ein Zwischenspiel zwischen all den Beethoven-Feiern. Doch die Corona-Pandemie zwingt uns nun, das INTERMEZZO zu einem anderen Zeitpunkt zu starten.

Auch der im vergangenen Jahr erfolgreich fortgesetzte Robert Schumann Gesangswettbewerb „Zeig was Du kannst!“ muss für Juni abgesagt und verschoben werden.

Über die weiteren Planungen werden wir Sie informieren.

Bonner Schumannfest: abgesagt / cancelled

**Ab Ende Mai 2020 für einige Wochen wieder geöffnet /
Reopening for some weeks:**
Brahms-Haus Baden-Baden, Schumannhaus Leipzig,
Robert-Schumann-Haus Zwickau



	schumann auf schellack		...
	"Schumann auf Schellack" Robert Couzinou – Robert Schumann: Die beiden Grenadiere op. 49 Nr. 1 Schumann in Zwickau Keine Aufrufe · vor 11 Stunden	...	
	"Schumann auf Schellack" Fjodor Schaljapin – Robert Schumann: Die beiden Grenadiere op. 49 Nr. 1 Schumann in Zwickau 2 Aufrufe · vor 2 Tagen	...	
	"Schumann auf Schellack" George Henschel – Robert Schumann: Die beiden Grenadiere op. 49 Nr. 1 Schumann in Zwickau 2 Aufrufe · vor 5 Tagen	...	
	"Schumann auf Schellack" Michael Bohnen – Robert Schumann: Die beiden Grenadiere op. 49 Nr. 1 Schumann in Zwickau 2 Aufrufe · vor 6 Tagen	...	
	"Schumann auf Schellack" Wilhelm Strienz – Robert Schumann: Die beiden Grenadiere op. 49 Nr. 1 Schumann in Zwickau 6 Aufrufe · vor 1 Woche	...	
	"Schumann auf Schellack" Hans Duhan – Robert Schumann: Die beiden Grenadiere op. 49 Nr. 1 Schumann in Zwickau Keine Aufrufe · vor 2 Tagen	...	

Wiedereröffnung des Robert-Schumann-Hauses Zwickau nach dem 1. Lockdown mit der Ausstellung „*Die Schumanns und die Technik*“ (bis Anfang Oktober 2020). Anstelle von Führungen stellte Thomas Synofzik einzelne Einspielungen aus der Schellackplattensammlung des Hauses auf youtube vor.

Reopening of the Schumann-House after first lockdown with the exhibition „*The Schumanns and technology*“. In place of tours or lectures Thomas Synofzik presented audio-recordings from the great Museum-collection of Shellac-discs on youtube.



Düsseldorf, 10.8.2020, Rathaus, Jan-Wellem-Saal

Fördermittel zur Sanierung des Schumann-Hauses Düsseldorf

Als Initiator und Antragsteller erhielt der *Förderverein Schumann-Haus Düsseldorf e.V. (FSD)* eine Urkunde mit der Zusage über 370.000 Euro von der *Nordrhein-Westfalen-Stiftung Naturschutz, Heimat- und Kulturpflege* zur Förderung der Sanierung des historischen Schumann-Hauses in der Bilker Straße, vgl. oben, S. 79.

Funds for the renovation of the Schumann House

As the initiator and applicant the *Förderverein Schumann-Haus Düsseldorf e.V. (FSD)* (Friend's Association of the Schumann House Düsseldorf) received an official grant over 370.000 Euros from the *Nordrhein-Westfalen-Stiftung Naturschutz, Heimat- und Kulturpflege* (North Rhine-Westphalian Foundation for Nature Conservation, Preservation of Heritage and Culture), for the purpose of renovating the historic Schumann House, cf. p. 80.



Von links nach rechts/from left to right: Herbert Hennig & Dirk Grolman (Förderverein), Eckhard Uhlenberg (Präsident der NRW-Stiftung), Hans-Georg Lohe (Kulturdezernent der Stadt Düsseldorf), Oberbürgermeister Thomas Geisel & Sabine Brenner-Wilczek, Leiterin des Heinrich-Heine-Instituts Düsseldorf und künftige Chefin auch des neuen Schumann-Museums (Foto: Ingo Lammert)

Pressemitteilung

11. Robert-Schumann-Ehrung 2020 Enthüllung des 10. Medaillons auf dem Gedenkweg für Robert und Clara Schumann

Im Zentrum der 11. Robert-Schumann-Ehrung 2020 des Sächsischen Vocalensembles e.V. steht der Abschluss des Robert-und-Clara-Schumann-Gedenkweges mit Anbringen des 10. und letzten Medaillons am Lindenmuseum „Clara-Schumann“ in Schmorsdorf - ein besonderes museales Kleinod in Maxens Nachbarort direkt neben der mächtigen „Tausendjährigen“ Linde. Ausgedehnte Wanderungen von Clara Wieck und später der Familie Schumann führten an diesem einzigartigen, die Ortsmitte prägenden Naturdenkmal vorbei.

Der Text des Medaillons bezieht sich auf den Aufenthalt Clara Wiecks vom 11. Juni bis 13. August 1837 in Dresden und Maxen. Sie schreibt in ihr Tagebuch: *„Nach der Probe um 12 Uhr Spaziergang nach der Linde die weiße Frau zu sehn, welche des Nachts ihre Wanderungen macht.“* Um Mitternacht des 22. Juli 1837 suchte sie dieser Erscheinung zu begegnen.

Ein liebevoll ausgerichtetes Bürgerfest vom Heimatverein Maxen e.V. und der Gemeinde Schmorsdorf, ein Konzert mit Chormusik der Romantik in der Interpretation durch das Sächsische Vocalensemble verbinden sich am 12. September, dem 180. Hochzeitstag von Clara und Robert Schumann, zu einem vielversprechenden kulturellen Ereignis. Einführende Worte übernimmt Prof. Dr. Hans John.

Das kleinste Museum Deutschlands an der 1000jährigen Linde, welches ganztägig die Besucher mit Texten und Filmbeiträgen zum Leben von Clara und Robert Schumann informiert, ist bereits mit viel Elan durch die Schmorsdorfer Einwohner frisch restauriert worden.

Wir sagen mit dieser Veranstaltung den zahlreichen Spendern sowie allen, die unser Engagement unterstützten, von Herzen Dank! In neun Jahren konnten Lebens- und Aufenthaltsorte von Robert und Clara Schumann in Dresden und Umgebung mit den vom Dresdner Künstler Einhart Grotegut gestalteten Medaillons markiert werden. Entstanden ist ein Weg des Gedenkens an die schaffensreiche Zeit des Künstlerpaares in ihrer Dresdner Zeit.

**Samstag, 12. September 2020, 15 Uhr
Lindenmuseum „Clara-Schumann“ in Schmorsdorf, Gemeinde Müglitztal**

Sächsisches Vocalensemble
Leitung: Matthias Jung

Eintritt frei, um Spenden wird herzlich gebeten!

Rückfragen:
Anita Brückner
Projektleitung Robert-Schumann-Ehrung
Vorstand Sächsisches Vocalensemble e.V.

Pillnitzer Landstr. 59 | 01326 Dresden
Tel.: 0351 268 35 43 | Fax: 0351 268 32 44
E-Mail: buero@saechsisches-vocalensemble.de



Sächsisches Vocalensemble

Schmorsdorf, Lindenmuseum, 12.9.2020:
Anita Brückner & Einhart Grotegut vor dem Medaillon



Casting Clara & Robert Schumann, Düsseldorf, 12.9.2020

Clara und Robert gesucht!

Am Samstag, 12. September 2020 wird das 180. Ehejubiläum von Clara und Robert Schumann gefeiert. Das Heinrich-Heine-Institut, die Europäische Medien- und Business-Akademie (EMBA) sowie die Robert-Schumann-Gesellschaft widmen sich diesem Ereignis mit einem neuen Veranstaltungsformat: **einem Casting**

Wer ist das beste Schumannpaar?

Beim Casting am 12. September im Heine-Institut suchen Publikum und eine Fachjury aus vier Schauspielerpaaren das beste Schumannpaar aus. Grundlage des Castings sind die *Ehetagebücher* der Schumanns, aus denen die jungen Schauspielerinnen und Schauspieler mal heitere, mal nachdenkliche und düstere Passagen lesen werden. Das Gewinnerpaar soll bei zukünftigen Veranstaltungen des Heine-Instituts als Clara und Robert Schumann auftreten.

Casting wird live gestreamt

Welches Paar überzeugen kann, darüber stimmen an diesem Abend nicht nur die Jurymitglieder Dr. Sabine Brenner-Wilczek, Jan von Holtum (stellv. Direktor Heinrich-Heine-Institut), Dr. **Irmgard** Knechtges-Obrecht (RSG) und Prof. Christine Pütz (EMBA) ab, sondern auch das anwesende Publikum sowie Zuschauer*innen, die per Livestream zugeschaltet werden. Die Veranstaltung kann nicht nur über den Facebook-Kanal des Heinrich-Heine-Instituts (de-de.facebook.com/heineinstitut) live verfolgt werden, das Publikum vor den Bildschirmen kann auch mit voten.

12.9.2020, Bonn, Ernst-Moritz-Arndt-Haus, Terrasse

Träume/Alpträume, Szenischer Liederabend open air von und mit Maria Gessler (Sopran) & Riccardo Bovino (Klavier) als „Dottore Gioietti“ mit (u.a.) Schumanns „Löwenbraut“.



Berlin, Keramik-Museum, 20.9.2020:



KERAMIK-MUSEUM BERLIN

Klassik Live im Museumsgarten - Sonntag, 20.09.2020, 17 Uhr

Zu Gast im Keramik-Museum Berlin:

Gesangsstudierende und Mitwirkende der 'Hochschule für Musik Hanns Eisler'

Oliver Wunderlich, Dirigent

Anita Keller, Claar ter Horst, Klavier

Matthias Schönfeldt, szenische Beratung

Künstlerische Leitung: **Claar ter Horst**

Robert Schumann, Szenen aus Goethes "Faust", 3. Akt, "Fausts Verklärung"

"Am liebsten war mir von vielen zu hören, dass ihnen die Musik die Dichtung erst recht klar gemacht hat"
(Robert Schumann 1849)



Sonntag, 20.09.2020, 17 Uhr, Einlass ab 16 Uhr

Kostenbeitrag 8,00 € (inklusive Museumsbesuch mit 3 Ausstellungen)

Verbindliche Platzreservierungen für diese Open-Air-Veranstaltung werden
nur mit vollständiger Namensangabe und Kontaktdaten entgegengenommen.

E-Mail an: info@keramik-museum-berlin.de

Im Museum besteht Maskenpflicht. Nach Einnahme des Sitzplatzes darf die Maske abgesetzt werden.

Keramik-Museum-Berlin.de

Schustehrstraße 13, 10585 Berlin-Charlottenburg (U7: Richard-Wagner-Platz)

NEUE SCHUMANNIANA / NEW SCHUMANNIANA*

CDs, DVDs

Ausgewählt/selected von/by
Ingrid Bodsch & Irmgard Knechtges-Obrecht



Robert Schumann: Sinfonien Nr. 1 & 4
Gürzenich-Orchester Köln,
François-Xavier Roth
Myrios MYR 028 (CD), 2020

Höchst flexibel

Die diskographische Tätigkeit des französischen Dirigenten François-Xavier Roth weitet sich kontinuierlich aus: Live-Mitschnitte mit dem London Symphony Orchestra,

Produktionen mit seinem eigenen Ensemble Les Siècles bei Harmonia mundi, und nun ein Debüt beim Label Myrios.

In Köln leitet Roth seit 2015 das Gürzenich-Orchester, und die Stadt hat gut daran getan, den Verlag mit ihrem Chefdirigenten zu verlängern, bevor größere Unruhe aufkommen konnte. Zwei Konzertmitschnitte von 2018 und 2019 vereinigt diese CD mit der ersten Sinfonie von Robert Schumann und der Vierten, die ja chronologisch die zweite darstellt, in ihrer Originalversion von 1841. „In ihrer kargeren Instrumentierung ist sie radikaler und verlangt von uns allen größte Hingabe“, erklärt Roth. Nach dem Schumann-Zyklus mit Heinz Holliger und dem WDR Sinfonieorchester folgt nun also erneut eine Annäherung an Schumanns Orchesterwerke aus der Domstadt. Roth macht vom ersten Takt an klar, dass er einen lichten Klang bevorzugt, der romantische Wärme nicht ausschließt, aber einen ähnlichen vorwärtsdrängenden Gestus offenlegt wie Holliger. Wie genau Roth dabei vorgeht, zeigen bereits die Anfangsakkorde der ersten Sinfonie mit ihren echoartigen Nachschlägen, die indirekt auf Beethovens Einleitung zu seiner ersten Sinfonie anspielen. Doch Schumann möchte es „un poco maestoso“, und so demonstriert es denn auch Roth mit seinen Gürzenich-Musikern. Schumann entfaltet

* English translations by Florian Obrecht (F. O.) or Thomas Henninger (Th. H.)

auf engstem Raum Feierlichkeit und Fragendes, er formuliert Ausrufezeichen und deutet mit kleinen Abwärtsbewegungen auf Schlünde hin. Rhythmisch vertrackt, erstaunlich knapp in den einzelnen, unterschiedlichen Motiven, vom kraftvollen Tutti bis zum liedhaften Flötensolo – bei Roth wird all das hörbar, einschließlich der harmonischen Reibungen, bevor der schnelle Abschnitt einsetzt. Im „Allegro molto vivace“ fackelt Roth nicht lange, er lässt rückblickend die Einleitung als eine Art Staudamm erscheinen, der nun seine Tore öffnet und die ganze Energie ausströmen lässt.

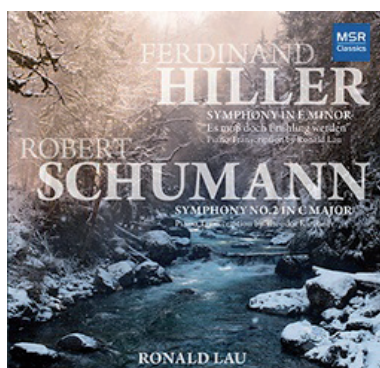
Roth mag mit dieser Aufnahme polarisieren. Wer vorwiegend die Lust am Akzentuieren heraushört, wer sich an manch gewagten Tempo-Übergängen stört, wird mit dieser Lesart nicht glücklich. Umgekehrt aber sind es genau diese Gesten und Entscheidungen, mit denen Roth sich von der Fülle an x-beliebigen Einspielungen abhebt. Gewiss, es gibt eine Fülle an mitreißenden Einspielungen dieser Sinfonien, doch Roth sucht und findet, davon unbeeindruckt, seinen eigenen Weg. Das Gürzenich-Orchester folgt, wie die Pointierungen im Finale der „Frühlingssinfonie“ zeigen, mit Hingabe: die Schläge des Tutti wirken wie der ständig wiederkehrende Knalleffekt inmitten eines Elfentanzes. Kammermusikalisch wirkt vor allem auch das „Larghetto“, wo einzelne Stöhn-Laute aus dem sonoren Streicher-Klang wie selbstverständlich sich herauschälen. Keine Frage, Roth hat das Gürzenich-Orchester auf eine historisch orientierte Spielweise blendend eingestellt. Dieser Ansatz ist bei modernen Sinfonieorchestern zwar nicht neu, doch dieses Ergebnis spricht für sich. In der ersten Sinfonie deutet sich an, was Schumann in der Frühfassung seiner späteren Vierten eigentlich vorschwebte: eine Fantasie für Orchester. Aus dem motivischen Nukleus zu Beginn formt Schumann das ganze Werk, und Roth behält diese Keimzelle immer im Blick, einschließlich all ihrer Verwandlungen. Mal wagt er ein Zögern, mal ein Beschleunigen, immer ist es ein erspürtes oder gut kalkuliertes Timing, mit dem Roth den Geist dieser Musik lebendig werden lässt. Was zügellos scheint, ist das Ergebnis fester Zügel.

Diese CD macht auf erstaunliche Weise hörbar, auf wie engem Raum bei Schumann Stimmungen sich entwickeln, wandeln oder umspringen, wie schnell ihre Farben wechseln oder in ganzer Ungeschminktheit auf den Hörer wirken. Es steht zu hoffen, dass die beiden noch fehlenden Sinfonien nachgereicht werden, so dass sich dieser verheißungsvolle erste Teil zu einem Zyklus rundet.

(Christoph Vratz)

François-Xavier Roth and the Gürzenich Orchestra Cologne having recorded Robert Schumann's first two Symphonies means that the later Symphony No. 4 is to appear here in its original form, the first version,

which was created shortly after the Symphony in B flat major. In this recording, Roth has committed his Gürzenich musicians to a historically-oriented way of playing, an approach which they follow with amazing ease. Even though Roth's joy of accentuating or his tempo variability may appear idiosyncratic to some sceptics, after all, it is exactly these means which distinguish the power and colourfulness of Schumann's symphonic works. This new CD shows in a compelling manner how quickly moods can develop, transform or vanish in Schumann's music, sometimes in a symphonically plump manner and then again as subtly as in chamber music. (Summary by Ch. V., translated by Th. Henninger)



Ferdinand Hiller - Robert Schumann

Symphony in E minor op. 67 „Es muß doch Frühling werden“;
Piano Transcription by Pui Yan Ronald Lau

Symphony No. 2 in C major op. 61
Piano Transcription by Theodor Kirchner
Pui Yan Ronald Lau, Piano
MSR Classics, MS 1759, Newton USA, 2020

Drei deutsche Komponisten der Romantik, die miteinander mehr oder weniger gut bekannt waren,

sind auf dieser CD in ungewöhnlicher Weise vereint mit sinfonischen Werken, die sie jeweils relativ zu Beginn ihrer Karriere in den 1840er-Jahren schufen: Ferdinand Hiller (1811–1885), Robert Schumann (1810–1856) und Theodor Kirchner (1823–1903). Während man Hiller heute hauptsächlich als engen Freund von Mendelssohn und Schumann in Erinnerung hat, dazu als langjährigen Musikdirektor in Köln und Schumanns Amtsvorgänger in Düsseldorf, verbindet man Kirchner wohl eher mit Clara Schumann, die zu ihm eine kurzzeitige Beziehung unterhielt. Kirchner war Komponist, Dirigent und Organist, vor allem aber ein Schüler Schumanns am Leipziger Konservatorium. Und er fertigte Klavierbearbeitungen an, u.a. von Werken seines großen Vorbilds, wie jene hier eingespielte von Schumanns Sinfonie Nr. 2 op. 61.

Im September 1845 schrieb Schumann seinem Freund Mendelssohn: „In mir paukt und trompetet es seit einigen Tagen sehr, ich weiß nicht, was daraus werden wird.“ Vermutlich wurde es wohl seine Sinfonie in C-Dur, die er kurz darauf skizzierte, im Oktober des folgenden Jahres vollendete und als op. 61 veröffentlichte. Dem Werk ging ein Jahr der körperlichen

und psychischen Leiden voraus: „Die Symphonie schrieb ich im Dezember 1845 und noch krank; mir ist's, als müßte man ihr dies anhören“, bemerkte Schumann später. Es ist eine seiner „klassischsten“ Sinfonien: Ohrenfällig ist die Nähe vor allem zu Mozarts „Jupiter“ und zu Sinfonien Beethovens, aus dessen Liederkreis *An die ferne Geliebte* zudem zitiert wird. Auch Johann Sebastian Bach ist vertreten mit dem Zitat des Beginns einer Triosonate aus dem *Musikalischen Opfer*. Es ließen sich noch reichlich weitere Affinitäten finden, die Kirchner in seinem um 1882 angefertigten Arrangement für Klavier zu zwei Händen gut herausarbeitet. Pui Yan Ronald Lau interpretiert diese Klavierfassung mit frischem Elan, technisch makellos sowie mit einem guten Gespür für Ausdruck und Intonation. Die viersätzig Sinfonie schöpft aus dem vollen Leben, wirkt dynamisch und lässt manche von Schumann selbst angedeutete dunklere Passage vergessen. Von der ausgedehnten langsamen Einleitung zum Kopfsatz bis hin zur prächtig gestalteten Stretta, die in ein finales Pauken-Solo mündet, erschließt sich die C-Dur-Sinfonie auf das Beste.

Der im 19. Jahrhundert weitverbreiteten Tradition, größere Instrumentalwerke für Klavier zwei- oder vierhändig zu bearbeiten, schließt sich der Pianist Pui Yan Ronald Lau selbst an mit seiner 2018 erstellten Klavierfassung von Ferdinand Hillers Sinfonie op. 67 in e-Moll. Das mit dem einem Gedicht Emanuel Geibels entnommenen Motto „Es muß doch Frühling werden“ untertitelte Werk gehört zu den wenigen bekannteren des Komponisten, dessen Orchestermusik immer im Schatten seiner Freunde Mendelssohn und Schumann stand. Laus Version der Sinfonie offenbart eine in Dynamik und Ausdruck besonders kontrastreiche Musik voller Überraschungen, die in ihrem jubelierenden Finale den Frühlingsbeginn feiert. Sowohl in seinem Arrangement als auch mit seiner Spielweise beweist Lau eine feine Transparenz und Leuchtkraft, die diesem selten zu hörenden Stück zu Gute kommen.

(Irmgard Knechtges-Obrecht)

This CD unites symphonic works by three Romantic German composers in piano arrangements: Ferdinand Hiller (1811–1885), Robert Schumann (1810–1856) and Theodor Kirchner (1823–1903).

The pianist Pui Yan Ronald Lau interprets Kirchner's 1882 arrangement of Schumann's 2nd symphony op. 61 with flawless technique. Pui Yan Ronald Lau himself is responsible for the piano version of Ferdinand Hiller's symphony op. 67, which contains music full of contrasts and surprises. Lau's play displays subtle transparency and vibrancy, which is of great benefit to this rarely performed piece.

(Summary by I. K-O, translated by Florian Obrecht)



Robert Schumann: Sinfonien Nr. 1 und 3, Ouvertüre „Manfred“; London Symphony Orchestra, John Eliot Gardiner
LSO live LSO0844 (SACD)

Wider das Vorurteil

Es gibt immer wieder Komponisten, die sich bis heute in einer Rechtfertigungssituation sehen. Bei Frédéric Chopin etwa steht bis heute der Orchestersatz seiner Klavierkonzerte im Kreuzfeuer einer latenten Dau-

erkritik. Ein wenig, wenn auch auf anderem Niveau, trifft das auch auf Robert Schumann zu, dessen Fähigkeiten als Orchester-Komponist oft mit Attributen wie mühselig, schwerfällig, verquer bewertet worden sind, etwa im Gegensatz zu Felix Mendelssohn Bartholdy. Vielleicht auch, weil sich Schumann den Weg zur Sinfonie ähnlich zäh hat arbeiten müssen wie Johannes Brahms.

Der Dirigent John Eliott Gardiner zählt zu den glühenden Verfechtern der These, dass Schumanns Sinfonien keineswegs von jener Mühsal künden, die ihnen oft zugedacht wurde. Sein zweiter Zyklus mit diesen Werken erfolgt diesmal nicht mit einem Orchester, das auf historischen Instrumenten spielt, sondern mit dem London Symphony Orchestra. Nach der Zweiten und Vierten enthält die vorliegende CD nun die „Frühlings-sinfonie“ und die „Rheinische“, ergänzt um die Ouvertüre zu „Manfred“. Wer diese Aufnahme hört, wird leichthin bekennen müssen, dass von Schumanns Schwierigkeiten bei der Orchestrierung nichts zu merken ist. Man höre nur etwa den Höhepunkt der Durchführung im ersten Satz der B-Dur-Sinfonie. So entschlossen und gleichzeitig mutig, was das Aus-Halten langer Töne betrifft, hört man diese Passage selten. Gardiner lässt das beinahe schon grimmig spielen, zumindest mit einer Entschlossenheit, die den „un poco maestoso“-Charakter aus der langsamen Einleitung auch bis zum Ende des schnellen Teils bewahrt und auf diese Weise die Tragfähigkeit eines langen Spannungsbogens beweist. Umso größer ist daher der Kontrast, wenn anschließend das Larghetto anhebt, scheu und fahl, ein wenig vorsichtig und dennoch unmittelbar, weil das Londoner Orchester mit möglichst wenig Vibrato agiert. Gardiner macht, vor allem im Finale, keinen Hehl daraus, dass Schumann gerade die Fraktion der Blechbläser sehr gezielt und mit größter Kennerschaft eingesetzt hat. Auf diese Weise erst können „Grazioso“ und „Animato“, wie Schumann es fordert, in ihrer Gegensätzlichkeit zu einer Einheit sich verbinden.

Natürlich findet man bei dieser Aufnahme auch jene Grundwerte, die Gardiner immer wieder einfordert: Transparenz, Brillanz, Atem, Beweglichkeit, Poesie und eine gewisse Form von Leichtigkeit. Das gilt ebenso für die dritte Sinfonie, die er keineswegs so feierlich nimmt, wie sie besonders im Kopfsatz gelegentlich zu hören ist. Er achtet gewissenhaft auf Zwischentöne, auf kleine harmonische Reibungen, die er in aller Deutlichkeit ausstellt, ohne dabei schulmeisterlich zu wirken. So gewinnt dieses Werk an Dramatik, die über das rein Emphatische, wie es in Überschriften wie „Lebhaft“ oder „Feierlich“ angedeutet wird, hinausreicht. Umso klarer wirkt daher der Kontrast zum Scherzo, das mit „Sehr mäßig“ übertitelt ist und hier wie ein orchestriertes Lied ohne Worte erscheint. Etwas überzogen ausgedrückt, könnte man auch von einer Barcarolle-ähnlichen Atmosphäre sprechen.

Das Vorspiel zu „Manfred“ hat Gardiner einmal in einem Interview nicht als wirkliche Overtüre, sondern als Tondichtung bezeichnet, „sehr engagiert und leidenschaftlich komponiert“. Dass es sich hierbei um eines seiner Lieblingsstücke handelt, daraus macht die vorliegende Aufnahme keinen Hehl. Rhythmische Prägnanz, das Spannungspotenzial von Pausen, die Absetzung von Kontrasten, die Mischung der Farben – all das wird hier mit einer Selbstverständlichkeit eingefangen, die fragen lässt, warum dieses Werk doch vergleichsweise selten Beachtung findet. Hängt es auch in diesem Fall damit zusammen, dass immer wieder das Vorurteil geschürt wurde, Schumann könne nicht in gleichem Maße gut für ein Orchester schreiben wie fürs Klavier?

(Christoph Vratz)

The conductor John Eliot Gardener has now successfully completed his second cycle of Schumann Symphonies with the London Symphony Orchestra. Along with Symphonies Nos. 1 and 3, the present live CD recording also includes the Overture to “Manfred”, one of the conductor’s favourite pieces. In simple terms, one could talk about a “characteristic” Gardiner because the essential characteristics of his way of presenting music – transparency, breathing, poetry and more – are also the basis of this very detailed and precise reading. The London Symphony Orchestra combines songful lines and dramatic impulse in an amazingly natural and emphatic manner.

(Summary by Chr. V., translated by Th. Henninger)



Robert Schumann: Symphonies No. 3 & 1

cappella aquileia

Marcus Bosch

Coviello classics COV91926, LC 12403

„Aufbruch“ könnte der Titel dieser CD lauten. Darauf befinden sich immerhin zwei große sinfonische Werke Schumanns, die diesem Motto ohne weiteres zugeordnet werden könnten. Bei der ersten Sinfonie B-Dur Op. 38, der so ge-

nannten „Frühlingssinfonie“, ist es das Erwachen der Natur und im Falle des Komponisten der Aufbruch zum gemeinsamen Glück mit seiner späteren Frau Clara Wieck. Im Fall der dritten Sinfonie Es-Dur Op. 97, der so genannten „Rheinischen“, ist es der Neuanfang der Familie Schumann in Düsseldorf, wo Robert das Amt des Städtischen Musikdirektors angetreten hatte. Beide „Aufbruch“-Werke hat nun Dirigent Marcus Bosch zusammen mit seinem Orchester cappella aquileia, dem Projektensemble der Opernfestspiele Heidenheim, auf CD aufgenommen.

Zuerst kommt die „Rheinische“: ohne Vorbereitung geht es hier gleich ans Eingemachte mit einem dichten Klangbild und einem emphatisch nach vorne drängenden Rhythmus. Doch bei Marcus Bosch fehlt ein gutes Stück vom klanglichen Bombast, der diese Sinfonie sonst mitunter etwas schwerfällig wirken lässt. Der Dirigent orientiert sich bei seiner Interpretation an der Besetzung, wie sie um die Mitte des 19. Jahrhunderts etwa am Leipziger Gewandhaus üblich war. Das ermöglicht ihm eine schlankere Führung der Oberstimmen und durchsichtigere Harmonien als bei einem spätromantischen Klangbild. Eher ruhig wählt Marcus Bosch dann das Tempo des anschließenden Scherzos. Schumanns Vorschrift „Sehr mäßig“ nimmt er wörtlich. Nach dem emphatischen Beginn der Sinfonie macht sich nun eine gewisse Behaglichkeit breit. Es fällt auf, dass Bosch den Rahmen der Dynamik seines Orchester bewusst nicht zu sehr ausreizt. Auch den Kontrast zwischen Scherzo und Trio lässt er nicht zu stark ausfallen. Er versteht Schumanns Musik als einen Zyklus von Charakterstücken, die alle um das am Beginn der Sinfonie formulierte musikalische Motto kreisen. Ganz stark kammermusikalisch klingt der nachfolgende langsame Satz mit der schlichten Bezeichnung „Nicht schnell“. Milde strahlende Klarinetten-Idylle breitet sich aus. Musikalische Gedanken kreisen ein wenig verträumt von einer Instrumentengruppe zur anderen.

Erstaunlich wenig pathetisch wirkt der anschließende mysteriöse “Feierlich” überschriebene vierte Satz der Rheinischen Sinfonie in der Interpretation von Marcus Bosch und der cappella aquileia. Statt klanglichem Bombast herrscht hier eher so etwas wie barocke Ehrfurchtsstimmung vor, wie eine Art Blick durch ein gotisches Kirchenfenster auf eine längst vergangene Zeit. Robert Schumann soll zu diesem Satz durch einen Besuch des Kölner Doms angeregt worden sein. Das Tempo ist wiederum recht flüssig gewählt, wodurch auch diese majestätische Musik niemals stehen zu bleiben droht und dann bemerkenswert schlüssig im heiteren Schlusssatz mündet - so als wäre vorher nichts gewesen. Relativ schlicht lässt Marcus Bosch die Streicher ihr Thema anstimmen und auch die Steigerungen bis hin zum choralartigen Bläasersatz gegen Ende gelingen fast unmerklich und ohne den Fluss der Musik “störende” Kontraste.

Mit einem ähnlichen Konzept von Ausgewogenheit der klanglichen Mittel gestaltet Marcus Bosch gemeinsam mit der cappella aquileia auch die so genannte “Frühlingssinfonie” von Robert Schumann. Das Motto besteht hier auf einer rhetorisch inspirierten Trompetenfanfare, die den Anbruch dieser Jahreszeit ankündigt. “Sprechende” Themen und Motive bestimmen diese Sinfonie noch stärker als die “Rheinische”. Marcus Bosch greift damit auf Erkenntnisse aus der historischen informierten Aufführungspraxis Alter Musik zurück. Deutlich markiert er die schweren Zählzeiten des Metrums, wodurch der punktierte und vorwärts drängende Rhythmus des Kopfsatzes klare Konturen bekommt. Das Klangbild ist auch hier angenehm durchsichtig, die Streicher spielen ihre Figuren sehr präzise und agil, während die Bläser ein wenig zurückhaltend ihre Akkorde tupfen. Aufbruchsstimmung also auch hier gleich vom Beginn des “Allegro molto vivace” an.

Das anschließende “Larghetto” wird gerne mit der Stimmung an einem Frühlingsabend in Verbindung gebracht. Dirigent Marcus Bosch hat aber deutlich hörbar keine konkreten Bilder im Kopf, sondern eher eine nachdenkliche, in sich versunkene Atmosphäre der kreisenden Gedanken. Dem entsprechend entsteht auch kein ruhiger Fluss der Musik, sondern es tauchen immer wieder mild akzentuierte “Störungen” der Idylle auf. Eher entschlossen als derb klingt das nicht zu schnell gespielte Scherzo der Frühlingssinfonie. An die gelöste Aufbruchsstimmung vom Beginn des Werkes knüpft dann der Schlusssatz “Allegro animato e grazioso” mit seinem sanft pulsierenden Metrum und den weich gezeichneten Konturen an. Auch der volle Orchestersatz mit seiner auf 55 Musikerinnen und Musiker begrenzten Besetzung unterbricht diesen Eindruck nicht, sondern fügt sich trotz der größeren Klangfülle harmonisch in den Strom der Empfindungen ein.

Es ist eine sehr charmante, unaufgeregte, runde und im besten Sinne “leichte” Interpretation der beiden Sinfonien, die Marcus Bosch und die cappella aquileia auf ihrer neuen Schumann-CD aufgenommen haben. Manch einer wird vielleicht einen Schuss Dramatik und Klangfülle vermissen, allerdings liegt den Sinfonien Robert Schumanns tatsächlich kein Konflikt à la Beethoven zugrunde. Von daher muss er auch nicht durch zusätzliche dynamische Schärfe und starke Kontraste dieser Musik aufgedrückt werden. Das jedenfalls macht diese sehr leidenschaftlich und präzise musizierte Aufnahme eindrucksvoll deutlich.

(Jan Ritterstaedt)

Here, the conductor Marcus, together with cappella aquileia, his project ensemble at the Heidenheim Opera Festival Bosch, has recorded on CD two symphonies of Robert Schumann: Symphony No. 3, the Rhenish, and No. 1, the so-called Spring Symphony. His orchestra consists of only 55 musicians, as was customary, for instance, at the Leipzig Gewandhaus Orchestra around the middle of the 19th century. This is why a good deal of tonal bombast is taken off Symphony No. 3, which otherwise might make this work sound a bit heavy. This allows the conductor to keep the melody lines leaner and the harmonies more transparent than would be possible in a late romantic sound environment. The opening movement of Symphony No. 3 by Robert Schumann, already quite densely composed, sounds rather “light” and buoyant, accordingly. Bosch adopts a rather moderate tempo for the Scherzo, the slow movement is fairly idyllic, and the mysterious fourth movement of the Rhenish Symphony, titled “Solemnly”, sounds surprisingly little solemn. After that, without too much of a break, he leads the cappella aquileia to the final movement of the work. In a similarly balanced manner, Marcus Bosch moves on to the Spring Symphony with its “speaking” theme at the beginning. Thoughts flow broadly in the slow movement, the Scherzo sounds rather calm, whilst the final movement, “Allegro animato e grazioso”, with its gently pulsating measure, reconnects to the beginning of the Symphony. This is a very charming, unagitated, well-balanced and, in its best sense, “light” interpretation of Symphonies Nos. 3 and 1 by Robert Schumann!

(Summary by J. R., translated by Th. Henninger)



„...wo die Zitronen blühen“

Lieder für Chor & Klavier. Fauré, Saint-Saëns, Clara Schumann u.a.

Julia Kammerlander & Katharina Schlenker, Klavier; figure humaine kammerchor; Denis Rouger

Carus 83.514, LC 3989, Carus-Verlag Stuttgart, 2020

Nach der ersten Produktion „Kennst Du das Land...“ bietet vorliegende CD eine weitere wunderbare Zusammenstellung von

klavierbegleiteten Chorliedern. Gemeinsam ist ihnen – außer der Besetzung natürlich – ein inhaltlich-thematischer Faden, der berühmten Zeile aus Goethes *Wilhelm Meister* folgend. Das Zitat und die damit verbundene Passage sind für viele Italienliebhaber und -kenner zu einem geflügelten Wort geworden, das eine Italiensehnsucht suggeriert. Derart vorgestimmt hört man diese CD, die neben Chorsätzen von Bizet über Brahms, Fauré und Duparc bis hin zu Saint-Saëns und Wolf auch solche von zwei Komponistinnen bringt: Fanny Hensel und Clara Schumann. Ein weiterer sinnstiftender Gedanke tritt hinzu, nämlich die „beflügelnde Begegnung zwischen dem deutschen Kunstlied und der französischen Mélodie“, wie das Booklet-Heft mitteilt. Gerade dies ist das Anliegen des 2016 gegründeten „Kammerchors figure humaine“ aus Stuttgart, der original für Singstimme und Klavier geschriebene Lieder durch Chorbearbeitungen bekannter machen möchte.

Denis Rouger, der aus einer Pariser Musikerfamilie stammende Gründer und Leiter des Kammerchors, sammelte in seiner französischen Heimat genug musikalische Erfahrung, um neben dem deutschen Liedgut auch das französische kongenial für Chor bearbeiten zu können. Sein hohes Einfühlungsvermögen kommt seinem Dirigat ebenso wie dem Chorklang zugute. Breit ist die Palette: Henri Duparc's Lieder auf Texte von Baudelaire („L'invitation au voyage“), Sully Prudhomme („Soupir“), Jean Lahor („Extase“) und Théophile Gautier („Au pays où se fait la guerre“) beschwören ein sehr transparentes, fast an Sphärenmusik erinnerndes Klanggemälde, das in den beiden letztgenannten Stücken neben Chor und Klavier noch durch das Solo-Horn (sehr schön gespielt von Miriam Zimmermann) abgerundet wird.

Gedichte von Victor Hugo beschreiben tiefgründig und ausdrucksvoll Sehnsüchte sowie die schwer auszuhaltende Gleichzeitigkeit von Liebe und Leid, von Leben und Sterben. Diese bietet die Einspielung in klangvolle Chormusik gesetzt von Camille Saint-Saëns („Soirée en mer“ sowie das bewegte und hochdramatische „Chant de ceux qui s'en vont sur mer“), von Georges Bizet orientalisches angehaucht („Adieux de l'hostesse arabe“), mit Hannah Gries als glockenhellem Solo-Sopran, sowie von Gabriel Fauré („Rêve d'amour“). Hochromantische Schilderungen von Natur, Naturereignissen und -gewalten setzt Fauré in seinen beiden Vertonungen von Vorlagen Gautiers um („Tristesse“ und „Chanson du pêcheur“). Die vom Wind getragene Liebe („Notre amour“ nach Armand Silvestre) und die Nacht, deren Mysterium in blauen Schatullen liegt („Nocturne“ nach August de Villiers de L'Isle-Adam), gestaltet Fauré fast überirdisch klingend.

Das deutsche Lied wird hier vertreten durch Fanny Hensel, die Vorlagen von romantischen Dichtern in vielfarbige, naturverbundene, beschwingte und zarte Töne bringt: „Bergeslust“ (Eichendorff), „Im Herbst“ (Geibel) und „Nach Süden“ (vermutlich von ihrem Ehemann Wilhelm Hensel). Als zweite Komponistin tritt Clara Schumann an mit zwei Liedern aus ihrer Sammlung op. 13, deren Meisterhaftigkeit von ihrem Mann Robert besonders gelobt wurde: „Liebeszauber“ (Geibel) und „Ich hab in deinem Auge“ (Rückert). Aus ihrem 1853 in Düsseldorf komponierten großartigen Jucunde-Zyklus auf Gedichte von Hermann Rollett erklingt das bewegte „O Lust!“. Allen Liedern merkt man an, dass ihre Schöpferin gleichzeitig eine der besten Pianistinnen ihrer Zeit war, so besonders inspiriert, abwechslungsreich und voll ist der Klavierpart, hier wie in zahlreichen anderen Sätzen ausgezeichnet interpretiert von Katharina Schlenker. Ärgerlich ist nur im – ansonsten informativen und solide verfassten – Booklet-Text die immer schon falsche und zudem längst überholte Mär von der „armen Clara Schumann“, die nicht komponieren durfte und deren Werke teilweise unter dem Namen ihres Mannes veröffentlicht wurden. Gerade da man hier, wie der Text auch angibt, „Ansporn sein [will], das Schaffen der beiden Frauen neu oder überhaupt zu entdecken“, hätte der Autor Philipp Roos in dem Punkt besser recherchieren müssen.

Während sich Hugo Wolf für „Verschwiegene Liebe“ ebenfalls auf einen Eichendorff-Text stützt, vertont er in seinem bekannten Stück „Der Feuerreiter“ ein Gedicht Eduard Mörikes. Diese gewaltige, fast schon gruselige Geschichte ist auch im Original für gemischten Chor gesetzt und wird – wie in vielen anderen Sätzen auch – am Klavier großartig unterstützt durch Julia Kammerlander. Ebenso ist das sehr komplexe, eine

ganze ins Fantastische greifende Geschichte beschreibende „Les Djinns“ von Fauré nach einem Hugo-Gedicht ein originales Chorwerk. Als drittes schließt sich Johannes Brahms an mit seiner leider unvollendet gebliebenen, a-cappella zu singenden wundervollen Ode „Dem dunklen Schoß“ auf einen Text von Schiller.

Insgesamt eine ebenso hörenswerte wie abwechslungsreiche CD, die Gewinn und Genuss gleichermaßen verspricht.

(Irmgard Knechtges-Obrecht)

After the first production “Kennst Du das Land...”, the CD at hand offers yet another compilation of choir songs with piano accompaniment, entitled with the famous quote from Goethe’s *Wilhelm Meister*. With the mood set thusly, the CD features recordings of choir piece by the likes of Bizet, Brahms, Fauré, Duparc and even Saint-Saëns and Wolf, as well as those by two female composers: Fanny Hensel and Clara Schumann.

They are joined by an encounter between the German *Kunstlied* and the French “*Mélodie*”, which is a cause championed by the “*Kammerchor figure humaine*” from Stuttgart founded in 2016. Its aim is to make pieces originally composed for solo singers and piano more popular through the medium of choir arrangements.

Altogether an equally recommendable, varied and highly enjoyable CD.

(Summary by I. K-O., translated by F. Obrecht)



Robert Schumann:

Streichquartette op. 41 Nr. 1-3

Emerson String Quartet

Pentatone PTC 5186 869 (CD)

Zaghafter Wiedereinstieg

Sie melden sich zurück, die vier Amerikaner, die als „Emerson String Quartet“ bereits Schallplattengeschichte geschrieben haben. Bereits 1986 hatte das Ensemble Quartet eines der drei Streichquartette von Robert Schumann aufgenommen.

Damals war es das dritte, gepaart mit dem ersten Quartett von Brahms. Weitere Schumann-Erfahrungen erstrecken sich auf Klavierquar-

tett und -quintett, dokumentiert mit dem Pianisten Menahem Pressler. Eine zyklische Produktion mit den drei Streichquartetten fehlte bislang. Jahreslang hatte das Emerson String Quartet für die Deutsche Grammophon aufgenommen, darunter ganze Zyklen, etwa mit den Beethoven-Quartetten. Doch dann irgendwann ging, öffentlich schweigend, diese Zusammenarbeit zu Ende. Nun melden sich die vier Streicher bei neuem Label mit (Teil-) neuem Repertoire zurück. Doch bietet das Ergebnis keinen Anlass zu Euphorie. Der Beginn des mittleren Quartetts in F-Dur op. 41 Nr. 2 deutet an, wohin die Reise geht: ins Mittelmaß. Das Emerson String Quartet war immer bekannt für eine perfekte Koordination und technische Makellosigkeit. Diese Kriterien findet man über weite Strecken auch hier. Doch bleibt die Frage, was die Amerikaner aus Schumanns Notenmaterial letztlich herauslesen? Das Scherzo des ersten Quartetts entwickelt Schumann aus einem kurzen Klopff-Motiv, dessen rhythmische Substanz auch von Beethoven stammen könnte: zwei kurze Töne, dann ein etwas längerer, in der Folge mehrfach wiederholt oder abgewandelt – und das Ganze „Presto“. Schumann fordert einen leisen Beginn, anschließend ein sanftes dynamisches Anschwellen. Das klingt in der Aufnahme mit dem Emerson String Quartet zwar stimmig, aber auch nicht mehr. Man könnte mehrere Aufnahmen heranziehen, in denen das nervöser klingt. Beispielhaft sei die Produktion mit dem Zehetmair Quartett erwähnt, festgehalten im Sommer 2001. Hier wirkt dieses Scherzo geradezu wie ein Geistertanz, spukhaft und unberechenbar – und damit ungleich beredter als beim Emerson String. Solche und weitere Vergleiche würden zu grundsätzlich ähnlichen Ergebnissen führen. Daher nur noch ein weiterer exemplarischer Verweis auf die CD mit dem Zehetmair Quartett: Hier erscheint der Finalsatz aus dem dritten Streichquartett wie eine Welt aus Gegensätzen: dynamisch wie rhythmisch. Das Leise klingt grazil und zugleich etwas fahl. Eine Musik, die sich zwischen Unruhe und bangem Suchen bewegt. Das Zehetmair Quartett macht daraus das klingende Psychogramm eines fast manisch Suchenden. Das Emerson String Quartet taucht diesen Schlusssatz hingegen in viel, ja zu viel Wohlgefallen – und spielt damit am Hauptnerv der Musik vorbei. Notentreue allein garantiert noch kein Mehr an Spannung. Das zeigt schon der Einstieg in diese CD: Das „Andante espressivo“ des ersten Quartetts erfordert zum einen ein klug bemessenes Tempo, vor allem aber eine Expressivität, die diese Einspielung nur in Ansätzen bietet. Schumann durchmisst hier in wenigen Takten emotionale Grenzzonen, die sich hier am ehesten in zwei lauten Akkorden vermittelt. Spannung deutet das unmittelbar folgende Allegro an – doch nur für wenige Momente. Anschließend gewinnt der Satz an Gefälligkeit. Bei Schumann zu wenig.

Also: so weit, so ordentlich, könnte man bilanzieren. Schärfer ausgedrückt heißt das: so berechenbar und letztlich monoton. Der Neustart des Emerson String Quartet beim neuen Labelpartner ist Durchschnitt. Ein Aufbruch in eine neue Ära hört sich anders an.

(Christoph Vratz)

The Emerson String Quartet had presented critically acclaimed recordings with the German classical music record label Deutsche Grammophon for many years. Now, the American ensemble has ventured a comeback to the recording business under a new label, with Robert Schumann's three string quartets. The result, however, is somewhat disappointing. Although the four strings perfectly manage to prove their technical and rhythmic qualities in this recording, still, their force of expression seems rather pale. Where other ensembles would fathom the tension of this music, its unpredictability and its very expressive nature, in the Emerson String Quartet many things just blow over eventually. After all, for Schumann, this is not good enough.

(Summary by Chr. V., translated by Th. Henninger)



Homage and Inspiration

Works by Schumann, Kurtág, Mozart and Weiß

Iris Trio

Coviello classics COV92002, LC 12403

Hommage und Inspiration - das sind zwei Begriffe, die sich zumindest in musikalischer Hinsicht gegenseitig bedingen. Konzipiert ein Komponist etwa eine Hommage, dann lässt er sich in aller Regel von

dem Adressaten der Widmung inspirieren - insbesondere, wenn es sich dabei um einen Kollegen handelt. Auf dieser Grundidee fußt die Debüt-CD des Iris Trios. Die drei Musikerinnen treten in der eher ungewöhnlichen Besetzung Klarinette, Bratsche und Klavier auf. Für die neue CD haben sie als "Klassiker" neben Mozarts so genanntem "Kegelstatt-Trio" auch die möglicherweise durch dieses Stück inspirierten Märchenerzählungen Op. 132 von Robert Schumann aufgenommen. Dazu zwei musikalische Reflexionen auf jeweils eines dieser beiden Stücke von György Kurtág und dem zeitgenössischen Komponisten Christof Weiß.

Gleich zu Beginn von Schumanns Märchenerzählungen fällt die ausgezeichnete Balance zwischen den drei Musikerinnen auf: von der klanglichen Abstimmung her bewegen sie sich völlig auf Augenhöhe. Sehr innig und mit warmem Ton legt etwa Klarinetistin Christine Carter vor. Ihre Kollegen Molly Carr an der Bratsche antwortet im sehr gut dazu passenden Erzähl-Ton. Zusammen mit Pianistin Anna Petrova entsteht eine lebendige musikalische Konversation. Nach eher gesitteter Einleitung geht es im zweiten Satz lebhaft und auch mal mit pianistischem Nachdruck weiter. Eher zart und liebevoll klingt dagegen der dritte Satz, wo an die Stelle der Deklamation eher das verträumte gemeinsame Singen tritt. Im lebhaft artikulierten Duett beschließen Klarinette und Bratsche den letzten Satz, wobei Pianistin Anna Petrova sich hier vielleicht mit eigenen Akzenten noch etwas mehr in die musikalische Konversation hätte einmischen können.

Eine unmittelbare Reflexion auf Schumann im Allgemeinen und seine Märchenerzählungen im Speziellen stellt die „Hommage à R. Sch“ Op. 15d von György Kurtág dar. Neben der Besetzung übernimmt der ungarische Komponist auch Schumanns Idee von den phantastischen Figuren, mit denen er sich und seine Freunde und Kollegen charakterisiert hat. Dazu gehört auch der Kapellmeister Johannes Kreisler, das Alter Ego von E.T.A. Hoffmann, den Prototypen des romantischen Künstlers. Schumann hat ihm seinen Zyklus „Kreisleriana“ Op. 16 gewidmet. Kurtág greift nun die Charakteristik dieser Figur auf und porträtiert sie im ersten Satz seiner Hommage: „merkwürdige Pirouetten des Kapellmeisters Johannes Kreisler“. Von der Klarinette ausgehend zur Bratsche bis ins Klavier zieht hier eine rotierende Figur ihre Kreise - eine durchaus humoristisch erscheinende Miniatur.

Der folgende Satz beschäftigt sich mit der Figur des Eusebius, dem eher ruhigen Alter Ego Schumanns. Vielleicht konnte sich Kurtág selbst mit ihm gut identifizieren, denn er zitiert hier ein eigenes Lied in Kanonform. Eher lebhaft geht es dagegen in den nächsten drei Sätzen zu: Florestan, der ungestüme Teil von Schumanns Seele, hat seinen Auftritt. Nervöse Figuren wandern im dritten Satz von einem Instrument zum anderen, aber auch Entspannung der Lage ist zu vernehmen. "In der Nacht" (der vierte Satz) ist dagegen alles andere als ein ruhiges Nocturne: vielmehr scheinen sich hier eine größere Zahl skurriler Gestalten versammelt zu haben. Die Musikerinnen des Iris Trios behalten dennoch jederzeit den Überblick und glänzen mit ausgezeichnet abgestimmten Zusammenspiel und Timing.

Aus einer originellen Fusion besteht schließlich der letzte Satz "Abschied". Im Untertitel heißt es dazu: "Meister Raro entdeckt Guillaume de Machaut". György Kurtág verbindet hier die Schumann-Figur des

Meister Raro (Robert und Clara zusammen) mit den isorhythmischen Motetten-Kompositionen des Komponisten Machaut. In Form einer strengen Passacaglia schlägt das Klavier eine ostinate Bassfigur an, über der sich dann dynamisch gesteigert Klarinette und Bratsche kurze Figuren gegenseitig zuwerfen. Das Ganze wirkt ein wenig wie eine Art ironisch gebrochener Trauerzug, der sich langsam nähert und sich dann wieder in der Ferne verliert. Entsprechend fahl klingen hier auch die Kommentare der beiden Instrumente, während das Klavier unbeirrt seine rhythmische Linie fortsetzt und nur wenige eigene Akzente setzt.

Das zweite Werkpaar auf dieser CD besteht aus dem so genannten Kegelstatt-Trio von Wolfgang Amadeus Mozart und dem dritten Klaviertrio des Bamberger Komponisten Christof Weiß mit dem Untertitel "Gespräch unter Freunden". Damit spielt er auf den geselligen Charakter des Kegelstatt-Trios an. Mozart war dazu angeblich durch eine Kegelpartie mit einigen Freunden inspiriert worden. Auch dort hat man sicher eine kultivierte Konversation gepflegt, wie sie schon in Schumanns Märchenerzählungen zu hören war. Allerdings bewegt sich Mozart stilistisch natürlich auf einer ganz anderen Ebene. Das Kegelstatt-Trio ist nämlich keine stilisierte Darstellung einer Konversation, sondern mehr ein Genre-Stück einer Gesellschaft, die solche Gespräche pflegt. Die Musikerinnen des Iris Trio sehen das allerdings etwas anders.

Kultiviert und mit weiten melodischen Erzähl-Bögen spielen die drei den ersten Satz von Mozarts Kegelstatt-Trio Es-Dur KV 498. Dabei spürt man deutlich das Verlangen der Musikerinnen, dass aus dieser verhältnismäßig glatten Musik mehr herauszuholen sei. Dem entsprechend werden die Linien verlängert, die Dynamik intensiviert und der Ausdrucksgehalt der Phrasen verstärkt. Es entsteht ein sehr romantischer Mozart – die Ideale der Wiener Klassik mit ihrem Sinn für Proportionen und Affekte bleibt dabei auf der Strecke. So etwa auch die Betonungen der Vorhaltsnoten, wie sie für Mozart typisch sind. So könnte Mozart vielleicht zu Schumanns Zeit geklungen haben, aber sicher nicht am Ende des 18. Jahrhunderts. Auf der anderen Seite fügt sich dieses Werk so harmonisch in das Gesamtkonzept der CD ein.

An dessen Ende steht die gut 17-minütige Komposition von Christof Weiß. Die Konversation steht hier ganz ähnlich wie bei Schumanns Märchenerzählungen im Mittelpunkt - erzählt allerdings mit den musikalischen Mitteln der Postmoderne. So lässt der Komponist etwa zunächst die beiden Instrumente Klarinette und Bratsche das Murmeln eines Gesprächspartners und das Zuhören des anderen imitieren, ehe sich das Klavier vorsichtig in die Unterhaltung einschaltet. Es folgt eine kultivierte Kommunikation, aber emotional stärker ausgeleuchtet als etwa bei Schumann. Mal klingt die Musik fragend, mal entspannt, mal nervös.

Im zweiten Teil des Werkes scheint sich die Unterhaltung um Mozarts Kegelstatt-Trio zu drehen. Zitate daraus tauchen nun regelmäßig auf. Vor allem im Hinblick auf die Koordination und die komplexe Rhythmik eine herausfordernde Komposition für die Musikerinnen des Iris Trios. "Homage und Inspiration" ist eine tatsächlich inspirierende und vor allem wegen der Bezüge zueinander sehr spannend zu hörende CD. Das Iris Trio besticht vor allem mit ausgezeichneter Abstimmung untereinander und klanglicher Abmischung "auf Augenhöhe". Schumanns Märchenerzählungen Op. 132 erzählen tatsächlich eine imaginäre Geschichte mit wunderschön gestalteten "Gesangseinlagen". Kurtágs "Homage" ist eine humorvolle Miniatur mit überraschendem Ausgang, und auch das zeitgenössische Werk von Christof Weiß transportiert den Konversationston der Romantik und Moderne in die heutige Zeit. Einzig das so glatt und elegant komponierte Mozart-Trio will für sich genommen seine Wirkung nicht so recht entfalten. Dennoch unter dem Strich eine empfehlenswerte CD!

(Jan Ritterstaedt)

Homage and inspiration, these are the two concepts the debut CD of the Iris Trio revolves around. In the rather unusual combination of clarinet, viola and piano, the recording, along with the classical so-called Kegelstatt Trio by Mozart, also includes the Fairy Tale Narrations, Op. 132, by Robert Schumann, which were possibly inspired by Mozart's work. This is complemented by two musical reflections on one of these works each by György Kurtág and the contemporary composer Christof Weiß. The musicians present Robert Schumann's Fairy Tale Narrations in a suitable „narrative tone“. The result is a lively musical communication between them. This is followed by „Homage à R. Sch.“, Op. 15d, by György Kurtág, representing a direct reflection on Schumann's work. The musicians of the Iris Trio keep track of everything at any time and impress with their perfectly coordinated interaction and timing. The second pair of works on this CD comprises the so-called Kegelstatt Trio by Wolfgang Amadeus Mozart and Piano Trio No. 3 by the Bamberg composer Christof Weiß, subtitled „[Conversation between friends]“. Whilst Mozart sounds fairly romantic in the interpretation of the Iris Trio, it is particularly the complex rhythm of the contemporary work that presents a major challenge for the musicians, which they, however, master with brilliance. „Homage and Inspiration“ is an inspiring CD that is very exciting to listen to, mainly due to the cross-references established. The Iris Trio captivates, above all, with its perfect coordination and the blending of sounds „at eye level“.

(Summary by J. R., translated by Th. Henninger)



Klengel • Schumann — Romantic Cello Concertos

Julius Klengel: Cello Concerto op. 31, Richard Strauss: Romanze für Cello und Orchester WoO 75, Robert Schumann: Cello Concerto op. 129, Clara Wieck: Piano Concerto op. 7 (II. Romanze), Johannes Brahms: Hungarian Dance no. 5
 Raphaëla Gromes, Cello; Julian Riem, Piano; Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin (RSB); Nicholas Carter, Conductor

LC 06868, Sony Classical, 2020

Eine äußerst interessante Zusammenstellung verschiedener Werke wählte auf der vorliegenden CD die junge, inzwischen für spannende Neuentdeckungen bekannte Cellistin Raphaëla Gromes. Neben Schumanns einzigem, wohl auch nicht allzu oft eingespieltem Cello-Konzert op. 129 präsentiert die Cellistin das so gut wie nie zu hörende 3. Cello-Konzert – ebenfalls in a-Moll – von Julius Klengel, das bei Boosey & Hawkes herausgegeben wurde, hier nun als Weltersteinspielung. Raphaëla Gromes spielt in beiden Fällen mit dem Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin unter Leitung des jungen australischen Dirigenten Nicholas Carter, dem es wie ihr auch um möglichst transparente, eher kammermusikalische Interpretationen der Cello-Konzerte geht. Aus dem reichhaltigen Fundus des Jugendwerks von Richard Strauss erklingt die einsätzig *Romanze* in F-Dur, deren Urfassung die Cellistin erst 2020 mit ihrem Klavierpartner Julian Riem in einer Welterstaufführung vorlegte, hier nun in der vom Komponisten revidierten und zum Druck beförderten letzten Version für Cello und Orchester.

In mittlerweile bewährter Manier ergänzen Raphaëla Gromes und Julian Riem die CD auf ebenso einfallsreiche wie fast schon witzige Weise durch den zweiten Satz aus Clara Wiecks (später Schumann) Klavierkonzert in a-Moll (!) op. 7, den die junge Komponistin ohne Orchester beließ und als Dialog zwischen Klavier und Cello gestaltete. Zu guter Letzt gibt es noch zwei „Zugaben“, jeweils Arrangements. Zum einen die berühmte „Widmung“ von Robert Schumann, Auftaktlied seines musikalischen Hochzeitsgeschenks für Clara, den Liederzyklus *Myrthen*, sowie den *Ungarischen Tanz* Nr. 5 des „Dritten im Bunde“, Johannes Brahms, in einer vom Jahrhundert-Cellisten Alfredo Piatti (mit dem Clara Schumann häufig auftrat) erstellten Bearbeitung für Cello und Klavier. Alles echte Perlen der romantischen Literatur, in der das Violon-

cello aufgrund seines warmen Klangs und der Nähe zur menschlichen Stimme eine so große Rolle spielte. Man darf Raphaela Gromes dankbar sein dafür, dass sie Klenkels Cello-Konzert ausgrub, bereichert dieses virtuos gestaltete, die tiefen Lagen des Instruments wunderbar ins Licht rückende Werk das schmale Repertoire doch auf das Feinste. In der elegant geschwungenen Interpretation der Cellistin besticht es vor allem durch seinen Melodienreichtum. Bei Schumanns 1850 in Düsseldorf komponiertem Cello-Konzert, dem ersten nennenswerten und zugleich überragenden Werk für dieses Instrument in der Romantik, entfaltet Raphaela Gromes einen fein intonierten, klangschönen Ton, der die poetische Atmosphäre des gesamten Stücks betont. Nur stellenweise wünscht man sich einen etwas voluminöseren, vielleicht auch eindringlicheren Klang, insbesondere in der elegischen Kantilene des zweiten Satzes. Das einfühlsam agierende Orchester unter Nicholas Carters präzisiertem Dirigat kommt in den dynamischen Ecksätzen zur vollen Geltung, da Schumann Solo und Orchester gleichgewichtig zusammenstellt.

Ganz in ihrem Element brilliert Raphaela Gromes in der fein kolorierten, dem Cello das absolute Primat einräumenden *Romanze* von Richard Strauss. In flottem Tempo interpretieren die Cellistin und der Pianist Julian Riem das Arrangement von Schumanns „Widmung“. Als echter „Rausschmeißer“ erweist sich der hinreißend temperamentvolle *Ungarische Tanz* von Brahms, nachdem zuvor das liebevolle Duett aus Clara Wiecks Klavierkonzert zum Träumen anregt. Diese *Romanze* (*Andante non troppo con grazia*) gewährt dem Cello breiten Raum sich zu präsentieren, obwohl eigentlich dem Klavier die Solorolle zufällt. Raphaela Gromes und Julian Riem spielen exzellent aufeinander abgestimmt mit großer Ausdrucksstärke.

Eine kurzweilige und hörenswerte CD, abgerundet durch den informativen Booklet-Text von Wolfgang Horlbeck.

(Irmgard Knechtges-Obrecht)

The young cellist Raphaela Gromes, known by now for her exciting new discoveries, has chosen an extremely interesting assortment of pieces for her current CD. Alongside Schumann's only cello concerto op. 129, she presents the almost never performed 3rd cello concerto by Julius Klenkel as a world first recording. In both cases, Raphaela Gromes performs together with the Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin conducted by the young Australian maestro Nicholas Carter with very transparent play and a chamber music-like quality. An early work by Richard Strauss, the romance in F major with only a single movement, also appears in its final version for cello and orchestra, revised by the composer himself.

Raphaella Gromes and the pianist Julian Riem add the second movement from Clara Wieck's (later Schumann) piano concerto op. 7, which is a dialogue between piano and cello. Two arrangements serve as "encores": "Widmung" by Robert Schumann as well as the Hungarian Dance no. 5 by Johannes Brahms. An entertaining CD that is well worth listening to, rounded out by an informative booklet text by Wolfgang Horlbeck.

(Summary by I. K.-O., translated by F.Obrecht)



Schumann: Piano Trios Vol. I

Kungsbacka Piano Trio

BIS BIS-2437, LC 03240

Kungsbacka ist ein beschauliches 20.000-Einwohner-Städtchen an der Westküste Schwedens etwas südlich von Göteborg. Dort trafen sich im Jahr 1997 die schwedischen Musikerinnen und Musiker Malin Broman, Violine, Jesper Svedberg, Cello und Simon Crawford-Philips, Klavier, zu ihrem ersten

gemeinsamen Konzert. Also haben die drei ihr Trio auch gleich nach dieser Stadt benannt. Inzwischen ist das Ensemble überall in der Welt unterwegs und hat bereits zahlreiche CD-Aufnahmen herausgebracht - überwiegend mit Musik der Romantik, aber auch zeitgenössischen Kompositionen. Einmal im Jahr veranstaltet das Kungsbacka Piano Trio sogar ein Kammermusikfestival - natürlich in ihrem „Geburtsort“.

Robert Schumann steht schon länger regelmäßig auf den Pulten der schwedischen Musikerinnen und Musiker. Jetzt aber sollte ihre Deutung von dessen Werken für Klaviertrio einmal auf CD verewigt werden. Beim schwedischen Label BIS erschien nun die erste Folge der Einspielung sämtlicher Werke Schumanns für Klaviertrio. Darunter die beiden „echten“ Klaviertrios in d-Moll Op. 63 und F-Dur Op. 80 zusammen mit den Fantasiestücken für Klaviertrio Op. 88. Die vier Sätze entstanden bereits vor den beiden Schwesterwerken und sollten ursprünglich einmal das erste Klaviertrio bilden. Schumann gab sie dann jedoch später einzeln heraus. Tatsächlich handelt es sich bei den Fantasiestücken Op. 88 um Charakterstücke im Stil seiner Klavierwerke - nur eben für die Besetzung Violine, Violoncello und Klavier.

Ganz intim, mit zart im Klavier angeschlagenen Tönen und behutsam begleitenden Streichern stimmt das Kungsbacka Piano Trio die einlei-

tende Romanze an. Schon bei diesem relativ schlichten Stück fällt sofort die ausgezeichnete Abstimmung der Musikerinnen und Musiker untereinander auf: da entspricht wirklich jede Phrase des einen der des anderen Instruments, da scheinen alle drei zu einem großen Ganzen zu verschmelzen. Die große Präzision im Zusammenspiel zeichnet auch die anschließende Humoreske aus. Knackig und mit kurz angeschlagenen Noten gestaltet das Trio diesen Satz mit seinen zahlreichen Überraschungen. Gekonnt zögern die Musikerinnen und Musiker etwa den Fortgang der Bewegung hinaus oder „warnen“ vor der nächsten harmonischen Überraschung. Sehr innig und mit wunderschön gesanglichen Soli von Violine und Cello erklingt das anschließende Duett, behutsam begleitet vom Klavier. Im abschließenden Finale hat dann das Tasteninstrument besonders viel zu tun mit seinem durchlaufenden Rhythmus und zahlreichen akkordischen Variationen.

Kommen die Fantasiestücke noch im besten Sinne leicht und etwas spielerisch daher, so gilt das sicher nicht für den Kopfsatz des ersten Klaviertrios d-Moll von Robert Schumann. Dichter Ensembleklang dominiert von der ersten Note an die Szenerie. Leidenschaftlich und mit zahlreichen deutlich herausgearbeiteten dynamischen Entwicklungen drängt der Satz nach vorne. Die beiden Streichinstrumente dominieren das klangliche Spektrum. Das Klavier dagegen fungiert vor allem als rhythmischer Motor des Geschehens. Sehr schön geisterhaft und „sull ponticello“, also nahe am Steg, spielen die beiden Streicher den mysteriös anmutenden Mittelteil des Satzes, um dann wieder das leidenschaftliche Feuer des Beginns aufzugreifen. Der zweite Satz lebt vor allem von der großen dynamischen Bandbreite, mit der ihn das Kungsbacka Piano Trio interpretiert. Inniger Streichergesang bestimmt dagegen den langsamen dritten Satz. Hier beeindruckt die schwedischen Musikerinnen und Musikern vor allem mit ihrer intensiven Klangverschmelzung: fast unmerklich übernimmt etwa das Cello von der Violine die Melodieführung; man braucht einige Sekunden, um das überhaupt beim Hören zu realisieren. „Mit Feuer“ steht sogar explizit über dem Satzsatz des ersten Klaviertrios. Dieses spart sich das Kungsbacka Piano Trio allerdings noch einige Takte auf und erzeugt so einen langen Spannungsbogen, den sie dann gekonnt bis in den Schluss zu halten verstehen.

Im Gegensatz zum leidenschaftlichen ersten klingt das zweite Klaviertrio F-Dur Op. 80 von Robert Schumann etwas ausgeglichener als das erste. Dennoch geht es frohen Mutes im punktierten Rhythmus voran - immer wieder behutsam von lyrischen Einschüben unterbrochen. Tadellos greift das Räderwerk der Musik einander, nirgendwo entstehen unbeabsichtigte Brüche im Strom der musikalischen Gedanken. Mit einer angemessenen Portion Charme erklingt dagegen der langsame Satz - wie-

derum ein friedlicher Zwiegesang zwischen Violine und Cello mit sehr behutsam angeschlagener Klavierbegleitung. Sicher einer der lyrischesten Momente auf dieser CD. Durchsichtig und mit nicht zu knapp gehaltenem Staccato im Klavier werfen sich die beiden Streichinstrumente im anschließenden relativ ruhigen Scherzo die melodischen Bälle gegenseitig zu. Gelöst und heiter ist die Stimmung im abschließenden „Nicht zu rasch“ zu spielenden Finale des zweiten Klaviertrios. Auch hier hält der präzise angeschlagene Rhythmus den Satz fest zusammen, während die Musiker intensive musikalische Dialoge miteinander führen. Man hat sich offenbar trotz der langen gemeinsamen Zeit noch einiges zu erzählen.

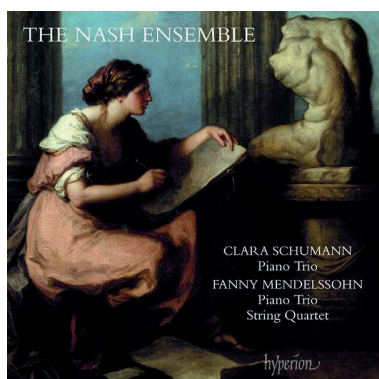
Das Kungsbacka Piano Trio glänzt bei seiner neuen Einspielung der ersten zwei Klaviertrios und der Fantasiestücke für diese Besetzung von Robert Schumann vor allem mit der großen Souveränität, Geschlossenheit und Präzision ihrer Interpretation. Man spürt deutlich, dass sich die drei schwedischen Musikerinnen und Musiker blind verstehen und bestens aufeinander eingespielt sind. Es entsteht ein dichter und intensiver Ensembleklang, der den einzelnen Mitgliedern aber auch immer wieder die Chance für kleine Soli bietet. Diese dienen allerdings nie der Selbstdarstellung, sondern sind von der Phrasierung und dynamischen Gestaltung her stets fest im Gesamtkonzept der Musik verankert. Alle Tempi sind maßvoll und tendenziell etwas langsamer gewählt als es vielleicht möglich wäre, wirken allerdings immer dramaturgisch sehr gut abgestimmt. Eine sehr stimmige und stimmungsvolle Aufnahme. Man darf schon sehr gespannt sein auf die nächste Schumann-CD des Kungsbacka Piano Trios!

(Jan Ritterstaedt)

The Kungsbacka Piano Trio is named after a small town of 20,000 inhabitants on the west coast of Sweden. It has played together since 1997 and can already look back at a rather impressive discography. The latest project: the recording of Robert Schumann's complete Piano Trios. As could be expected, this first CD includes his No. 1 in D minor, Op. 63, and No. 2 in F major, Op. 80. They are complemented by the Fantasia Pieces, Op. 88, in the same combination. The Kungsbacka Piano Trio intones the introductory romance of the Fantasia Pieces very intimately, with delicately touched notes on the piano and gently accompanying strings. This relatively simple piece immediately reveals the perfect coordination between the musicians. There is great precision of interaction in the Humoresque. The subsequent duet is performed most profoundly and with wonderfully songful solos of the violin and the cello. On the

other hand, the first movement of the Trio in D minor is characterised by the dense sound of the ensemble. The movement pushes ahead with passion, revealing numerous dynamic developments that have clearly been worked out well. The slow third movement features a profound singing of the strings before moving on to the finale with rhythmic fire. Piano Trio No. 2 in F major also sounds as if made in one elaborate piece. The Swedes perform the slow movement with an appropriate dose of charm; in the subsequent Scherzo, the two string instruments interact with each other in a transparent manner, with a rather pronounced staccato on the piano. In the last movement, the precisely marked rhythm keeps the music together, whilst the musicians conduct their intensive musical dialogues between them. This is a very harmonic and atmospheric recording of the Kungsbacka Piano Trio. We may already eagerly look forward to the next Schumann CD of the Swedish ensemble!

(Summary by J. R., translated by Th. H.)



The Nash Ensemble

Clara Schumann: Piano Trio op. 17,
Fanny Mendelssohn: Piano Trio op. 11,
Fanny Mendelssohn: String Quartet in
E flat major
DDD, CDA68307, hyperion, 2020

Gemessen an den Kammermusik-Formationen, die in den letzten Jahren wie Pilze aus dem Boden zu schießen scheinen, ist das nach den prachtvollen Londoner Terrassen des königlichen Architekten John

Nash benannte Ensemble natürlich sozusagen ein „alter Hase“, wurde es doch bereits im Jahr 1964 begründet. Da es sich aber in seiner Besetzung ständig verjüngt hat und dies auch weiterhin immer wieder tut, lässt sich ein Vergleich doch recht gut ziehen. Im Ergebnis eindeutig zugunsten des Nash Ensembles, das durch die ausgezeichnete Paarung aus seinem hohen Maß an langjähriger Erfahrung mit stets neuer Frische und Lebendigkeit besticht. Und dank seines großen Musiker-Pools sind je nach Repertoire variable Besetzungen möglich.

Im vorliegenden Fall sind es die Musiker*innen Stephanie Gonley und Jonathan Stone (Violine), Lawrence Power (Viola), Adrian Brendel (Cello) sowie Simon Crawford-Phillips (Klavier), die eine sehr kluge Programmauswahl aus den Werken zweier Komponistinnen vornahmen. Da er-

klings zunächst Clara Schumanns unvergleichliches Klaviertrio in g-Moll, das sie 1846 in Dresden schrieb zu einer Zeit, die von Unruhe, Trauer und Leid geprägt wurde. Ihr viertes Kind (der älteste Sohn Emil) war gerade im Alter von einem Jahr verstorben, sie selbst und ihr Mann Robert fühlten sich krank und suchten Erholung auf der Insel Norderney, wo Clara vermutlich eine Fehlgeburt erlitt.

Selbstverständlich komponierte Clara Schumann ihr einziges Klaviertrio für ihre eigenen Auftritte als Pianistin in einer Konzertreihe mit Kammermusik, was man aber dem viersätzigen Werk nicht negativ anmerkt, etwa durch ein Hervorstechen des Klavierparts. Alle Instrumente agieren vielmehr als gleichberechtigte Partner, was die Mitglieder des Nash Ensembles auf brillante Weise gestalten. Sie lassen ihre Instrumente in den rasanten Außensätzen, dem spielerischen *Scherzo* und dem lyrischen, melodiereichen, fast elegischen *Andante* überaus klangschön singen. Da stimmt der Ton immer, sowohl in den dramatischen, wildbewegten und schnellen Passagen als auch in den eher melancholisch-wehmütigen und getrageneren.

Clara Schumann selbst hatte keine besonders hohe Meinung von ihrem Klaviertrio op. 17, das das einzige Kammermusikwerk dieser Art in ihrem oeuvre blieb. Doch als das Klaviertrio 1847 im Druck erschienen war, versetzte es die Kritik in Erstaunen. Kaum jemand wollte glauben, dass dieses Werk aus der Feder einer Frau stammte. Eine kompositorisch derart kunstvolle Machart traute man damals nur Männern zu.

Im ein Jahr später entstandenen hochvirtuosen Klaviertrio (erst 1850 posthum als op. 11 im Druck erschienen) der mit dem Ehepaar Schumann gut bekannten Komponistin und Pianistin Fanny Hensel (geborene Mendelssohn) bricht sich ein starkes Ausdrucksvermögen und auch -bedürfnis Bahn. Da paart sich musikalischer Überschwang mit einem ausgeprägten Talent zur melodischen Vielfalt. Auch Fanny Hensel, die kurz nach der Komposition ihres Trios überraschend an einem Schlaganfall starb, musste zahlreiche Familiensorgen schultern. Das wird vor allem im an zweiter Stelle stehenden elegischen *Andante espressivo* und noch stärker im gefühlvollen, „Lied“ betitelten dritten Satz deutlich, der tatsächlich an die *Lieder ohne Worte* ihres Bruders Felix Mendelssohn Bartholdy erinnert. Aber selbst hier, wo eine lyrische Grundstimmung vorherrscht, erkennt man deutlich die darunter verborgene geballte Energie sowie den stringenten, fesselnden Bogen, den die Komponistin zu spannen weiß. Nur wenige Ruhephasen sind den Interpret*innen (und auch den Hörer*innen) vergönnt, die leidenschaftliche und stürmische Wildheit der musikalischen Sprache überwiegt bis hin zum triumphalen Finale im strahlenden Dur.

Simon Crawford-Phillips spielt seinen technisch nicht gerade einfachen – beide Komponistinnen waren schließlich gleichzeitig gute bis herausragende Pianistinnen – Klavierpart in beiden Trios besonders gesanglich, leuchtend intoniert und warm grundiert, ohne dabei die nötige Verve und Brillanz vermissen zu lassen. Im fein aufeinander abgestimmten Zusammenspiel mit den Streichern des Nash Ensembles und dazu auffallend klangschön entfaltet diese Interpretation viele überraschende, bisher ungeahnte Momente in den Stücken. Das ist Musizieren auf höchstem Niveau mit einem guten Gespür für den jeweiligen Ausdrucksgehalt, die Artikulation und Intonation.

Eine ausgesprochene Rarität ist die letzte Nummer auf dieser CD, Fanny Hensels einziges Streichquartett in Es-Dur von 1834. Es basiert wohl auf einer früher komponierten Klaviersonate, die sie dann auf besonders ausgefallene Weise zu einem wahren Diamanten für vier Streichinstrumente umschliff. Eröffnet von einem klangvoll intonierten fantasiartigen *Adagio* und beendet von einem ausgesprochen lebhaften, regelrecht übermütigen Rondo *Allegro molto vivace*, entwickelt sich ein ausdrucksstarkes musikalisches Geschehen. Die Streicher des Nash Ensembles interpretieren hier mit glänzender Brillanz. Dazwischen erklingen zwei bemerkenswerte Sätze, die schon Bruder Felix am besten gefielen: Zunächst ein geradezu schroffes *Scherzo*, in dem anstelle des Trio-Abschnitts ein Fugato tritt, sowie eine wundervolle *Romanze*, in der ein liedhaftes Thema nach allen Seiten ausgeleuchtet wird, was die Streicher des Nash Ensembles mit großer Spielfreude und hörbarem Genuss wiedergeben. Der dreisprachige Booklet-Text von Natasha Loges (Originaltext auf Englisch) liefert aufschlussreiche Informationen zu den Stücken der CD sowie zur Situation komponierender Frauen in der Mitte des 19. Jahrhunderts im Allgemeinen. Erfreulicherweise wird dabei von der Autorin der häufig anzutreffende Fehler vermieden, Clara Schumann und Fanny Hensel in ihren Lebensumständen und Arbeitsbedingungen gleichzusetzen.

Fazit: Drei Kammermusikwerke von höchster Qualität, auf höchstem Niveau mit Klanggefühl, Leidenschaft und Eleganz interpretiert – eine überaus empfehlenswerte CD!

(Irmgard Knechtges-Obrecht)

The ensemble named after the majestic terraces in London built by the royal architect John Nash was founded as far back as 1964, yet constantly rejuvenates itself through the addition of new cast members. It thus combines a high degree of long-time experience with the fresh and lively attitudes by the younger members.

For this program the Ensemble has made a smart selection of works from two composers: Clara Schumann's only piano trio, written in 1846 in Dresden particularly with regard to her own performances, of which the members of the Nash Ensemble are able to give a brilliant rendition here. The following year saw the creation of the highly virtuosic piano trio by the composer and pianist Fanny Hensel (nee Mendelssohn), which was only published in print posthumously in 1850 as op.11. The Ensemble delivers a convincing, well coordinated performance of the piece and its passionate and tempestuous musical language.

The CD also features an absolute rarity with Fanny Hensels only string quartet. Here, too, the string players of the Nash Ensemble display great joy in playing, which makes listening to their performances equally enjoyable. In conclusion: a most recommendable CD.

(Summary by I. K.-O., translated by F. O.)



The 19th Century Viol

Thomas Fritzsche, Viola da gamba

Michael Schönheit, Klavier, Orgel

Merseburger Hofmusik

Coviello classics COV92001, LC 12403

Schon der Titel dieser neuen CD überrascht: es geht um die Gambe im 19. Jahrhundert. War dieses Instrument nicht spätestens mit dem Tod des letzten Gambenvirtuosen Carl Friedrich Abel am 20. Juli 1787 zu Grabe getragen worden? Bis vor

wenigen Jahren dachte das auch der Leipziger Gambist Thomas Fritzsche. Doch dann entdeckte er einen Artikel Robert Schumanns in dessen „Neuer Zeitschrift für Musik“ aus dem Jahr 1840. Darin geht es um den Königsberger Organisten und Gambisten Christian Podbielski (1741-1792). Der soll vor allem nachts alleine sein Instrument gespielt haben. Bestätigung kommt vom Theoretiker Friedrich Daniel Schubart. In dessen „Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst“ heißt es, dass sich auf der Gambe vor allem „Nachtstücke“ besonders zart und anmutig spielen lassen. Nachtstücke, Nocturnes - eine ziemlich romantische Gattung!

Davon angeregt hat sich Thomas Fritzsche nun auf die Suche nach Original-Repertoire und zeitgenössischen Bearbeitungen für die romantischen Gambe gemacht. Eine Hochburg des Gambenspiels im frühen 19.

Jahrhundert war wohl das niederschlesische Städtchen Militsch (heute Milicz) in Polen. Die dortigen Grafen Maltzan spielten selbst dieses Instrument und hielten sich eine kleine Hofkapelle. Deren Bestände sind im Jahr 2015 von einer polnischen Musikwissenschaftlerin wiederentdeckt worden. Für Thomas Fritsch ein echter Glücksfall.

Mit solistischer Gambe und in typischer Serenadenbesetzung mit zwei Violinen, Klarinetten, Hörnern, Fagott, Viola und Bass hat etwa Maltzan-Kapellenmitglied Friedrich Heinrich Florian Guhr (1791-1841) eine Reihe von Variationen für seinen Dienstherrn komponiert. Gleich nach der Vorstellung des ersten Teils des Themas findet sich dieses in einem Echo in den Bläsern wieder. Es folgt ein munterer Reigen typischer Variationen, wobei diese regelmäßig durch ein marschartiges Bläser-Ritornell unterbrochen werden. Thomas Fritsch präsentiert sich hier als souveräner Virtuose auf seinem Instrument. Die Streicher und Bläser der Merseburger Hofmusik auf ihren historischen Instrumenten begleiten aufmerksam und mit angemessen dezenten Farbtupfern.

Eher gesanglich und auch mal mit dem bei Gambenspielern sonst so verpönten Vibrato spielt Thomas Fritsch die Romanze „Wartend“ Op. 9 Nr. 3 von Felix Mendelssohn Bartholdy. Gleich im Anschluss gibt es das Lied ohne Worte Op. 30 Nr. 3 - beide Stücke in zeitgenössischen Bearbeitungen für Gambe und Pianoforte. Erstaunlich gut mischt sich der gedeckte Klang des historischen Wiener Beyer-Flügels (Michael Schönheit) mit der sechssaitigen englischen Gambe aus dem Jahr 1826 (Thomas Fritsch). Tatsächlich wurden im London der 1820-er Jahre noch neue Gambeninstrumente bestellt und gebaut. Auch hier müssen also Musiker noch weit nach Abels Tod das Spiel auf diesen vermeintlich veralteten Instrumenten gepflegt haben.

Zu diesen Spielern gehört auch Edward John Payne (1844-1904). Im „richtigen“ Leben arbeitete er als Anwalt und Kolonialhistoriker, hat aber in seiner Freizeit fleißig die Gambe gestrichen. Von ihm stammt eine Bearbeitung von Robert Schumanns berühmtem Abendlied Op. 85 Nr. 12 für Gambe und Klavier. Damit es auf diesem Instrument leichter zu spielen ist, hat Payne das Werk nach Es-Dur transponiert. Hört man das oft bearbeitete Stück in dieser Fassung, dann fallen sofort die zahlreichen Glissandi in der Melodiestimme der Gambe auf. Diese stammen laut Thomas Fritsch tatsächlich aus dem Originalmanuskript Paynes und lassen die Gambe ein wenig in Richtung eines Violoncellos klingen. Darüber hinaus besticht der Klang der Gambe durch seine milde Wärme, die dem im Original für Klavier zu drei(!) Händen geschriebenen Stück einen samtigen Anstrich gibt.

Dass die Gambe auch zum expressiven Spiel fähig ist, macht Thomas Fritsch in einer ebenfalls zeitgenössischen Bearbeitung von Franz

Liszts Consolation Nr. 4 in Des-Dur für Gambe und Orgel deutlich. Mit schnellem Vibrato, wie man es bei einem Sänger erwarten würden, gestaltet er die andächtige Melodie über den gedeckten Farben der historischen Ladegast-Orgel von 1855 aus dem Merseburger Dom. Abgesehen von diesem religiösen Farbtupfer bietet die neue CD „The 19th Century Viol“ in erster Linie Fröhliches und Unterhaltsames. So etwa 9 Variationen für Viola da gamba, zwei Violinen, zwei Flöten, zwei Hörnern, Viola und Bass über das Lied „Ei, ei, mein lieber Augustin“ aus der Sammlung der Grafen Maltzan. Komponiert hat sie die Nordhäuser Organist und Konzertmeister Johann Ludwig Willing (1755-1805) über die damals schon populäre Melodie.

In eine ähnliche Kategorie fallen auch die „Variations Amusantes“ über „Was soll ich in der Fremde thun“ für Viola da gamba und Pianoforte von Franz Xaver Chwatal (1808-1879). Hier zeigt sich Thomas Fritzscht wieder von seiner virtuellen Seite, behält dabei allerdings stets die Rhetorik des Liedes und dessen humoristischen Unterton im Ohr. Ebenso brillant begleitet und gestaltet Michael Schönheit auf dem Pianoforte. Neben einer weiteren Variationsreihe des Maltzan-Kapellmeisters Hermann Gustav Jaeschke (1818-?) hat es sich Thomas Fritzscht nicht nehmen lassen, auf seiner neuen CD auch seinen Lieblingskomponisten Carl Friedrich Abel auftreten zu lassen. In seinem rekonstruierten Concerto G-Dur für Viola da gamba und Streicher glänzt er mit fein differenziertem Ton und feinsinniger Phrasierung.

Thomas Fritzschts neue CD „The 19th Century Viol“ ist ein nachdrückliches Plädoyer für die Gambe in der Kammermusik des 19. Jahrhunderts. Auch die Mischung zwischen Variationsreihen kaum bekannter Komponisten und bis heute populärer Werke wirkt beim Hören sehr stimmig und abwechslungsreich. Schließlich soll auch auf den sehr leistungswerten Booklettext von Thomas Fritzscht hingewiesen werden. Dort spricht der in Zwickau geborene Gambist unter anderem von Schumann als „Übervater seiner Kindheit“. Dem und seiner Tätigkeit als Musikschritsteller hat er schließlich auch die Anregung für diese gelungene CD zu verdanken.

(Jan Ritterstaedt)

Viola da gamba music from the 19th century? This existed, indeed! And this is what the new CD of the Leipzig gambist Thomas Fritzscht makes impressively clear. It was in the library of the Silesian Count Maltzan in present-day Milicz in Poland that he made the find. The musician, composer, cantor and director of music Friedrich Heinrich Florian Guhr (1791-1841), for instance, worked in the small local chapel. In

a serenade-like combination of viola da gamba, two violins, clarinets, horns, bassoon, viola and double bass, Fritsch performs his “Theme with Variations” confidently and with great virtuosity, together with the Merseburger Hofkapelle ensemble. Along with such original works, the new CD also includes contemporary arrangements, such as the song without words “Waiting”, Op. 9, No. 3, by Felix Mendelssohn. In a similarly songful manner and even with the occasional vibrato, otherwise badly frowned upon by gambists, Thomas Fritzsich interprets Robert Schumann’s famous “Evening song”, Op. 85, No. 12, in a version for viola da gamba and piano by the British lawyer and gambist Edward John Payne, accompanied by Michael Schönheit. In Consolation No. 4 in D-flat major for viola da gamba and organ by Franz Liszt, the soloist adopts a profoundly devout and religious tone. And, of course, a reconstructed concerto from the pen of the supposed last viola da gamba virtuoso Carl Friedrich Abel must not be omitted either. Thomas Fritzsich’s new CD “The 19th Century Viol” has thus become an emphatic plea in favour of the viola da gamba in the chamber music of the 19th century. The mixture between sets of variations by composers who are scarcely known today and works that are popular to this day only add to an impression of great coherence and variety when listening to this CD. (Summary by J. R., translated by Th. H.)



Annie Fischer: Secrets

Robert Schumann: Fantasiestücke op. 12, Kreisleriana op. 16; Franz Schubert: Klaviersonaten D 845 & D 959
Annie Fischer (Klavier)
Hungaroton HCD32845-46 (2 CD)

Beinahe ungebremst

Des Abends hat der Mensch Zeit und Muße. Es ist der Tagesabschnitt des sanften Träumens, der Zwischentöne, des Märchenhaften.

Wenn man Annie Fischer hört, wie sie das Eingangsstück zu Schumanns Fantasiestücken op. 12 live am 4. März 1981 gedeutet hat, bekommt man hörend eine Ahnung davon, was den Romantikern der Abend als Inspirationsquelle Wert gewesen sein dürfte. Die Mehrstimmigkeit des Schumannschen Satzes, die liedhafte Melodie, die sanften, sich zwischenschiebenden Begleit- und Zwischentöne, all das kommt in diesem Mitschnitt durchweg plastisch zur Geltung.

Annie Fischer, 1914 in Budapest geboren, war eine Dohnányi-Schülerin (gemeinsam in der Klasse mit dem jungen Georg Solti). Ihre Konzert- und Aufnahme­stätigkeit wurde später zeit- und kriegsbedingt immer wieder unterbrochen, zumal darüber hinaus die Veröffentlichung einiger Studio­produktionen an ihrer selbstkritischen Haltung scheiterten und (wie im Falle der 32 Beethoven-Sonaten) erst posthum dem Publikum zugänglich gemacht werden konnten. An dieser Stelle nun kommt eine Physiotherapeutin und Trainerin für rhythmische Sportgymnastik ins Spiel, die sich aufnahmegeschichtlich ganz eigene Meriten erworben hat. Anna Dévény war eine treue Fischer-Anhängerin und hat seit den frühen 1970er Jahren bis zu Fischers Tod 1995 zahlreiche Konzerte der Pianistin auf einem Tonbandgerät festgehalten. Um die Größenordnung etwas einzuordnen: Allein die Aufnahmen von Konzerten mit Orchester umfasst Daten von rund 25 heutigen CDs. Insgesamt konnte bisher Material von knapp 40 CDs aus den vorhandenen Mitschnitten gewonnen werden.

Dazu zählt auch die nun vorliegende Doppel-CD mit dem Titel „Secrets“. Teil eins enthält die a-Moll-Sonate D 845 von Franz Schubert sowie eine eindringliche Interpretation der großen A-Dur-Sonate D 959. Teil zwei enthält die „Fantasiestücke“ vom März 1981 sowie einen Mitschnitt der „Kreisleriana“, aufgenommen am 26. Februar 1978. Voller Verve stürzt sich Fischer in das „Äußerst bewegt“ und eine bessere Aufnahmetechnik hätte dieses Klavierspiel wohl noch unmittelbarer und in seinen Details noch leuchtender und differenzierter vermitteln können. Fischer leistet Großes. Ihr Spiel klingt wunderbar direkt, geradlinig und intensiv. Das mag fast schon unwirsch klingen, gehetzt gar, „sehr aufgeregt“ eben im eigentlichen Sinne, wie in Satz drei, und oft hat man den Eindruck, die Pianistin könne sich selbst nur mühsam in Zaum halten. Genau das aber eignet sie als hervorragende Schumann-Interpretin, denn das poetische Spiel kommt bei ihr keinesfalls zu kurz. Über ariosen Melodien entfaltet sie ein sanftes Bass-Fundament, oft mit langgezogenen, orgelpunktartigen Tönen. Choralartig schlicht gelingt ihr der vorletzte Satz: feierlich, doch nicht aufgesetzt feierlich. Ein nach innen horchender Abschnitt, bevor es dem Hörer im anschließenden „Sehr rasch“ fast den Atem verschlägt: So ungebändig, ja rasend, hat man diesen Satz kaum je gehört, was letztlich auch zu kleineren manuellen Ungenauigkeiten führt, die aber durch den Geist von Annie Fischers Spiel schnell vergessen gemacht werden. Auch den Schlusssatz deutet sie wahrhaft „schnell“. Die Vorgabe „spielend“ ist nach ihrer Auffassung nicht nur als sanft-kokette Neckerei zu verstehen, da ist auch ein Schuss von koboldhafter Giftigkeit mit im Spiel. Das ist eigenwillig, mutig, risikofreudig, das ist wahrhaft kühn. Ein Schumann-Bild der Extreme. Faszinierend und ein wenig verstörend zugleich.

Da es sich um private Mitschnitte handelt, darf man technisch keine Wunder erwarten, doch die sorgsame Überarbeitung des Materials durch János Györi erlaubt dennoch sehr unmittelbare Einblicke in die pianistische Welt der Annie Fischer.

(Christoph Vratz)

Thanks to many private sound recordings by a physiotherapist, it has since become possible to technically edit quite a few concert documents of the Hungarian pianist and make them available to the public. These include a double CD with works by Schubert and Schumann. The Fantasia Pieces, Op. 12, were recorded in March 1981, preceded by the "Kreisleriana" less than three years earlier. The present recording, in particular, demonstrates Fischer's impetuous spirit and virtually unchecked venturesomeness that catches, in a certain way, Schumann's spirit in all its daredevilry. Conversely, she also renders the simple and poetic moments with great intensity.

(Summary by Chr. V., translated by Th. H.)



Robert Schumann

Complete works for pedal piano or organ

Daniel Beckmann, Orgel von Bernhard Dreymann (1837) St Ignaz church, Mainz

Aeolus AE 11201, LC 02232

Die Orgel – sie ist im Schaffen Robert Schumanns stets mit einem Instrument verbunden, das heutzutage kaum jemand mehr spielt: dem Pedalflügel. Im Grunde handelt es sich dabei um einen normalen Flügel mit angehängtem Pedalregister. Seit dem 18. Jahrhundert waren sie vor allem als Übeinstrumente für Organisten im Einsatz. Als das Ehepaar Schumann im Jahr 1845 einen solchen Pedalflügel bekam, sahen die beiden darin sofort großes künstlerisches Potential. Gleichzeitig interessierten sich die Eheleu-



te in dieser Zeit für die gute alte Kunst der Fuge à la Johann Sebastian Bach. Das kompositorische Ergebnis: Robert Schumanns „Sechs Studien für den Pedalflügel“ Op. 56, die „Vier Skizzen für den Pedalflügel“ Op. 58 und „Sechs Fugen über den Namen BACH“ Op. 60.

Lange waren die drei Werke eine Domäne der Organisten. Pedalflügel gab es kaum und wenn überhaupt, dann ließen sich die Stücke bestenfalls drei- oder vierhändig auf dem „normalen“ Flügel spielen. Im Zuge der Bewegung der historisch informierten Aufführungspraxis kam der Pedalflügel allerdings wieder in das kollektive Gedächtnis zurück. So existieren inzwischen Aufnahmen der Opera 56, 58 und 60 auf einem solchen Instrument (etwa von Martin Schmeding). Dennoch lassen sich natürlich die Organisten diese Werke nicht einfach „wegnehmen“, auch wenn Schumanns zumindest bei der Komposition der ersten beiden Werke eigentlich den Klavierklang im Kopf hatte. Allerdings muss man sich inzwischen etwas einfallen lassen, wie man Schumanns „Orgelwerke“ als Organist adäquat auf seinem Instrument interpretiert bekommt.

Damit hat sich jetzt auch der Mainzer Organist Daniel Beckmann beschäftigt. Diplomatisch hat er seine neue CD „Robert Schumann: Sämtliche Werke für Pedalflügel oder Orgel“ genannt. Ganz im Sinne einer historisch informierten Aufführungspraxis hat Beckmann die historische Dreymann-Orgel der Mainzer Kirche St. Ignaz für seine Aufnahme ausgewählt. Das Instrument aus dem Jahre 1837 ist 2019 aufwändig restauriert und rekonstruiert worden. Klanglich bietet die Orgel also eine frühromantische Registrierung wie sie etwa zu Schumanns Lebenszeit in Mode war. In ruhig pulsierendem Tempo und natürlich mit stehendem Orgelpunkt im Pedal spielt Daniel Beckmann die erste der Studien für den Pedalflügel Op. 56 von Robert Schumann. Seine Registrierung ist geschmackvoll, dezent und vor allem konstant. So verleiht er den zusammen sechs Miniaturen einen jeweils eigenen Klang-Charakter. Doch schon beim zweiten Stück schaltet er behutsam das eine oder andere Register hinzu, um die verschiedenen Teile der Komposition klanglich unterschiedlich zu charakterisieren. Dabei hält er stets die Spannung aufrecht, spielt flüssig mit dem Kirchenraum angemessenem Tempo. So auch bei der etwas schnelleren fünften Studie in h-Moll mit ihrem düsteren Scherzo-Tonfall. Hier erinnert Schumanns Musik etwa an die großen französischen Orgel-Symphoniker wie Charles Marie Widor. Überhaupt schafft es Daniel Beckmann ganz ausgezeichnet, eine Art sinfonische Dramaturgie innerhalb des Opus 56 aufzubauen.

Ganz ähnlich auch bei Schumanns Vier Skizzen für den Pedalflügel Op. 58. Die Viersätzigkeit lässt hier für die Idee eines sinfonisch gemeinten Zyklus noch mehr Raum. So langsam scheint hier auch die Dreymann-Orgel richtig „warm“ zu laufen: hellere Register bis hin zu den Prinzipal-

pfeifen zieht Organist Daniel Beckmann und demonstriert so auch den großen Klangfarbenreichtum seines Instruments. Während in der zweiten Skizze C-Dur das volle Werk erstrahlt, wirkt etwa die vorletzte in f-Moll wie ein fast schon dämonisches, düsteres und aufgewühltes Seelengemälde. Hinter diesen „Skizzen“ verbergen sich eben echte Charakterstücke. Sehr plastisch und mit feinem Gespür für die Dramaturgie gestaltet Beckmann auch diese verkappte viersätzig „Orgelsinfonie“.

Echte satztechnische Schwergewichte stellen dagegen Robert Schumanns Sechs Fugen über den Namen BACH dar. Bei diesem Opus 60 ist diesmal auch die Orgel explizit als Alternativ-Instrument zum Pedalflügel auf dem Titelblatt des Erstdrucks angeführt. Organist Daniel Beckmann modifiziert hier sein „sinfonisches“ Konzept ein wenig: jeder Satz für sich bekommt eine eigene und in sich geschlossene Dramaturgie. Dafür nutzt der Organist wiederum die zahlreichen Möglichkeiten zur Registrierung seines Instruments virtuos aus. In der ersten Fuge in B-Dur etwa gelingt ihm eine ganz behutsam und beinahe stufenlose dynamische Steigerung bis etwa zur Mitte, wo es wieder in den gedeckten Klang des Beginns zurückgeht. Es entsteht ein im doppelten Sinne dynamischer Satz mit stets transparent herausgearbeitetem BACH-Thema. Den krönenden Abschluss bildet in jedem Fall die letzte Fuge in B-Dur. „Mäßig, nach und nach schneller“ hat Schumann als Anweisung darüber geschrieben. Für Organist Daniel Beckmann natürlich eine Einladung sowohl zur metrisch wie auch dynamisch ausgefeilten Gestaltung, bis am Ende das volle Werk der historischen Dreymann-Orgel eindrucksvoll den markanten Schlusspunkt setzt.

Natürlich wird vor allem bei den Opera 56 und 58 die Frage nach dem „richtigen“ Instrument bleiben. Schließlich sind hier zahlreiche Figurationen und Tempoangaben stark vom Klavier und dessen kurz angeschlagenem Klang her konzipiert. Mit einem gut durchdachten und vor allem auf das individuelle Instrument abgestimmten Konzept lassen sich allerdings sämtliche „Orgelwerke“ Robert Schumanns angemessen und sicher auch im Sinne des Komponisten realisieren. Das jedenfalls hat Daniel Beckmann mit seiner sehr hörenswerten CD eindrucksvoll bewiesen und gleichzeitig eine exzellente Visitenkarte seiner Dreymann-Orgel aus dem Jahr 1837 abgegeben.

(Jan Ritterstaedt)

Robert Schumann's organ works were actually written to a large extent for the so-called pedal piano. Nevertheless, they are still gladly played today by organists on their instruments. This is also what Daniel Beckmann did

for his new CD. For instance, he plays the first of the “Studies in the Form of Canons for Organ or Pedal Piano”, Op. 56, by Robert Schumann, in a calmly pulsating tempo and, of course, with a stationary organ point in the pedal. His registration of the Romantic Dreymann organ from 1837 is discreet and elegant. On the other hand, the “Sketches for Organ or Pedal Piano”, Op. 58, sound a bit like a romantic organ symphony à la Charles Marie Widor. There, the organist Daniel Beckmann pulls lighter stops through to the principal pipes and thus also demonstrates the great richness of tone colours of his historical instrument. In the “Six Fugues on B-A-C-H for Organ or Pedal Piano”, Op. 60, the organist slightly modifies his “symphonic” interpretation: each movement receives its own and self-contained dramaturgy. With a thoughtful concept that is tuned, above all, to the individual instrument, all organ works of Robert Schumann can be performed in an appropriate manner and certainly also in the spirit of the composer. This is, by all means, what Daniel Beckmann has impressively proven with this CD which is well worth listening to, and, at the same time, an excellent recommendation of the Mainz Dreymann organ from 1837.

(Summary by J. R., translated by Th. H.)



Wilhelm Kempff Edition:

Werke von Bach, Beethoven, Schumann, Schubert u.a.

Wilhelm Kempff (Klavier), div. Solisten und Orchester

DG 483 9075 (80 CDs)

Früchte der Fantasie

Im November 2020 jährte sich zum 125. Mal der Geburtstag von Wilhelm Kempff. Oft hat man ihm das Etikett „Poet am Klavier“ angeheftet, eine einerseits treffende,

andererseits gefahrvoll verkürzende Darstellung, denn Kempffs Aufnahme-Karriere erstreckte sich über mehr als sechs Jahrzehnte. Nun liegt sein diskographisches Erbe auf 80 CDs vor. Man kann die neue Box an dieser Stelle natürlich nur verkürzt würdigen. Da ist zunächst der Schubert-Interpret Kempff, vielmehr sollte man sagen: der Schubert-Erheller Kempff. In den späten 1960er Jahren hat der Pianist sämtliche Schubert-Sonaten aufgenommen, einschließlich der unvollendeten

Werke, was zur damaligen Zeit schon ungewöhnlich genug war. Auch sein Ansatz, Schuberts Sprache von ihrer intimen Seite her verständlich zu machen, in ihrer Verletzlichkeit, besaß etwas Neuartiges. Bei Kempff liegt der Fokus immer auf einer kantabel-ariosen Gestaltung, aber gerade bei Schubert ist der Weg von einer vermeintlichen Idylle zum möglichen Abgrund nie weit. Aus heutiger Sicht betrachtet ist dieser Ansatz im besten Sinne zeitlos.

Kempff war 1895 im brandenburgischen Jüterborg zur Welt gekommen. Brahms, Bruckner, Wolf und Verdi zählten damals noch zu den Lebenden. Als er 1991 in seiner süditalienischen Wahlheimat Positano starb, war die Moderne längst der Postmoderne gewichen. Bereits Kempffs erste Schallplattenaufnahme im Jahr 1920 galt dem Komponisten, der für ihn zu einer Art Lebensaufgabe wurde: Ludwig van Beethoven. Auch bei seinem Debüt zwei Jahre zuvor bei den Berliner Philharmonikern unter Arthur Nikisch in der Berliner Singakademie hatte sich Kempff für Beethoven entschieden.

Dreimal hat er die 32 Klaviersonaten im Aufnahmestudio zyklisch erschlossen, zuletzt Mitte der 60er Jahre in einer Stereo-Produktion. Zwischen 1951 und 1956 hatte er die Sonaten zum ersten Mal komplett aufgenommen (in Mono). Hinzu kommt ein im Jahr 1926 begonnenes Aufnahme-Projekt, das jedoch nicht ganz vollendet werden konnte.

Zu einer Zeit, Urtext-Editionen noch Mangelware waren, forschte Kempff immer nach einer Art Urzustand der Musik. Das gilt auch für seine Schumann-Interpretationen. Neben den „Papillons“ hat er u.a. die „Davidsbündlertänze“, den „Carnaval“, „Kinderszenen“, die „Symphonischen Etüden“, „Kreisleriana“, „Waldszenen“, die C-Dur-Fantasie, die Humoreske sowie das Klavierkonzert aufgenommen.

Vordergründige Virtuosität sucht man bei Wilhelm Kempff vergebens, selbst in der etwas eigenwillig anmutenden Deutung der beiden Klavierkonzerte von Franz Liszt. Kempff war stets ein Pianist, der gesangliche Linien aufgespürt, der intelligent zu phrasieren verstanden hat und dessen Spiel daher immer ein besonderes Maß an Kultiviertheit offenlegt. Oftmals ist der „Waldszenen“-„Vogel als Prophet“ als exemplarisches Beispiel für diesen Ansatz herausgehoben worden, ein in seiner ungefährdeten Natürlichkeit beeindruckender Vortrag, auch weil hier ein gewisses Maß an Zierlichkeit und Zerbrechlichkeit mitschwingt, das man immer wieder mit dem Namen Kempff in Verbindung gebracht hat.

Was ihn als Schumann-Interpret besonders eignet, ist seine Art, Vexierspiele am Klavier zu entwerfen, die Traum und Wachheit, Glücksempfinden und stetige Gefährdung, Humor und Nervosität, Transparenz und orchestrale Vielschichtigkeit zusammenführen. Diese Musik erscheint oft als das, was Schumann wohl vorgeschwebt haben dürfte: Früchte

der Fantasie. Hier jedoch kommen Kempff sicher auch seine Erfahrungen als Beethoven-Interpret zugute, denn das Gespür für die Form lässt Schumanns Musik nie als etwas Beliebigen erscheinen, sondern als romantisch-fragile Einfälle, die in eine gewisse Struktur gebracht sind. So hat dieser Schumann etwas von Verlässlichkeit, auch wenn Kempff diese Musik wie einen Zauber erscheinen lässt, der wandlungsfähig ist und unterschiedliche Eigenschaften annimmt: scheu, sensibel, liedhaft, ausbrechend, enthüllend, verfremdend, grotesk, elektrisierend, versunken. Darüber hinaus müsste man an dieser Stelle auch den Kammermusiker Kempff erwähnen sowie den Solisten, etwa in den fünf Klavierkonzerten Beethovens. Auch seine Bach-Bearbeitungen dürfen nicht ungenannt bleiben, gipfelt doch in ihnen das musikalische Selbstverständnis des Wilhelm Kempff, das immer auch von einer gewissen Bescheidenheit geprägt war. Kritiker mögen einwenden, dass sein Spiel, sein Ansatz, sein Musikverständnis ein wenig aus der Mode gekommen ist, Befürworter werden entgegenen, dass hier jenes Maß von Zeitlosigkeit dokumentiert ist, das diese Aufnahmen auch künftig als ein wertvolles Erbe erscheinen lassen wird.

(Christoph Vratz)

The discographic heritage of the pianist Wilhelm Kempff is now available on 80 CDs, more than 125 years after his birth and 30 years after his death, including his cycles of Beethoven Sonatas and Concertos, his complete recording of the Schubert Sonatas plus fragments, and a series of key works by Robert Schumann. Here, the latter composer's music often appears to be what he may well have envisioned: the fruits of imagination. This is why these recordings are timeless in the best sense and still a benchmark in their own way.

(Summary by Chr. V., translated by Th. H.)



Robert Schumann:

Arabeske op. 18, Kreisleriana op.16,
Carnaval op. 9
Klara Min (Klavier)
Hänssler HC19024 (CD)

Fällige Wiederbegegnung

Das Besondere sind die Umschwünge. Wenn ein kleines Kapitel sich zu Ende erzählt ist und wenn etwas Neues auftritt oder etwas bereits Bekanntes erneut aufgeblättert wird. Dann heißt es: Genau hinhören,

was Klara Min zu berichten weiß. Die in Südkorea geborene, in Japan aufgewachsene Tochter einer Pianistin, die erst mit fünfzehn Jahren mit richtigem, systematischem Klavierunterricht begonnen hat, stellt ein Schumann-Album vor, das zum genauen Hin-Hören zwingt. Hier betritt (nach CDs mit Chopin, Skriabin, Mozart) keine Tastenlöwin – und auch nicht das Klischee einer solchen – die Aufnahme-Studio-Bühne, sondern eine Musikerin, die genau in Schumanns Welten hineinhorcht, sensibel, ausdrucks- und vor allem klangfarbenstark.

Den Einstieg bildet die Arabeske: gesanglich und lyrisch. Das erste Ausrufenzeichen lauert, kurz bevor das Eingangsthema zum ersten Mal wiederholt wird. Diese Überleitung lässt die Welt stillstehen, und man ahnt, dass diese Aufnahme kein Marketing-Produkt, sondern eine künstlerische Visitenkarte darstellt. Spätestens wenn im ersten Satz der „Kreisleriana“ das verschachtelte zweite Thema mit der schwebenden Melodie erscheint, festigt sich dieser Eindruck. Und nun könnte man Beispiel an Beispiel reihen: der zarte, hauchfeine Schluss des zweiten Abschnitts, im dritten Satz der Mut zur Zurücknahme, wenn eigentlich die Versuchung der Raserei im Raum steht. Man kann diese Aufnahme locker als eine Art Anti-Annie-Fischer zum Vergleich anbieten. Hier die überlegt-dosierende Klara Min, dort die improvisatorisch-draufgängerische Fischer. Beide Ansätze können gute Argumente für sich verbuchen, jeder darf auf seine Berechtigung pochen. Doch unterschiedlicher könnten die Darstellungen kaum sein. Erst im vorletzten Abschnitt von op. 16 wagt Min ein Tempo, wie man es von vielen anderen Einspielungen her kennt. Doch dann baut sie in diesen sprudelnden Satz unverhoffte Seufzermotive ein, die man so nicht kennt. Und prompt erscheint der Satz in einem anderen, so nicht gekannten Licht und der perlende Mittelteil als ein Versuch, sich aus der Schein-Fröhlichkeit zu befreien. Doch die

eigentliche Befreiung bieten erst die letzten Takte mit ihrer choralartigen Zurücknahme. Wenn dann das „Schnell und spielend“ anhebt, ist das die endgültige Antwort auf das gerade Gehörte: Im Spiel findet der Rausch seine finale Entgegnung oder Erlösung.

Das letzte Werk auf dieser CD ist der „Carnaval“. Auch hier darf man keinen sportlich-fingerakrobatischen Ehrgeiz erwarten. Die Lockerheit in Handgelenken und Fingern ist nur die Basis für eine intelligente Deutung, die musikalisch etliche Finessen im Angebot hat. Man höre nur die Abschnitte „Chopin“ und „Valse allemande“. Auch beim „Carnaval“ ließen sich jetzt mehrere ähnliche Höreindrücke aneinanderreihen, man könnte allerdings auch minimale Einwände geltend machen, wo ein „Noch mehr“ wünschenswert gewesen wäre. Doch am Gesamteindruck ändert das nichts. Fest steht, dass Klara Min mit viel Nachdenklichkeit und tiefem Empfinden eine Schumann-Sicht offeriert, die sich mit manch klangvollem Namen in der langen Diskographie messen lassen kann. Das gilt auch für den abschließenden Marsch, den andere Pianistin schneidiger, majestätischer vorgetragen haben; doch Min hat immer auch ein waches Ohr für Bass- und Mittelstimmen, die hier sehr plastisch hörbar werden.

Über ein weiteres Schumann-Kapitel von Klara Min würde man sich gern freuen dürfen. Übrigens: Klara? Ob bei der Namensfindung der Eltern bereits eine gewissen Schumann-Neigung eine Rolle gespielt hat?

(Christoph Vratz)

Klara Min, born in South Korea, raised in Japan and the daughter of a pianist, now presents her first Schumann CD, which deserves praise. At no time does she perform the selected works – “Arabesque”, “Kreisleriana” and “Carnaval” – in any casual but always very careful manner. This is reflected not only in rather moderate and considerate tempi but, above all, in an emphatically songful and lyrical recital which thrives on fulfilling moments in the transitions, in particular. Klara Min documents a view of Schumann with a great deal of thoughtfulness and profound feeling which can easily compete with a number of illustrious names in the long discography of these works.

(Summary by Chr. V., translated by Th. H.)



Robert Schumann:

Abegg-Variationen op. 1; Papillons op. 2; Symphonische Etüden op. 13; „Geistervariationen“ WoO 24, Klaviersonaten Nr. 1 fis-Moll op. 11 und Nr. 2 g-Moll op. 22

Elisabeth Leonskaja (Klavier)

esSonus EAS 29407 (2 CDs)

Im Zarten wohnt das Geheimnis

Es ist die dritte der so genannten „Abegg-Variationen“. Schumann komponiert hier schwebende Läufe, girlandenartig, schmetterlingshaft; hinzu tritt in der linken Hand immer wieder eine Art von cantus-firmus-Linie – welch ein Gegensatz! Wer die Neueinspielung dieses Opus 1 nun mit Elisabeth Leonskaja hört, muss unwillkürlich die Selbstverständlichkeit dieses Kompositions-Konzepts anerkennen. Hier fügt sich auf denkbar natürliche Weise eins zum anderen, auch dann noch, wenn anschließend der eher nüchterne „cantabile“-Abschnitt beginnt.

Es ist eines der hervorstechendsten Merkmale dieser Doppel-CD, dass Leonskaja im Grunde stets vor einer bestimmten Grenze Halt macht: an der Schnittstelle, wo Schumanns Musik eigentlich eine Extrapolation Wagnis verlangt und wo ein Zurückbleiben hinter dieser Grenze schnell in Langeweile umschlagen kann. Doch Leonskaja ist nicht nur erfahren genug, sondern eine viel zu gute Pianistin, als dass sie sich für einen der beiden Wege entscheiden müsste. So bleibt sie exakt an dieser markanten Stelle stehen. Hier lebt und bewegt sich ihr Schumann-Spiel – und gewinnt die Aufmerksamkeit des Hörers. Denn diese Aufnahme lebt von etwas, worüber sich eigentlich nur streiten lässt: Geschmack! Das hängt vor allem mit Leonskajas Anschlag zusammen, der das Gesangliche auch noch in schnellsten Figurationen herauszuarbeiten vermag und der auch kurz angeschlagenen Tönen eine gewisse Farbintensität verleiht. Selbst die oft platt-pompös ins Majestätische gewendete dritte Papillon klingt hier, trotz des markanten Rhythmus, immer noch nobel, auch die Crescendierungen am Ende der vierten Papillon geraten nicht außer Kontrolle, sondern bewahren ihre Linie.

Dieser Ansatz trägt vor allem im Thema der Symphonischen Etüden op. 13 Früchte. Das schlichte Thema ist in eine komplexe Akkord-Struktur eingebunden, die allerdings nicht überladen oder schwerfällig klingen darf. Leonskaja nimmt dieses Thema eher weich, vor allem in den Bass-Akkorden. Wer Lehrbeispiele für kultivierten Anschlag sucht, wird vor

allem in den zart-leisen Variationen, den poetisch-schwebenden Passagen fündig. Hier, an der Grenze zur Stille, vollziehen sich die zarten Wunder der Verinnerlichung. Wer nach Übertreibungen in die eine oder andere Richtung sucht, wird einfach nicht fündig – und genau das macht diese Aufnahme so besonders, siehe oben! In einem Bereich, wo das Risiko des Gewöhnlichen lauert, gelingt es der Pianistin, die Musik singen und sprechen zu lassen, bekenntnishaft und uneitel, fragend und andeutend, suchend und in der Gewissheit des Findens.

Auf der ersten CD schlägt Elisabeth Leonskaja einen Bogen vom ersten Klavierwerk zum letzten, den so genannten „Geistervariationen“. Dass dieses eher schlicht konzipierte und auf die essenzielle Reduktion der Mittel vertrauende Werk sich mit dem musikalischen Selbstverständnis der Pianistin bestens verträgt, dürfte nach dem bisher Gesagten nicht verwundern. Wir hören eine Musikerin, die mit sich und ihrer Kunst im Reinen ist. Die zweite CD bietet die beiden Klaviersonaten op. 11 und 22. Auch wenn man sich hier an der einen oder anderen Stelle gewünscht hätte, dass diese Musik in etwas zwingendere Bahnen gelenkt würde, ändert das nichts an dem Gesamteindruck dieser Produktion: Wir erleben einen Schumann ohne jeden Anflug von Prahlerei, Zur-Schau-Stellen oder ähnlichem. Die Qualität der Tonerzeugung, die natürliche Phrasierung und die gelassene Souveränität der Darstellung sprechen für sich.

(Christoph Vratz)

After a multi-part edition of piano works by Schubert, the pianist Elisabeth Leonskaja now presents works by Robert Schumann on a double CD, the first part of which spans Opus 1 up to the late “Ghost Variations”, whilst the second CD includes the two Piano Sonatas, Op. 11 and 22. One is especially spellbound by the quiet passages which reveal all their secrets under Leonskaja’s fingers. With her subtle touch and natural phrasing, the pianist manages to make the colours and language of Schumann’s music shine intensely without even a shred of artificial additives.

(Summary by Chr. V., translated by Th. H.)



Robert Schumann:

Arabeske op. 18, Kinderszenen op.15, Kreisleriana op. 16; „Vogel als Prophet“ aus op. 82; Romanze Nr. 2 aus op. 28
Nino Gvetadze (Klavier)
Challenge CC72855 (CD)

Fehlender Funke

Es gibt Aufnahmen, die machen es einem schwer. Aufnahmen, die ohne Fehl und Tadel sind. Aufnahmen, bei denen eigentlich alles richtig gemacht wird. Aufnahmen,

bei denen man eine Fülle an schönen Stellen benennen könnte. Und doch sind es Aufnahmen, bei denen der Funke nicht überspringt. Wo etwas Entscheidendes sich selbst nach mehrmaligem Hören nicht einstellen möchte: das Unverwechselbare, das Berührende.

Die georgische Pianistin Nino Gvetadze, geboren und ausgebildet in Tiflis, veröffentlicht nun nach den „Préludes“ von Chopin (2017) und einem Album mit Musik von Cyril Scott (2019), beim Label Challenge ein reines Schumann-Programm. Den Auftakt bildet die „Arabeske“, gefolgt von „Kinderszenen“ und „Kreisleriana“. Den Abschluss bilden zwei Zugaben, „Vogel als Prophet“ aus den „Waldszenen“ sowie die zweite der Romanzen aus op. 28.

Vom ersten Moment an, den Eingangs-Takten der Arabeske, hört man eine Pianistin, die mit äußerster Sorgfalt die Stimmen verteilt, Linien entwirft, über einen klangschönen Anschlag verfügt. Nun wären wir bei einer Kette von Beispielen, wo dieses Klavierspiel in sich schlüssig wirkt und viele Argumente von Überzeugungskraft besitzt. Exemplarisch seien die „Kinderszenen“ genannt: der leicht federnde Rhythmus der „Kuriosen Geschichte“, der quirlige „Hasche-Mann“ (völlig frei von Manierismen wie etwa bei Lang Lang), die nie süßliche „Träumerei“, der getragene Schluss von „Fast zu ernst“ und schließlich das innig-versunkene „Der Dichter spricht“. Der Begriff untadelig wäre dafür letztlich zu wenig. Denn Nino Gvetadze weiß genau, wie man leise Töne in die Tasten setzt, Spannungsbögen erzeugt, Melodien absetzt. Genau an dieser Stelle aber fällt es schwer, ein Mehr zu erkennen, jene Aura, die sich allein über das Mikrofon überträgt. Genau das aber fehlt: eine unverkennbare Individualität des Musizierens, eine Klanglichkeit, die den Hörer in einen Bann zieht und, zugegebenermaßen, manchmal schwer in Worte zu fassen ist, so wie in diesem Fall.

Gleiches gilt auch für die „Kreisleriana“. Wir hören ein genau austariertes Klavierspiel, bei dem alle Vorgaben des Komponisten erkannt und genau umgesetzt werden. Doch auch hier will sich der Zauber des Bezwingenden nicht einstellen. Verallgemeinernd öffnet sich hier eine Problemzone des Musikbetriebs: Es gibt eine Fülle von hervorragend ausgebildeten, hoch qualifizierten Musikern, die berechtigterweise auch auf dem Medium CD die Chance erhalten, ihre Fähigkeiten unter Beweis zu stellen. Und diese Fähigkeiten treten auch offen zutage. Doch aus dieser großen Anzahl von Kandidaten sind es letztlich nur wenige, die sich herausheben können, weil sie über etwas verfügen, was eben auch dieser CD fehlt: eine besondere Tiefe, eine Art von Zauber, der erst dann hör- und auch spürbar wird, wenn er in Regionen vorstößt, die sich im Idealfall einer sprachlichen Darstellung entziehen, weil sie für sich selbst stehen und wirken.

(Christoph Vratz)

There is nothing to criticise the new Schumann album of the Georgian pianist Nino Gvetadze. Now, she has chosen the „Arabesque“, „Scenes from Childhood“ and „Kreisleriana“, together with „Bird as prophet“ and Romance No. 2 from Op. 28 as two supplements. Her piano playing meets all basic requirements: careful allocation of voices, songful lines, a feel for the quiet, and a subtle touch. Still, this recording lacks something decisive: the unique, the touching, a magic that would not materialise in spite of all artistic diligence.

(Summary by Chr. V., translated by Th. H.)



Romantic Fantasies

Aliya Turetayeva, Klavier
KNS classical A/90, LC k.A.

„Romantische Fantasien“ - hinter diesem Titel könnte sich ohne weiteres eine jener uninspirierten CD-Kompilationen beliebter romantischer Klassiktitel vom Wühltisch verbergen. Im Fall des Debüt-Albums der Pianistin Aliya Turetayeva ist der Titel allerdings

tatsächlich Programm. Schließlich hat sie sich zwei im besten Sinne romantische Werke von Robert Schumann ausgewählt: die zweite Kla-

viersonate in g-Moll Op. 22 und die Kreisleriana Op. 16. Beide Werke haben mit „leichter Klassik“ gar nichts am Hut. Im Gegenteil: es sind anspruchsvolle Schwergewichte im poetisch inspirierten Klavierwerk des Komponisten.

„Sturm und Drang“ - den Esprit dieser literarischen Epoche möchte man auch gleich am Beginn von Schumanns zweiter Klaviersonate vernehmen, wenn Aliya Turetayeva sie spielt. Fast ein wenig ungestüm drängt die Pianistin nach vorne, bremst sich und ihre Leidenschaft aber stets gekonnt wieder aus, um den Bogen nicht zu überspannen. Schließlich handelt es sich beim ersten Satz der Sonate um einen vom Komponist mühsam ausgerufenen Kompromiss aus dem virtuosen Anspruch an diese Gattung und dem poetischen Ausdruck des romantischen Charakterstücks. Mit großer Leidenschaft und scheinbar mühelos gleiten die Hände der kasachischen Pianistin über die Tasten und formen ein eindringliches Porträt des jungen Künstlers Robert Schumann.

Dieses Bild hat natürlich auch seine ruhigen Seiten wie etwa im anschließenden Andantino. Blitzschnell hat Aliya Turetayeva hier umgeschaltet: Sturm und Drang ist gebändigt; stattdessen beginnt die Musik zu fließen, in weit gespannten Bögen und mit nur leichten Zäsuren, um die Spannung aufrecht zu erhalten. Eher verzweifelt dagegen die Stimmung im anschließenden „Sehr rasch und markiert“ vorzutragenden Scherzo. Gekonnt spielt die Pianistin hier mit den metrischen Verschiebungen des Satzes, so als suche die romantische Künstlerseele nach Ordnung in einer aufgewühlten Situation. Leider klingt der bei der Aufnahme verwendete Steinway-Flügel vor allem in der Höhe etwas blass, so als fehlten ihm ein paar Obertöne. Im quirligen Rondo ist diese kleine Manko allerdings schnell wieder vergessen: mit einem guten Schuss pianistischer Brillanz, aber stets auf den drängenden Charakter des Satzes fokussiert interpretiert ihn Aliya Turetayeva.

Ein Markenzeichen ihrer Interpretation sind auch die oft sehr kurz und ohne lange Vorbereitung gespielten Schlüsse der einzelnen Sätze. Damit unterstreicht sie feinsinnig den durchgehenden Charakter der Musik. Nach sehr kurzer Pause folgt nämlich gleich der „Äußerst bewegte“ erste Satz aus Robert Schumanns „Kreisleriana“ Op. 16. Die noch in der Form der Sonate gefangene Künstlerseele hat hier ihr Korsett abgestreift und darf sich in der freien Form der Fantasie äußern. Gekonnt greift Aliya Turetayeva die drängende Stimmung des letzten Satzes der Sonate auf und transportiert sie sofort in diese Miniatur weiter. Schon bald beruhigt die Musik sich wieder und wird zum intimen Gemälde eines Sehnsuchtsgedankens. Sehr genau trifft die Pianist diese Stimmung - ohne zu viel Pathos, ohne sich selbst zu sehr in den Vordergrund zu spielen.

Kapellmeister Johannes Kreisler, dessen Name Schumanns Stück trägt, ist ein fiktives Alter Ego E.T.A. Hoffmanns. Er ist eine im besten romantischen Sinne schwärmerische und unkonventionelle Künstlernatur; sein unsteter Charakter gibt der Musik ihre wechselvolle Prägung. Wahrscheinlich hat sich der Komponist Robert Schumann selbst mit dieser Figur identifizieren können: schließlich befand er sich zur Zeit der Komposition in einer schwierigen Lage. Die Liebe zwischen ihm und Clara Wieck, seiner späteren Ehefrau, stand auf des Messers Schneide, weil ihr Vater die Verbindung der beiden zu beenden versuchte. Aus diesem Kontext heraus begreift auch Aliya Turetayeva diese Musik.

Die Sehnsucht findet ihren vielleicht deutlichsten Ausdruck im längsten Satz der Kreisleriana: „Sehr innig und nicht zu rasch“ steht darüber. Geradezu zauberhaft plastisch zeichnet die Pianistin mit ihrem ruhigen, immer ein wenig freien, aber stets durchdachten Spiel diese Stimmung nach. Als Hörerin oder Hörer könnte man sich hier leicht in der Musik verlieren, würde sie nicht durch ein kurzes, „plauderndes“ Intermezzo unterbrochen. Sehr harmonisch, ohne allzu scharfen Kontrast verknüpft Aliya Turetayeva die beiden so unterschiedlichen Episoden miteinander. So entsteht der Eindruck einer großen, in sich geschlossenen pianistischen Fantasie jenseits der einzelnen Sätze und ihres charakteristischen Ausdrucks.

Mit großer Virtuosität spielt Aliya Turetayeva den vorletzten Satz mit seinem rasanten Fugato und dem anschließend wieder ruhigen Ausklang. Warum die Aufnahmetechnik an dieser Stelle etwas zu viel und vor allem deutlich künstlichen Nachhall dazu gemischt hat, bleibt allerdings rätselhaft. Auch der hin und wieder Geräusche von sich gebende Klavierhocker sorgt zwar ein bisschen für das Gefühl einer Live-Aufnahme, hätte aber auch durch ein ruhigeres Modell ersetzt werden können. Sein Sound fällt immer dann auf, wenn die Pianistin wieder ins Sturm- und Drang-Fach wechselt wie im letzten Satz von Schumanns Kreisleriana. Sehr schön klar arbeitet sie hier die metrischen Verschiebungen des Satzes heraus, wie sie überhaupt viel Wert auf einen transparenten Klaviersatz legt. Leise und mit einer Vision von der glücklichen gemeinsamen Zukunft zwischen Robert und Clara endet der Satz - schlicht und unspektakulär, aber optimistisch empfunden von der Pianistin.

Aliya Turetayevas Debüt-Album bietet eine sehr leidenschaftliche, technisch brillante und in vielen Passagen sehr innige und intime Deutung von Schumanns zweiter Klaviersonate g-Moll Op. 22 und der Kreisleriana Op. 16. Beide Werke gehen in ihrer Interpretation im Grunde eine Symbiose ein: Satz- und Gattungsgrenzen spielen für die Pianistin nicht die entscheidende Rolle. Das bestätigt eindrucksvoll den engen

Zusammenhang der frühen Klavierwerke Robert Schumanns untereinander und den gemeinsamen autobiografischen Grundton dieser Musik. Eine trotz kleinerer technischer Mängel rundum hervorragend musizierte und sehr hörenswerte CD!

(Jan Ritterstaedt)

“Romantic Fantasies” is the title of the debut CD of the pianist Aliya Turetayeva. This, however, has nothing to do with “light classical music”: Piano Sonata No. 2 in G minor, Op. 22, and the cycle “Kreisleriana”, Op. 16, definitely represent two demanding and serious items of Robert Schumann’s piano works. In the Sonata’s opening movement, the pianist at times pushes ahead perhaps a little too impetuously, but she always skilfully restrains herself and her passion again to not overdo it. In the slow movement, she has the music flowing in large phrases and with only light caesuras to keep the tension going. A hallmark of her interpretation are also the ends of the individual movements, often played very shortly and without much preparation. In doing so, she subtly highlights the continuous nature of the music when taking Piano Sonata No. 2 directly into the “Kreisleriana”. The yearning is perhaps most clearly expressed in the longest movement of the cycle: “Very inwardly and not too quickly”. With her calm, slightly free but always thoughtful playing, the pianist reproduces this mood in an almost magically vivid manner. Finally, Aliya Turetayeva performs the penultimate movement with its rapid fugato and the subsequent calm final notes with great virtuosity. Aliya Turetayeva’s debut album presents a very passionate, technically brilliant and in many passages very profound and intimate interpretation of Schumann’s Piano Sonata No. 2 in G minor, Op. 22, and the Kreisleriana, Op. 16. This is, overall, a brilliantly played CD well worth listening to, in spite of some minor technical defects in the recording technology!

(Summary by J. R., translated by Th. H.)



Schumann Charakterstücke II

Sämtliche Werke für Klavier Solo
Vol. 13

Vier Märsche op. 76, Geschwindmarsch
op. 99/14, Waldszenen op. 82, Drei
Fantasiestücke op. 111, Gesänge der
Frühe op. 133, Papillon D-Dur, Album-
blätter op. 124/2, 8, 19

Florian Uhlig (Klavier)

2 CDs, HC 17039, hänssler Classics,
2019

In den beiden letzten Jahren, 2019 und im Coronajahr 2020, erschienen zwei neue Ausgaben der von Joachim Draheim mit dem Pianisten Florian Uhlig konzipierten Gesamtaufnahme sämtlicher Solo-Klavierwerke Robert Schumanns, eingespielt im Dezember 2017 und September 2019 in England (Menuhin Hall Stoke d'Abernon, Cobham/Surrey). Das große Projekt nähert sich damit nach über 10 Jahren (begonnen im Schumannjahr 2010) der Vollendung: Nur Vol. 15 steht noch aus und wird voraussichtlich in diesem Jahr erscheinen!

Die Folge 13, die mit der 2011 publizierten Folge 3 korrespondiert, enthält unter dem Titel „Charakterstücke II“ die *Märsche* op. 76, *Waldszenen* op. 82, *Fantasiestücke* op. 111 und *Gesänge der Frühe* op. 133 nebst – ebenso wie Folge 3 – etlichen weiteren sinnvoll platzierten Einzelstücken aus den *Bunten Blättern* op. 99 und *Albumblättern* op. 124. Vorweg gesagt: Wer sich etwa die gesamten Werke Opp. 99 und 124 wünscht, muss auf ältere Aufnahmen wie die von Jörg Demus oder im Falle von Op. 99 Swjatoslaw Richter verwiesen werden, denn beide Werkgruppen stellen bekanntlich keine Zyklen, sondern Zusammenstellungen teils heterogener und zeitlich auseinanderliegender Einzelstücke dar.

Hören wir die genannten Hauptwerke dieser Ausgabe, so dürfen wir uns wieder einmal an der kraftvollen Virtuosität des Pianisten Florian Uhlig, gepaart mit größter Akribie bei der Umsetzung des Notentextes erfreuen. So werden die *Vier Märsche* aus dem Revolutionsjahr 1849, die in der Konzertpraxis mehr als stiefmütterlich behandelt werden, zum packenden Erlebnis, gefolgt vom gleichzeitig komponierten, aber in seinem burlesken Charakter konträren *Geschwindmarsch* aus Op. 99. Dagegen sind die *Waldszenen* ein romantisch-emotionales Kabinettstück, dessen einzelne Stimmungsbilder – die lebhaft-zupackenden Stücke Nr. 2, 5 und 8, die mehr besinnlichen Nr. 1, 3, 6 und (ganz besonders) 9 sowie die beiden gespenstisch-hintergründigen Nr. 4 („Verrufene Stelle“, nach einem mit abgedruckten Hebbel-Gedicht) und 7 („Vogel als Prophet“) unnachahmlich präzise erfasst sind.

Die *Drei Fantasiestücke* in c-Moll und As-Dur, deren mittleres deutlich Schubert-nah (*Moment musical* op. 94/2!) ist, korrespondieren mit den Romanzen op. 28 in Vol. 3, zeigen aber die härteren Konturen von Schumanns Spätschaffen, dessen zentrales Werk, die fast esoterischen, tief eindringlichen *Gesänge der Frühe* Florian Uhlig souverän überzeugend gestaltet.

So ist auch diese Folge 13 insgesamt ein Hörgenuss seltener Art, dem sich Joachim Draheims höchst informativer Booklet-Text ergänzend beigesellt.

(Gerd Nauhaus)



Schumann Variationen

Impromptus sur une Romance de Clara Wieck op. 5, Etüden in Form freier Variationen über ein Beethoven'sches Thema, Variations pathétiques (1. Fassung von op. 13), Variationen G-Dur, Variationen über das Glöckchen-Thema („La Campanella“ von Paganini), Variationen über ein Thema von Beethoven, Variationen über ein Thema von Schubert („Sehnsuchtswalzervariationen“), „Etüden in Form freier Variationen über ein Beethoven'sches Thema“, Variationen über ein Nocturne von Chopin, Etudes

Symphoniques op. 13, Thema Es-Dur mit Variationen („Geister-Variationen“)
Florian Uhlig (Klavier); 2 CDs, HC 17040, hänssler Classics, 2020

Die 2020 erschienene Folge 14 der von Joachim Draheim mit dem Pianisten Florian Uhlig konzipierten Gesamtaufnahme aller Solo-Klavierwerke Robert Schumanns ist eine Doppel-CD unter dem Titel „Variationen“ bzw. „Schumann und die Variation“ und enthält neben Bekanntem eine ganze Reihe Novitäten und Erstaufnahmen. Die Folge wird abgeschlossen durch *Thema und Variationen Es-Dur, RSW Anh. F39* (die Crux dieser Werkverzeichnis-„Anhänge“ ist es, dass sie sich kein Mensch merken kann!), also die sog. „Geister-Variationen“, Schumanns allerletztes, im Februar 1854 vor und nach seinem Suizidversuch komponiertes Werk.

Erwarten würde man, dass die *Abegg-Variationen* op. 1 die Folge eröffnen – aber nein, die finden sich in Folge 2 „Der junge Virtuose“! Wäre es nicht sinnvoll gewesen, das kleine Opus hier noch einmal zu bringen?

Auf der CD I mit 60 Min. Spieldauer wäre reichlich genug Platz dafür gewesen! So beginnt die Zusammenstellung mit den selten zu hörenden *Impromptus* op. 5 über eine Romanze Clara Wiecks (deren Op. 3, *Romance variée*), die Schumann als „eine neue Art zu variieren“ bezeichnete. Es schließt sich an Version 1 der kompliziert überlieferten „Etüden in Form freier Variationen über ein Beethoven'sches Thema“ (2. Satz der 7. Sinfonie), die Robert Münster 1976 zuerst veröffentlicht und dabei die letzten sechs Takte (!) der 11. Variationen ergänzt hatte. Variation 7 „Idee aus Beethoven“) nimmt darüber hinaus Bezug auf den 2. Satz der 6. Sinfonie „Pastorale“. Es handelt sich um zwölf von Münster nicht in die „gültige“ Abfolge einbezogene Stücke.

Schließlich folgt auf CD I die erste, unautorisierte Fassung der *Symphonischen Etüden* unter dem Titel *Variations pathétiques. Fantaisie et Finale sur un thème de M. le baron de Fricken* [dem Adoptivvater von Schumanns zeitweiliger Verlobter Ernestine] und mit Einbeziehung der durch Johannes Brahms 1876 veröffentlichten, von Schumanns Erstausgabe ausgeschlossenen Variationen, die viele heutige Künstler unberechtigter Weise wieder in das Opus 13 einfließen! Ist dieser Dreischritt noch über-schaubar, so häufen sich auf CD II verschiedene fragmentarische Variationen über Themen von Paganini („La campanella“), Schubert („Sehnsuchtswalzer“), Chopin (*Nocturne* g-Moll) und nochmals Beethoven, nämlich die 2. und 3. Version der 1976 erschienenen „Exercices“, erstere enthalten fünf weitere „ausgeschiedene“ Stücke, letztere die editorisch abgesegnete Spielfassung, die gelegentlich auch im Konzert erklingt.

Zu Beginn der CD II erklingen die noch ungedruckten Variationen G-Dur über ein eigenes Thema, die Jörg Demus seinerzeit als erster eingespielt hat, den Abschluss bilden die bereits erwähnten „Geister-Variationen“, und zuvor ist die erste gültige Ausgabe der *XII Études symphoniques* op. 13 von 1837 zu hören. Die spätere, gekürzte und bearbeitete Ausgabe *Etüden in Variationenform* (1850) findet sich trotz eifrigen Suchens in Folge 1 bis 14 nirgends – am passendsten wäre sie in Folge 12 mit späteren Fassungen früher Werke aufgehoben gewesen, doch fehlte dort wohl der Platz.

Uff! möchte man nach dieser Aufzählung ausrufen – ein Glück nur, dass Joachim Draheim in seinem umfassenden Booklet-Text die Werke und Werkfragmente, die teils von ihm herausgegeben, teils auch behutsam ergänzt wurden, hübsch systematisch-chronologisch aufschlüsselt, so dass es unerlässlich ist, diesen 21-seitigen Text zu studieren, um zum vollen Genuss von Florian Uhligs Darbietungen zu gelangen. Dass diese mit größter Sorgfalt ausgefeilt erscheinen, erübrigt sich fast zu erwähnen. Trotzdem staunt man immer wieder, wie dieser Meisterpianist sich gerade in Schumann vertieft, sodass besonders die hoch-virtuosen Wer-

ke (*Symphonische Etüden!*), aber auch ein so verinnerlichtes und zurückgenommenes wie die Es-Dur-Variationen in Bestform erklingen. Auch dass Uhlig die Miszellen der Variationen-Fragmente nach fremden Themen mit gleicher Akribie behandelt, fordert hohe Anerkennung. Nun erwarten wir gespannt den Abschluss dieses bedeutsamen Zyklus!

(Gerd Nauhaus)

Uhlig 13

The complete recording of Robert Schumann's works for piano, recorded by Florian Uhlig and conceptualized in cooperation with the musicologist Joachim Draheim has been continued in 2019 with volume 13. The CD titled "Charakterstücke II" simultaneously conclusively supplements volume 3 of the series. Performed with Uhlig's usual aplomb, the listener experiences compositions from Schumann's formative years (*Vier Märsche* op. 76 from the revolutionary year of 1849 and the enchanting *Waldszenen* op. 82) and from the period of his most accomplished works (*Drei Fantasiestücke* op. 111 from 1850 and *Gesänge der Frühe* op. 133 from 1853).

Individual pieces from the collections *Bunte Blätter* op. 99 and *Albumblätter* op. 124 sensibly complement the program. The way in which the master pianist Uhlig lives up to these somewhat heterogeneous compositions in every detail and with an astonishing combination of virtuosity and nuanced sensibility is remarkable.

(Summary by I. K.-O., translated by F. O.)

Uhlig 14

With its 14th volume, a double CD recorded in 2020, the complete recording of Robert Schumann's works for piano, recorded by Florian Uhlig and conceptualized in cooperation with the musicologist Joachim Draheim is drawing closer to its completion slated for 2021 with volume 15. This volume highlights a field that is particularly central to Schumann's creative work: the variation ("Schumann und die Variation"). Immediately notable for their absence are the *Abegg-Variationen*, which had been covered in volume 2 under the category "the young virtuoso". A new performance in this context would however have been desirable. Equally missing is the later version of the *Symphonische Etüden* op. 13 (*Etüden in Variationenform*, 1850), whereas the CD does contain an earlier version (*Variations pathétiques*), as well as one from 1837.

What else can we find on this CD? There are altogether three versions of Schumann's Beethoven Exercises, which were never finished and published rather late. These versions partially complement each other. Uhlig has also managed to make playable some other, mostly shorter attempts at variations by means of careful and gentle amendments. These will probably never become part of concert repertoires due to their short length alone. However, the effort is very much appreciated.

The *Impromptus* op. 5 about a romance by Clara Wieck (*Romance variée* op. 3) are a nearly unknown work from Schumann's early period. The record is concluded by the variations in E-flat-major, commonly known as "Geister-Variationen", which Schumann created before and after his suicide attempt in February 1854 as the last of his compositions. They pose a difficult challenge to the performer, which Florian Uhlig overcomes here just as easily as in his performances of the other works, which differ quite drastically from one another in character – a masterly feat, which only increases the anticipation for volume 15.

(Summary by G. N., translated by F. O.)



col
legno

Franui & Florian Boesch

Alles wieder gut

„Wir sehnen uns nach Hause / Und wissen nicht wohin?“

col legno WWE 1CD 20450, LC 07989

Gerne spricht man ja von der "Garagen-Band", wenn sich mehrere, meist jugendliche Musikerinnen und Musiker zusammenfinden, um an irgendeinem ungemütlichen Ort - etwa der Garage - Musik zu machen. Im Fall der Musicbanda Franui aus Osttirol in Österreich

wäre wahrscheinlich die Bezeichnung "Heustadl-Band" die richtige. Denn in einer solchen Scheune im kleinen Ort Innervillgraten begann 1993 die Geschichte dieses 10-köpfigen Kammerensembles aus verschiedenen Holz-, Blech-, Saiten- und Streichinstrumenten. Ihr Stil? Irgendetwas zwischen Volksmusik, Klassik, Jazz und Avantgarde.

"Alles wieder gut" - so lautet der nicht ganz ernst gemeinte Titel des neuen Albums der Österreicher. Er bezieht sich auf eine Textzeile aus Lied "Die zwei blauen Augen" von Gustav Mahler. Und tatsächlich bilden

klassische Kunstlieder verschiedener Komponisten, darunter auch von Robert Schumann, das Repertoire der neuen CD. Schon seit längerem ist es eine Spezialität von Franui, solche Stücke für ihre eher ungewöhnliche Besetzung zu bearbeiten - zum Teil ohne Sängerin oder Sänger, manchmal aber auch mit den gesprochenen(!) Texten im eigenen Arrangement. Jetzt aber wird "richtig" gesungen mit Franui - gemeinsam mit dem Bassbariton Florian Boesch.

Es ist allerdings kein "gewöhnlicher" klassischer Liedgesang, den der Sänger hier pflegt. Bewusst hält er sich mit seiner warmen Stimme zurück: bloß nicht zu viel Vibrato, bloß keine Sentimentalität aufkommen lassen und dafür lieber mit den Farben der Stimme spielen. Das passt hervorragend zu den recht eigenwilligen, aber sehr kreativen und oft überraschenden Arrangements der Musicbanda Franui. So klingt etwa der Beginn des Mahler-Liedes "Die zwei blauen Augen" erstaunlich deftig, mit vollem Einsatz der zwei Trompeten, Posaune und Tuba - gespiegelt lediglich von Violine und Hackbrett, ehe sich beide Instrumentengruppen vereinen. Das Orchesterarrangement des Komponisten hat den Österreichern hier keinesfalls als Vorbild gedient. Eher erinnert das Klangbild an eine Blaskapelle, die einen bewusst "schrägen" Trauermarsch anstimmt.

Dieses Genre bildet auch so etwas wie den Kern des Repertoires des Ensembles. Immer wieder haben sie klassische Kunstlieder ausgewählt, in denen solche ruhigen Marsch-Elemente eine Rolle spielen. So etwa auch in Robert Schumanns Liederzyklus "Der arme Peter". Sehr plastisch wandert die Figur in der dritten Strophe der Ballade an den kichernden und tuschelnden Mädchen vorbei. Am Anfang herrscht dagegen noch Volksfeststimmung - dem entsprechend wuchtig mit großer Trommel und Becken werden Schumanns Noten hier "instrumentalisiert". Keine Frage: Franui hat keine Berührungssängste mit dem Notentext, schält dort die Elemente heraus, die zum Klangbild des Ensembles passen. Nicht ganz zufällig bekommen manche Lieder so einen leicht ironischen Unterton.

Ein Höhepunkt auf dieser CD ist etwa das Lied "Die Vögel" von Franz Schubert (D 691). Geiger Nikolai Tunkowitsch startet mit einem schrägen Akkord, der sofort an die Musik zu Alfred Hitchcocks gleichnamigen Horrorstreifen erinnert. Sofort hier wird klar: Schuberts Vögel sind gefährlicher als man glaubt. Gespenstisch stimmen einzelner Bläser leicht verfremdete Vogellaute dazu bei. Der anschließende Gesang von Florian Boesch wirkt dann in seiner markanten Rhythmik wie bei der berühmten Fischpredigt des Antonius zu Padua aus Mahlers Liedschaffen abgelauscht.

Erstaunlich ist auf diesem Album vor allem die große stilistische Bandbreite der Musikerinnen und Musiker von Franui. Da wird nicht nur Mahler zur Blasmusik, sondern auch Beethoven zu Klezmer oder Schuberts "Du bist die Ruh" zu einer Art Popballade. Sehr originell auch die Einleitung zu Robert Schumanns "Die Stille" aus dem Liederkreis Op. 34. Mit der gestopften Trompete und den abgehackten Tönen wirkt sie wie der Beginn einer komischen Stummfilmmusik aus den 1920-er Jahren. Oder Henry Purcells an sich so todtrauriges "When I am laid in Earth" wird bei Franui zu einer melancholischen Jazzballade mit der einen oder anderen Blue Note.

Wenn man das Ensemble noch nicht kennt, dann braucht man vielleicht eine gewisse Zeit um sich an den unvoreingenommenen, unkonventionellen, aber auch völlig ehrlichen und aufrichtigen Stil der Musikerinnen und Musiker zu gewöhnen. Schnell schlägt dann die anfängliche Irritation in Begeisterung um. Der spielerische Umgang mit diesen Klassikern des Kunstliedes eröffnet schließlich einen völlig neuen, unverkrampften Blick auf diese Kunstwerke. Es wird nicht nur klar, wie viel Volksmusik in den Liedern Mahlers, Schuberts, Schumanns und auch Beethovens und Brahms' steckt, sondern auch, dass auch die tiefste Traurigkeit immer eine heitere und spielerische Seite hat. Das macht Franui mit dieser sehr hörenswerten CD eindrucksvoll deutlich. Denn schließlich gilt auch am Ende dieses Albums: „Alles wieder gut.“

(Jan Ritterstaedt)

"Everything fine again" – this title of the new album of Musicbanda Franui from East Tyrol in Austria is a bit tongue in cheek. It has now recorded classical art songs by Schubert, Schumann and Mahler in its own arrangement for an unusual instrumentation consisting of string, wind and plucked instruments. The baritone Florian Boesch was successfully recruited as a singer. Stylistically, the ensemble switches between folk music, classical music, jazz and avant-garde in a virtuoso manner. For instance, the beginning of Mahler's song "The two blue eyes" sounds amazingly rustic, with full deployment of two trumpets, trombone and tuba – mirrored only by a violin and a dulcimer. The baritone Florian Boesch deliberately restrains his warm voice: making sure not to apply too much vibrato and to show excessive sentimentality but, in turn, rather playing with the colours of his voice. In Schumann's ballad "Poor Peter", initially there is still a folk festival atmosphere where Schumann's music is powerfully "instrumentalised" with a bass drum and cymbals, accordingly. Here also, Franui has no fear of contact with the sheet music, highlighting those elements which suit

best the ensemble's overall sound. An amazing feature on this album is, in particular, the wide stylistic range of Franui's musicians. There, not only is Mahler turned into brass music but also Beethoven into klezmer music or Schubert's "You are rest and peace" into a kind of pop ballad. If you are still unfamiliar with the ensemble, you might need some time to get used to the unconventional style of its musicians. But then, the initial irritation will quickly change into rapture.

(Summary by J.R., translated by Th. H.)



Schwanengesang & Dichterliebe

Franz Schubert: Schwanengesang D 957, Robert Schumann: Dichterliebe op. 48 (eigenrichtet von Alexander Krampe)

Daniel Behle (Tenor); Orchester der Kammeroper München

Genuin 20710 (CD)

Lied mit Kammer-Orchester

Das Rauschen des „silbernen Bächleins“ hat Franz Schubert in der Originalfassung als wogende Klavierbegleitung dargestellt. Auf dieser CD ist ein kleines Orchester zu hören: das Plätschern des Wassers bildet ein Akkordeon ab, kleine Tupper steuert die Flöte bei. Mal liefern Streicher einen sanften Kommentar, mal knurrt das Fagott.

Daniel Behle singt Schuberts „Schwanengesang“ an der Seite des Orchesters der Kammeroper München. Diese Fassung stammt von Alexander Krampe, der schon etliche bekannte Werke bearbeitet und neu eigenrichtet hat, darunter Opern von Mozart und Rossini in kindergeeigneten Kurzfassungen.

Nun sind Orchestrierungen von Liedern kein grundsätzlich neuer Weg, schon Max Reger oder Anton Webern haben Werke von Schubert für Orchester und Singstimme arrangiert. Auch Hugo Wolf und Richard Strauss haben von eigenen Klavierliedern Versionen mit Orchester angefertigt. Krampe nun setzt auf eine kleine Besetzung und bleibt dabei eng am Notentext, fächert die originale Klavierstimme jedoch sehr farbig auf. Etwa am Beginn von „Abschied“. Das klingt keck und federnd zugleich. Insgesamt sind es viele kleinere Klangfärbungen, die stellenweise ein neues Licht die Originale werfen.

Das Münchner Kammeroper-Orchester spielt unter der Leitung von Christophe Gördes sehr sensibel, nie wird etwas zu dick aufgetragen oder der Sinn des jeweiligen Liedes verfälscht. Schade nur, dass im Beiheft kein Wort über Idee und Besonderheiten dieser Fassung verloren wird. Man hätte entweder von Krampe oder von Daniel Behle als sängerischem Protagonisten gern etwas über die Hintergründe erfahren.

Daniel Behle ist ein Tenor mit heller, klar fokussierter Stimme. Als bekennender Lied-Enthusiast weiß er, dass weniger manchmal mehr sein kann. Textverständlichkeit? Perfekt. Das gilt auch für Robert Schumanns „Dichterliebe“ nach Texten von Heinrich Heine.

Doch schon im ersten Lied fällt das eher bedächtige Tempo auf. Kein Einzelfall auf dieser CD: bei Schubert nicht, und bei den 16 Liedern der „Dichterliebe“ noch weniger. Man höre zum Vergleich Behles erste Aufnahme des Schumann-Zyklus, eingespielt im Jahr 2010, damals mit Klavier-Begleitung (Capriccio). Dort kommt durch das schnellere Tempo der leicht nervöse Charakter des Liedes wunderbar zur Geltung. In der Neueinspielung tritt dafür das melancholische Moment (also das „verwundete“ Herz) stärker hervor, auch dank der Kantilenen in der Begleitung, etwa durch die Flöte.

Gesangstechnisch gibt es an Behles Vortrag nichts zu mäkeln: Das klingt poetisch, nie aufdringlich oder gar gelehrig und vor allem immer wunderbar textverständlich. Nur die Interpretation gibt hier und dort Rätsel auf. Etwa im neunten Lied: „Das ist ein Flöten und Geigen“. Wer singt hier? Der Text und auch Schumanns Art der Begleitung lassen einen rüstigen Wanderer vermuten, der von irgendwoher festliche Musik vernimmt und sich voller Neugierde dem Spektakel nähert. Hier aber wohnt dem Lied vom ersten Moment an eine gewisse Melancholie inne. Auch der plötzliche Umschwung, der Moment des Erkennens, kenntlich gemacht durch ein kontrastierendes Piano, erfolgt bei Behle vergleichsweise milde: „Da tanzt wohl den Hochzeitsreigen/ Die Herzallerliebste mein.“ Dabei erkennt das singende Ich auf einmal, dass die Braut niemand anders ist als seine eigene Liebe – ein Schock-Moment, ein Nicht-Wahrhaben-Wollen. Der Rest ist tiefer, beißender Schmerz. Bei Behle und dem Orchester der Kammeroper München bleibt der Gestus jedoch mehr oder weniger derselbe, wie ein in sich kohärenter Trauermarsch ohne große Gegensätze.

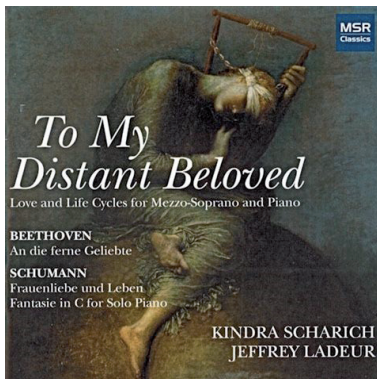
So gibt es mehrere Stellen, gerade bei Schumann, die einerseits außergewöhnlich schön und lyrisch klingen, wo jedoch andererseits die Ausgewogenheit des Gesangs über dem Mut zu einer mehr gestaltenden Interpretation steht. Selbst nach mehrmaligem Hören kommt man zu

dem Schluss: Dieser Ansatz ist offenbar gewollt, auch weil Behle und das Münchner Kammeroper-Orchester den Weg so konsequent beibehalten. Künstlerisch eine besondere, sehr feine und farbige Aufnahme, in der Deutung jedoch ein wenig zaghaft.

(Christoph Vratz)

Daniel Behle now presents Schubert's „Swan Song“ and Schumann's „A Poet's Love“ in quite an unusual form: not with piano but in a chamber orchestra version, arranged by Alexander Krampe. The Orchestra of the Munich Chamber Opera under the direction of Christophe Gordes performs in a very colourful and sensitive manner, without overdoing it. This in combination with Behle's always flawless singing and closeness to perfection, as documented by him once again. So the question remains why he, especially for Schumann, has chosen a rather more cautious and less interpretive path. He apparently sees himself less as a creative (or live) narrator than as a reserved intermediary.

(Summary by Chr. V., translated by Th. H.)



To My Distant Beloved.

Love and Life Cycles for Mezzo-Sopran and Piano

Ludwig van Beethoven: *An die Ferne Geliebte*, Robert Schumann: *Frauenliebe und Leben*, *Fantasie in C for Solo Piano* / Kindra Scharich (mezzo-soprano), Jeffrey LaDeur (piano)

MS 1761, MSR Classics, 2020

Eine große und schöne Überraschung aus USA kommt nicht so oft, doch die CD „To My Distant Beloved“ war eine solche. Die bei-

den Künstler – die Mezzosopranistin Kindra Scharich und der Pianist Jeffrey LaDeur waren zunächst unbekannt, das dargebotene Programm aber höchst interessant: Robert Schumanns große C-Dur-Fantasie op. 17 für Klavier und die beiden Liedzyklen *An die ferne Geliebte* (*To My Distant Beloved*) op. 98 von Beethoven und *Frauenliebe und Leben* op. 42 von Schumann – drei Werke, die einen inneren Zusammenhang besitzen. Der Beethoven-Zyklus ist dabei konstitutiv, zum einen in der Form, die für Schumanns *Frauenliebe und Leben* in gewisser Weise vor-

bildlich war, zum andern auch inhaltlich, indem das letzte der Lieder mit dem Text „Nimm sie hin denn, diese Lieder“ in Schumanns Klavier-Fantasie (und einigen anderen Werken) als Zitat auftaucht. Dieser Zusammenhang war sich die Interpreten voll bewusst und wählten sie als Leitfaden ihrer 2020 entstandenen Aufnahme.

Schallplatten- und CD-Aufnahmen der C-Dur-Fantasie von Schumann gibt es, wie man sagt, wie Sand am Meer. Doch hier wurde eine weitere klug durchdachte und mit vollem interpretatorischen Einsatz realisierte hinzugefügt. Das Beethoven-Zitat findet sich am Ende des 1. Satzes und sollte ursprünglich (nach Ausweis einer heute in Budapest befindlichen Stichvorlage) auch das ganze Werk beschließen – der große, vor wenigen Jahren verstorbene Pianist Jörg Demus pflegte diese Version gelegentlich zu spielen (und tat dies auch in seinem Neujahrs-Benefizkonzert am 1. Januar 2013 im Robert-Schumann-Haus Zwickau). Der Schumannpreisträger Sir András Schiff tat es ihm nach, spielte 2016 im Bonner Schumannhaus diese sog. „Budapester Fassung“ des Schlussteils in einem Gesprächskonzert des Schumann-Forums und bereits 2011 auf CD. Jeffrey LaDeur verzichtet auf diese Finesse, sondern spielt den überlieferten Notentext mit großer Akkuratess und zündendem Temperament. Sodann verwandelt er sich in den kompetenten Duopartner der Sängerin.

Wie nun diese die beiden Liedzyklen darbietet, beeindruckt den Hörer unbedingt: Ihre angenehme, eigentlich nicht typisch „mezzohafte“ Stimmfärbung nimmt sofort für sie ein, und die Genauigkeit ihres Eingehens auf alle feinsten Nuancen der Kompositionen ist bewundernswert. Zudem singt Kindra Scharich alles in der Originaltonart, indem die Lieder tatsächlich für hohe Stimme geschrieben sind.

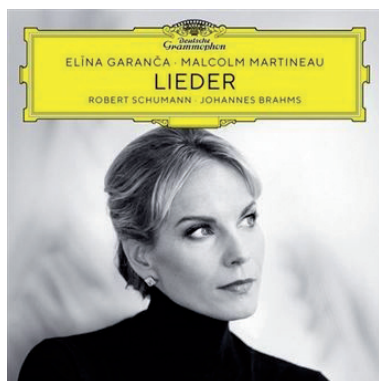
Der Schumann-Zyklus, der mit Beethovens Opus in der Geschlossenheit der Form (Anfang und Ende sind identisch) korrespondiert, offenbart ja feinste Seelenregungen und wurde, da hier ein männlicher Poet, Adelbert von Chamisso, weibliche Gefühle äußert, sogar gelegentlich zu Unrecht geschmäht – die feinst differenzierte Vertonung Schumanns lässt solche Vorwürfe wesenlos werden, und Kindra Scharich mit Jeffrey LaDeur am Klavier lassen diese Seelenmusik wirksam werden. Das gilt sinngemäß natürlich auch für Beethovens Meisterwerk, das als Höhepunkt seines nicht allzu ausgedehnten Liedschaffens anzusprechen ist. Wir möchten diese Aufnahme nachdrücklich empfehlen, die über MSR Music LLC in Newtown, Connecticut erhältlich ist.

(Gerd Nauhaus)

his CD by two up until now completely unknown artists came as a big surprise – in a positive sense: mezzo-soprano Kindra Scharich and pianist Jeffrey LaDeur – one would do well to remember these names. The two have recorded an intelligently put together program with pieces by Beethoven (lied cycle *An die ferne Geliebte* op. 98) and Schumann (*Frauenliebe und Leben* op. 42 and the piano fantasy in C major op. 17). There is an ideational connection between Beethoven's cycle and Schumann's piano works: Schumann here (and in some other pieces) directly quotes the beginning of the final lied with the words "Nimm sie hin denn, diese Lieder".

The interpretation by the two performers is flawless and nuanced. The pianist does justice to the oft-recorded fantasy with verve and romantic artistry of sound.

(Summary by G. N., translated by F. O.)



Lieder. Robert Schumann – Johannes Brahms

Robert Schumann: *Frauenliebe und Leben* op. 42

Johannes Brahms: *Liebestreu*, *Heimweh II*, *Mädchenlied*, *Liebe und Frühling II*, *O kühler Wald*, *Verzagen*, *Sapphische Ode*, *O liebliche Wangen*, *Geheimnis*, *Wir wandelten*, *Alte Liebe*, *Die Mainacht*, *Von ewiger Liebe*

Elina Garanča, mezzo-soprano; Malcolm Martineau, piano

Deutsche Grammophon Berlin, 2020

Eine weitere Interpretation von Robert Schumanns populärem und auch häufig eingespieltem Liederzyklus *Frauenliebe und Leben* präsentiert die vorliegende CD. Die eigentlich dem Opernfach verschriebene und dort auch in schwergewichtigen Partien glänzende Mezzosopranistin Elina Garanča widmet sich hier zum ersten Mal ausschließlich dem Liedgesang. So sehr man Elina Garanča und ihre wunderbare Stimme in der Oper schätzt, so sehr fragt man sich doch, ob sie den filigranen, transparenten, oft leisen und nur vom Klavier begleiteten Tönen im romantischen Lied noch gewachsen ist. Für ihr erstes Album „Sol y vida“ von 2019 mit nicht zum klassischen Kernrepertoire gehörenden Stücken erhielt Elina Garanča den *Opus Klassik 2020* in der Kategorie „Sängerin des Jahres“. Jetzt also eine neue Herausforderung: das Lied!

Liederabende hat die Mezzosopranistin schon in der ganzen Welt gegeben, der ebenso bewährte wie perfekte Liedbegleiter Malcolm Martineau war dabei meistens an ihrer Seite. Ein ausgezeichnetes und eingespieltes Team sozusagen, was auch auf der vorliegenden CD sofort positiv auffällt. Dennoch steht eine immer wieder reproduzierbare Tonaufnahme auf einer anderen, gleichsam höheren Stufe als der Live-Auftritt. Wer die Sängerin jemals bei einem Liederabend erlebt hat, weiß, dass sie da nicht nur einfach singt, sondern auch spielt, fast wie auf der Opernbühne. Solche Mimik und Gestik gepaart mit der starken Bühnenpräsenz und ihrer beinahe magischen Ausstrahlung lässt ihr die Herzen des Publikums zufliegen. All das zählt auf einer CD nicht so sehr, da müssen allein stimmliche und technische Qualitäten im Klavierlied überzeugen. Der preisgekrönten Garanča werden umfassende Musikalität und Meisterschaft nachgesagt, aufgrund der sie dieses Wagnis durchaus eingehen kann.

Schumanns Zyklus *Frauenliebe und Leben* nach der Dichtung Adelbert von Chamisso spannt in acht Liedern erzählerisch einen Bogen um Freuden und Leiden einer liebenden Frau und Mutter. Elina Garanča spiegelt die Höhen und Tiefen mit starkem Ausdrucksvermögen wider, mal strahlend hell und fröhlich, mal dunkel und dramatisch. Ihr warmes Timbre setzt sie geschickt ein, findet dabei einen weichen Übergang zwischen den Registern, stets einfühlsam unterstützt durch den schottischen Pianistin Malcolm Martineau. Beider Interpretation wirkt besonders farbenreich und beeindruckt durch absolute Souveränität. Höchstens ein wenig mehr intime Transparenz und auch klarere Textverständlichkeit wären wünschenswert, wenn man etwas kritisieren wollte. Doch dem steht wohl die üppige Opernstimme mit ihrer exzellenten Legato-Kultur entgegen.

Schumanns in sich sehr stringente Sammlung *Frauenliebe und Leben* fügt Elina Garanča eine Auswahl von Brahms-Liedern hinzu, in denen ganz unterschiedliche Stimmungen und Emotionen dargestellt werden. Ein „Gemischtwarenladen“ sozusagen – leider, wäre doch ein ähnlich geschlossener Liederzyklus von Brahms angemessener gewesen. Die Sängerin interpretiert auch hier zupackend, unmanieriert und die Natürlichkeit betonend, was die Töne aufblühen und die Verse eindringlich werden lässt. Die klanglich hochsensible und technisch meisterhafte Gestaltung des Klavierparts ergänzt den Farbenreichtum. Reine Liebhaber des romantischen Klavierlieds und ebensolche der opulenten Opernarie kommen vermutlich nicht ganz auf ihre Kosten, Fans großartiger Stimmen jedoch in jedem Fall!

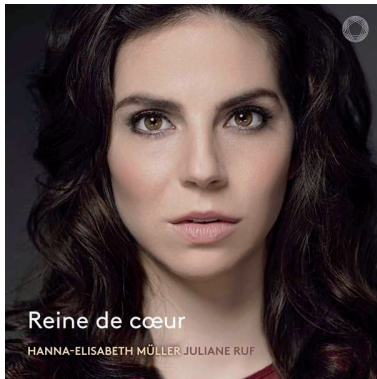
(Irmgard Knechtges-Obrecht)

Usually dedicated to operas, the mezzo soprano Elina Garanča has now for the first time put out a CD with lied music, presenting Robert Schumann's popular cycle *Frauenliebe und Leben*. Just as during her many recitals, the singer is perfectly accompanied here by the time-proven Malcolm Martineau. The listener can immediately recognize them as a distinguished and well-practiced team.

While an audio recording that can be reproduced over and over again is admittedly on another, almost higher level than a live performance, her musicality and her mastery allow Elina Garanča to embark on this endeavor.

The mezzo soprano has joined Schumann's lied cycle with a selection of lieder by Brahms, which express a wide variety of moods and emotions. Pure lovers of romantic piano lieder or of opulent arias might not quite get their money's worth out of this recording, fans of marvelous voices however definitely will!

(Summary by I. K.-O., translated by F. O.)



„Reine du cœur“:

Robert Schumann: 6 Gesänge op. 107, 6 Gedichte & Requiem op. 90; Francis Poulenc: La courte paille; Fiançailles pour rire; Alexander Zemlinsky: Walzer-Gesänge op. 6

Hanna-Elisabeth Müller (Sopran) Juliane Ruf (Klavier)

Pentatone PTC 5186810 (CD)

Glasklar

„Traumgekrönt“ lautete der Titel ihres 2017 veröffentlichten ersten

Albums – eine CD mit Liedern von Strauss, Berg und Schönberg, mit der die Sopranistin Hanna-Elisabeth Müller ihre Liedqualitäten bereits eindrucksvoll unter Beweis gestellt hatte. Es war nur eine Frage der Zeit, bis ein neues Album folgen würde. Diesmal trägt die neue CD die Bezeichnung „Reine du cœur“, wiederum ein sehr durchdachtes und behutsam konzipiertes Programm mit Robert Schumann im Zentrum, dessen Gesänge op. 107 und sowie die „Sechs Gedichte und Requiem“ op. 90 den Rahmen bilden; dazwischen folgen Lieder von Francis Poulenc und Alexander Zemlinsky. Doch nicht nur dank des ausgewählten Repertoires, auch künstlerisch kann diese Aufnahme überzeugen.

Hanna-Elisabeth Müllers Stimme schraubt sich nicht in die Höhe, sie schwebt nach oben, mühelos, ansatzlos. Dort, in den oberen Tonregionen, hat sie keinerlei Schwierigkeiten und blüht vor allem in den leisen Schattierungen regelrecht auf. Das ist kein Gesang, der durch Wucht überzeugt, sondern durch Subtilität. Das zeigen beispielsweise die beiden Eröffnungslieder aus Francis Poulencs „La courte paille“ nach Texten von Maurice Carême. Im ersten Lied, „Le Sommeil“ dominieren lange, gleichförmige Linien, silbenartig rhythmisiert. Müller singt das bruchlos und mit großer Schlichtheit, mit ausgewählten, weil nur selten eingebauten Höhepunkten. Der anschließende Einminüter, „Quelle aventure“, ist wie ein Stimmungs-Kontrapunkt angelegt: keck und mit einzelnen Spitzentönen, die Müller zwar deutlich hervorhebt, sie aber zugleich organisch einbindet. Gemäß dem Charakter melancholischer und schelmischer Skizzen, die Poulenc 1960 für die Sopranistin Denise Duval geschrieben hatte, damit sie diese ihrem sechsjährigen Sohn vorsinge, wird Hanna-Elisabeth Müller diesem Gestus in allen sieben Liedern gerecht – durch eine äußerst behutsame Wahl ihrer Mittel. Auch in Alexander Zemlinskys „Walzer-Gesängen nach toskanischen Liedern von Ferdinand Gregorovius“ op. 6 erweist sich die Sängerin dank ihrer Beweglichkeit als souveräne Gestalterin, der man lediglich an einigen Stellen stärkere Vokal-Eindunklungen gewünscht hätte, etwa in „Klagen ist der Mond gekommen“.

Das gilt auch für Robert Schumanns „Der schwere Abend“ aus op. 90. Die markanten Adjektive der ersten Strophe – dunkel, bang, schwer, traurig – hätten durchaus ein größeres Melancholie-Gewicht vertragen. Doch ändert dieser Einwand nur wenig am positiven Gesamteindruck. Ähnlich gedrückt ist der Charakter in „Herzeleid“ aus op. 107, dessen Eingangsilben Müller wie matte Tropfen zeichnet. Die Atmosphäre der Stille im sechsten Lied fängt das Duo Müller-Ruf durch ein behutsames Tempo und eine kluge Reduktion der Mittel. Weniger ist hier mehr. Wort und Ton bilden eine Allianz ohne künstliche Zutaten. Die Tatsache, dass Müller ganz ohne gestalterische Ausrufzeichen auskommt, spricht für dieses Album. Ebenso die staunenswerte Selbstverständlichkeit, mit der Musik und Sprache zueinander in Einklang stehen. Das zeigt sich etwa, wie im Schlussslied dieser Aufnahme, „Requiem“, die Höhepunkte geformt werden: Der Begriff „Verlangen“ schält sich wie selbstverständlich heraus, um so dramaturgisch bereits auf den „Jubelgesang“ in der dritten Strophe hinzuweisen. Auch hier bestechen die Fähigkeit der Sopranistin zur Legato-Bildung, ihre schlanke Tongebung und die genaue Abstimmung mit der Pianistin Juliane Ruf. Diese formt jeden Umschwung, jede Steigerung sozusagen im gleichen Atemzug mit der Sängerin. So verteilt sich bei diesem Lied-Duo die Verantwortung des Gelingens gleichmäßig auf die Schultern beider Musikerinnen.

(Christoph Vratz)

Under the title „Reine du cœur“, the soprano Hanna-Elisabeth Müller and her song partner Juliane Ruf present a seldom heard combination with songs by Francis Poulenc, Alexander Zemlinsky and, as a framework, two times Robert Schumann, represented with opus groups 107 and 90. This recording captivates with Müller's clear tone, her legato, and the subtlety of the representational means selected. The only shortcoming of this accomplished recording, including in the artistic congruence of both musicians, is that the melancholy moments might sound almost too positive and friendly.

(Summary by Chr. V., translated by Th. H.)



Robert Schumann: „Stille Liebe“

Kerner-Lieder op. 35; Tragödie op. 64 Nr. 3; Belsatzar op. 57; Die Löwenbraut op. 31 Nr. 1; Die beiden Grenadiere op. 49 Nr. 1; Die feindlichen Brüder op. 49 Nr. 2; 5 Lieder op. 40

Samuel Hasselhorn (Bariton), Joseph Middleton (Klavier)

Harmonia mundi HMM 916114 (CD)

Eigener Weg

Aus russischer Gefangenschaft kommen die beiden Grenadiere, auf dem Weg heimwärts, nach Frankreich. Die Köpfe lassen sie, im deutschen Quartier eintreffend, „hängen“. Bei der Vertonung von Heinrich Heines Ballade der „Beiden Grenadiere“ geht an dieser Stelle die Stimme nach unten. Samuel Hasselhorn zeichnet diese Bewegung auf seinem Liedalbum „Stille Liebe“ in hohem Maße glaubwürdig nach, mit dem Anflug von Enträuschung und Ermattung. Richtig emphatisch wird der Vortrag erst beim Aufschrei „Mein Kaiser, mein Kaiser“. Aus der Linienformung ausschierend dröhnt wenig später das „Kanonengebrüll“. Das Tempo wirkt minimal beschleunigt. Trotz, Treue bis in den Tod, letzte Galligkeit – so deutet Hasselhorn dieses Lied als eine emotionale Grenzüberschreitung.

Bereits 2017 hatte der Bariton ein Schumann-Album aufgenommen, mit der „Dichterliebe“ im Zentrum, ergänzt um Vertonungen derselben Gedichte durch andere Komponisten. Nun also tritt er bei neuem Label wieder mit Schumann an. Im Zentrum stehen die Kerner-Lieder op. 35 sowie die fünf Lieder op. 40, flankiert von den Balladen op. 49, op. 57

und op. 64 – 23 Lieder insgesamt, alle am Klavier begleitet von Joseph Middleton. Beide Musiker haben sich 2018 beim Brüsseler Queen Elisabeth Wettbewerb kennengelernt und präsentieren sich hier als gut harmonisierendes Duo.

Die genannte kleine Temporückung in den beiden „Grenadieren“ ist kein Zufall, man begegnet vergleichbaren Beschleunigungen auch in „Belsatzar“ – aber nicht als Zeichen von Willkür, sondern im Sinne einer gewollten dramaturgischen Verdichtung. Hasselhorn begreift die Balladen als das, was sie sind: lebendige Erzählungen. Er arbeitet mit Gegensätzen und gestaltet sehr plastisch. Das sich dabei eine leichte Grobkörnigkeit einstellt, mag der Spontaneität geschuldet sein. Vergleicht man die Kerner-Lieder op. 35 etwa mit den jüngeren Darstellungen von Matthias Goerne (*Harmonia mundi*) oder Christian Gerhaher (*Sony*), so wirkt Hasselhorn als der Urgewaltigere, der auch auf eine gewissen Überwältigungsästhetik setzt, etwa im leidenschaftlich vorgetragenen „Wanderlied“ aus op. 35. Umgekehrt schließt diese Art des Liedgesangs ein mögliches Mehr an Feinheiten nicht per se aus, und so gibt es Passagen, auch in op. 40, denen subtilere Gestaltungsmittel eine höhere Eindringlichkeit verliehen hätten.

Es ist ein sehr individueller Stil, den Hasselhorn hier zeigt – und genau das macht unter dem Strich diese Aufnahme so wertvoll, kleineren Einwänden zum Trotz. Er wählt einen eigenen, persönlichen Weg und geht diesen mit aller Konsequenz, ohne sich an Moden oder Traditionen zu stören. Dass seine Stimme über die nötige Wärme, aber auch über die nötige Verve verfügt, mag für diesen Weg als Ausgangssituation dienen. Daraus abgeleitet ergeben sich viele Farben und Abtönungen, die der jeweiligen emotionalen Situation des Textes angepasst werden, auch wenn dadurch das Zarte, Schwebend-Andeutende manchmal etwas in den Hintergrund tritt. Dass Joseph Middleton dieser gewählten Maxime so entschlossen zu folgen bereit ist, spricht für die Überzeugungskraft, mit der beide Musiker sich hier präsentieren.

(Christoph Vratz)

After a first Schumann album, the baritone Samuel Hasselhorn now presents himself under a new label and with a new pianist, Joseph Middleton, again with Schumann. The focus is on groups Op. 35 and Op. 40, complemented by a few ballads. Hasselhorn has chosen a very individual path, emotional and direct and perhaps slightly coarse in details, but, overall, with full consistency and with the deployment of all his resources to emphatically express excitement, indignation, defiance and force. (Summary by Chr. V., translated by Th. H.)

Schumann
Lieder
Christian Hilz
Marianne Beate Kielland
Katia Bouscarrut



Schumann: Lieder

Frauenliebe und -leben Op. 42
Liederkreis Op. 24
Maria Stuart Lieder Op. 135
Songs from Myrthen Op. 25
Marianne Beate Kielland
Johannes Weisser
Nils Anders Mortensen
LAWO LWC 1197, LC 55316

Liebe, Lust und Leid - wie eng diese drei Begriffe nicht nur phonetisch miteinander verbunden sind, das

haben sicher schon viele am eigenen Leib erfahren (müssen). Da ist die Epoche der musikalischen Romantik sicher keine Ausnahme. Eher im Gegenteil: Liebe, Freude und Schmerz erfreuten sich gerade in dieser Epoche großer Beliebtheit - vor allem in der Literatur und in der Musik. Darum geht es etwa im Liederzyklus „Frauenliebe und -leben“ Op. 42 von Robert Schumann aus seinem „Liederjahr“ 1840. Die Liebe und das Leben werden hier in allen Facetten aus der weiblichen Perspektive beleuchtet. Die männliche dagegen vertritt der „Liederkreis“ Op. 24 aus demselben Jahr. Beide Zyklen bilden den Kern einer neuen CD mit der norwegischen Mezzosopranistin Marianne Beate Kielland, dem Bariton Johannes Weisser und dem Pianisten Nils Anders Mortensen. Dazu kommt noch die Sichtweise einer historischen Persönlichkeit: die eher selten zu hörenden „Gedichte der Königin Maria Stuart“ Op. 135 aus dem Spätwerk Schumanns. Umrankt wird die CD des norwegischen Labels LAWO von vier Liedern aus dem Zyklus „Myrthen“ Op. 25.

Einen sehr guten Eindruck macht gleich der eröffnende „Nußbaum“, die Nummer III aus den Myrthen Op. 25: ruhig perlen die aufgefächerten Akkorde des Klaviers und darüber singt Marianne Beate Kielland mit reifer, leicht dunkel getönter Stimme. Nach kraftvoller Eröffnung dimmt sie ihr Organ schon bald sanft bis zum beinahe flüsternden Piano hinunter. In der letzten Strophe kommt noch eine Spur Dramatik dazu. Kurzum: die norwegische Mezzosopranistin nutzt gekonnt alles Facetten ihrer Stimme zur intelligenten Ausgestaltung von Text und Musik. Sehr bewegt und mit angespanntem Ton singt sie etwa das dritte Lied „Ich kann's nicht fassen“ aus dem Zyklus Frauenliebe und -leben. Sehr flüssig gelingt ihre Deklamation, jederzeit sicher und aufmerksam stützt Nils Anders Mortensen die Sängerin am Klavier. Inhaltlich geht es um das Glück einer jungen Frau gemeinsam mit ihrem erst zukünftigen und

dann realen Ehemann. Doch Liebe und Leid liegen eben nahe beieinander. Und so muss Sie sich im letzten Lied von Ihm verabschieden. Nach einschneidendem Akkord im Klavier wird es besonders emotional: sehr klar und mit gefasster Stimme singt Marianne Beate Kielland den traurigen Text.

Erlösung kommt mit dem Lied „Die Lotusblume“ aus Schumanns Myrthen Op. 25 mit seiner verträumten-Mondlicht-Stimmung, innig und flüssig vorgetragen von Kielland. Der anschließende Liederkreis Op. 24 gehört dagegen ihrem Kollegen, dem norwegischen Bariton Johannes Weisser. Mit zärtlicher, bewusst leicht brüchiger Stimme stimmt er das erste Lied mit seiner liebestrunkenen Stimmung an. Immer stärker neigt sich der Zyklus inhaltlich den Schattenseiten der Liebe zu, der Einsamkeit nach dem Verlassen der Geliebten, dem daraus resultierenden Schmerz und der für die Romantik fast schon obligatorischen Todessehnsucht. Die ganze Bandbreite seiner stimmlichen Ausdrucksmöglichkeiten wendet Weisser im Lied „Schöne Wiege meiner Leiden“ an. Mit zartem, samtenen Timbre beginnt der Sänger über dem ruhig pulsierenden Klavier. Doch dem fast leblos gehauchten Lebewohl des Geliebten folgt bald ein intensiver emotionaler Ausbruch, eingeleitet vom energisch hämmernden Klavier. Weissers Stimme steigert sich schnell und nahtlos in ein trotziges Helden-Timbre, fällt dann aber gleich wieder in den verzweifelten Ton des Beginns zurück. Eine echte emotionale Achterbahnfahrt bis sich das lyrische Ich ins kalt und schlicht artikulierte „kühle Grab“ träumt. Mit dem Lied „Mit Myrthen und Rosen“ verabschiedet sich das lyrische Ich endgültig von der Welt und begräbt seine Lieder gleich mit.

Als Scharnier zwischen dem düsteren Liederkreis Op. 24 und den „Gedichten der Königin Maria Stuart“ Op. 135 fungiert die berühmte „Widmung“ aus dem Myrthen Op. 25 mit ihrem hymnischen und feierlichen Tonfall. Ab hier übernimmt wieder Mezzosopranistin Marianne Beate Kielland. Das anschließende Spätwerk Schumanns aus dem Jahr 1852 fokussiert vor allem den Text, während das Klavier nur sehr sparsam begleitet. Mit ganz ausgezeichneten Textverständlichkeit interpretiert Kielland den wehmütigen „Abschied von Frankreich“, das erste Lied aus den „Gedichten der Königin Maria Stuart“. Andächtig, mit flehendem Tonfall und im Stil eines geistlichen Liedes singt sie „Nach der Geburt ihres Sohnes“. Einsam klagend und ebenfalls ganz schlicht deklamiert sie den „Abschied von der Welt“ im Stil eines Rezitatifs. Ähnlich gefasst, aber mit noch mehr Nachdruck gestaltet Marianne Beate Kielland das abschließende „Gebet“. Ruhig und innig lässt Nils Anders Mortensen das Leben der Maria Stuart instrumental ausklingen. Doch so düster

soll diese CD nicht enden: deshalb erklingt danach noch Schumanns emphatische Liebeserklärung an seine spätere Frau Clara in Form von „Du bist wie eine Blume“ aus dem *Myrthen* Op. 25 - mit weiten und klangschönen Bögen von der Mezzosopranistin ausgestaltet.

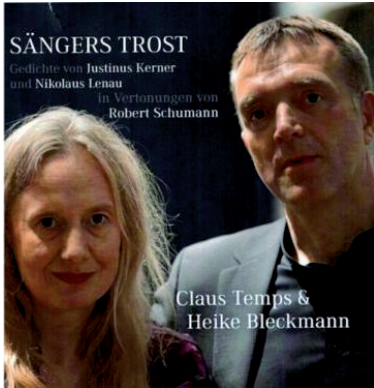
Die neue CD von Marianne Beate Kielland und Johannes Weisser bietet ein ansprechendes, durchdachtes und thematisch stimmiges Programm mit Liedern aus Schumanns früher und später Schaffensphase. Beide Solisten glänzen durch ihre klare, makellose Aussprache und intensive Textausdeutung. Mit allen Mitteln ihrer jeweiligen Stimme gelingt es ihnen hervorragend, die Stimmungen der einzelnen Lieder präzise zu treffen und sie so inhaltlich wie emotional zu einem echten Hörerlebnis zu machen. Daran hat natürlich auch das sehr sensible und aufmerksame Spiel des Pianisten Nils Anders Mortensen gewichtigen Anteil. Eine ausgezeichnete Produktion mit jeder Menge romantischer Liebe, Lust und Leid!

(Jan Ritterstaedt)

The Norwegian mezzo-soprano Marianne Beate Kielland and the baritone Johannes Weisser have dedicated their new Schumann CD to the theme of “love”. It includes the two song cycles “A Woman’s Love and Life”, Op. 42, and “Song Cycle”, Op. 24, surrounded by four songs from “Myrtles”, Op. 25. The two singers are accompanied by the Norwegian pianist Nils Anders Mortensen. Marianne Beate Kielland presents “The Walnut Tree” from “Myrtles” with a mature, slightly darkened mezzo-soprano voice. She sings “I can’t grasp it, nor believe it” from the subsequent cycle “A Woman’s Love and Life” in a very emotional manner and a tense tone. Her declamation is very fluid, and the singer can always count on the secure and attentive support of Nils Anders Mortensen at the piano. The subsequent Song Cycle, Op. 24, is performed by her colleague, Johannes Weisser. He intones the first song in his besotted mood with a tender voice, deliberately kept slightly brittle. On the other hand, Weisser applies the whole range of his vocal capabilities in the song “Pretty cradle of my sorrows”. This is followed again by Marianne Beate Kielland, interpreting “Taking leave from France”, the first song from “Poems of Queen Maria Stuart”, Op. 135, by Robert Schumann. After that, she sings “After the birth of her son” in a most devout manner, with an imploring tone and in the style of a sacred song. The CD concludes with Schumann’s emphatic “You are like a flower” from “Myrtles”, Op. 25, performed by the mezzo-soprano in large and beautiful phrases. The new CD of Marianne Beate Kielland and Johannes Weisser offers an

attractive, well-thought-out and thematically coherent programme with songs from Schumann's early and late creative periods. Both soloists stand out with their clear and perfect pronunciation and their intensive interpretation of the text.

(Summary by J. R., translated by Th. H.)



Sängers Trost

Gedichte von Justinus Kerner und Nikolaus Lenau in Vertonungen von Robert Schumann

Claus Temps, Bassbariton; Heike Bleckmann, Klavier

Live-Mitschnitt vom 4. August 2020 im Musentempel Karlsruhe

Tonaufnahme und Bearbeitung: Roland Winger, 2020

Eine sympathische Privatpressung sei hier ausnahmsweise vorgestellt: Ein Liedprogramm mit zwei

Künstlern aus Karlsruhe, dem Bassbariton Claus Temps und der Pianistin Heike Bleckmann, deren Auftritt vom 4. August 2020 im Konzertsaal „Musentempel“ Karlsruhe in einem Live-Mitschnitt festgehalten wurde. Das Konzert war ausschließlich Liedern Robert Schumanns gewidmet, und zwar dem aus seinem „Liederjahr“ 1840 stammenden Kerner-Liederkreis op. 35 und den Lenau-Gesängen mit Requiem op. 90, die zu Schumanns Spätschaffen (1850) gehören.

Als gewisser „Rahmen“ fungieren zwei weitere Kerner-Lieder: „Trost im Gesang“ op. 142 Nr. 1, das die Darbietung eröffnet und abschließt, und „Sängers Trost“ op. 127 Nr. 1, das die Zyklen miteinander verbindet und der Aufnahme den Namen gab. So haben wir es mit einer wohlbedachten Liedfolge zu tun, dargeboten von einer lyrischen Stimme mit schöner Höhe und einer versierten Pianistin, die sich zu echter Duowirkung vereinen.

Die emotional vielgestaltigen Kerner- und Lenau-Lieder (die letzteren münden in tiefer Tragik, die durch die Requiem-Vertonung nach einem „altkatholischen“, der Nonne Heloïse zugeschriebenen Gedicht etwas aufgehellt wird) sind adäquat mit vorbildlicher Textverständlichkeit dargeboten, sodass ein interessantes Spektrum entsteht. Das Booklet enthält außer den Liedtexten und einigen Porträts einen lesenswerten Text

der Pianistin u.a. über die persönliche Verbindung der beiden Dichter. Beziehen kann man die CD zum Preis von 12,- € über die Mail-Adresse: hei.bleckmann@t-online.de oder auch telefonisch: 0721-375840 oder 0179-2134174.

(Gerd Nauhaus)

Claus Temps (bariton) and Heike Bleckmann (piano) have published a recording of their lied concert from 4 August 2020 on their own initiative and not on label. For this purpose, they had selected two rarely performed lied cycles by Robert Schumann – the Kerner-Gesänge op. 35 from 1840 and the Lenau-Lieder with a requiem op. 90 from 1850 – and organized them in a sensible way, together with two more Kerner lieder. The interpretation by the two performers is felicitous and praiseworthy, making this CD an object of interest for any Schumann enthusiast.

(Summary by G. N., translated by F. O.)



Wehmut

Lieder von Schumann, Komitas, Mahler

Seda Amir-Karayan, Alt

Götz Payer, Klavier

Spektral SRL4-19177, LC 15543

Unter „Wehmut“ versteht man das Gefühl der Traurigkeit, das durch die Erinnerung an etwas Vergangenes entsteht. So in etwa würde das vielleicht ein Lexikon definieren. Damit passt dieser Begriff sehr gut zur Epoche der literarischen wie

musikalischen Romantik. „Wehmut“ hat auch die Altistin Seda Amir-Karayan ihr Debüt-Album genannt. Dort hat sie zusammen mit dem Pianisten Götz Payer neben romantischen Kunstliedern von Mahler und Schumann auch solche aus ihrer armenischen Heimat aufgenommen.

„Erinnerung“ heißt das erste Lied auf dieser CD und es stammt von Gustav Mahler. Im Text von Richard Leander geht es um die verflissene Liebe, an die sich das lyrische Ich wehmütig erinnert. Für die Sängerin Seda Amir-Karayan schwingt hier auch die Liebe zu ihrer Heimat Armenien mit, wie sie in ihrem Booklettext verrät. Nach dem Studium von

Jazzgesang und Musikwissenschaft an der staatlichen Musikhochschule Komitas in Jerewan zog es sie in das ferne Deutschland, wo sie an der Stuttgarter Musikhochschule in der Klasse von Prof. Ulrike Sonntag das europäische Kunstlied kennen und lieben gelernt hat. Vor allem Mahler hat es ihr angetan: stehen zwei seiner Lieder doch sowohl am Beginn als auch am Ende ihres Albums.

Sehr ausdrucksvoll und mit schnellem Vibrato singt Seda Amir-Karayan Mahlers „Erinnerung“. Man spürt hier schon, dass ihr solche intensiven und eher extrovertierten musikalischen Äußerungen sehr liegen. Nach dem emotionalen Höhepunkt ebbt das Lied langsam in Resignation ab. Gekonnt wandelt die Altistin ihre Stimme von einem hellen in ein leicht dunkel gefärbtes Timbre. Diese Fähigkeit nutzt sie auch für die Lieder des armenischen Komponisten Komitas Vardapet (1869-1933). Er war in etwa ein Zeitgenosse Gustav Mahlers oder Richard Strauss' und gilt heute als zentrale Figur der armenischen klassischen Kunstmusik. Vergleichbar mit dem ungarischen Komponisten Béla Bartók hat auch er Volkslieder in den verschiedenen Städten und Dörfern Armeniens gesammelt und in ein europäisches Klanggewand gehüllt.

So beginnt etwa das Lied mit dem Titel „Der Berg Alagjas“ mit einem stilisierten alpinen Hornruf im Klavier. Die Melodie des Liedes stammt dagegen direkt aus der musikalischen Tradition des Landes. Betont schlicht, aber auch mit einer besonders sanften Note gestaltet Seda Amir-Karayan die Phrasen, die sich oft in einem für europäische Verhältnisse eher überschaubaren Tonraum bewegen. Unverzichtbar sind dabei Verzerrungen der Melodielinie. Manche davon sind einfache Umspielungen, andere wiederum enthalten die charakteristischen Sprünge orientalischer Tonleitern. In den Texten der Lieder Vardepets geht es um die gleichen Themen wie in der europäischen Romantik: Wehmut und Sehnsucht nach dem Geliebten, der Geliebten, nach Liebe im Allgemeinen.

Bei den armenischen Kunstliedern hat Götz Payer am Klavier etwas weniger zu tun als bei Gustav Mahler. Die Begleitung orientiert sich oft eng an der armenischen Melodie, stützt sie mit Harmonien aus der klassischen europäischen Kunstmusik. Allerdings gibt es hier auch einige stilistische Unterschiede: So könnte etwa die Einleitung von Liedern wie „Ach, liebes Reh“ aus der Epoche der europäischen Romantik stammen. Das klagende „Oh, Weh!“ dagegen ist mit modalen Klängen im Stil des französischen Impressionismus à la Debussy gespickt. Gleich nach diesem Lied, das den ersten Block mit Kompositionen von Komitas Vardapet abschließt, folgt das Kernstück dieser CD: Robert Schumanns Liederkreis Op. 39.

Im Booklet schreibt Altistin Seda Amir-Karayan, dass sie mit dieser Musik ihren ersten intensiven Kontakt mit dem europäischen Kunstlied verbindet. Und tatsächlich passt schon das erste Stück „In der Fremde“

perfekt zu ihrer eigenen Biografie und der damit verbundenen Sehnsucht nach der Heimat. Sehr klar artikuliert und mit melancholischem Tonfall in der Stimme singt die Altistin den Text. Jedes Wort ist ausgezeichnet zu verstehen und auch Götz Payer am Klavier sorgt für angemessenen Durchblick im musikalischen Satz. Ganz bewusst geht Seda Amir-Karayan mit ihrem Vibrato um: mal singt sie ganz ohne, mal gibt sie dem im Text angesprochenen Gefühl damit zusätzlichen Ausdruck. Sehr schön keck und mit jugendlichem Charme interpretiert die Altistin Stücke wie „Die Stille“. Das Bild mit dem fliegenden Vöglein aus dem Text lässt sich problemlos mit der Leichtigkeit und Geschmeidigkeit ihrer Interpretation in Einklang bringen.

Eine besondere Herausforderung im Liederkreis stellt immer die berühmte „Mondnacht“ dar. Mit gedämpftem Ton und ordentlich Pedal malt Pianist Götz Payer die nächtliche Szenerie. Zart und klar im Tonfall steigt Seda Amir-Karayan mit dem Text ein. An dieser Stelle spürt man jedoch eine leichte Anspannung in ihrer Stimme und auch nicht jeder Zwischenton sitzt immer ganz präzise. Vielleicht liegt das auch an der relativ hohen Lage dieses Liedes. Mit einem passenden balladenhaften Tonfall gestaltet die Sängerin dagegen Stücke wie „Im Walde“, wo sie vom leicht stürmischen Beginn schnell wieder zur Ruhe der Nachtszenerie zurückfindet. Mit leicht hymnischer Note und bewusst nicht zu stark emphatischer Deklamation singt Amir-Karayan dann das den Zyklus abschließende Lied „Frühlingsnacht“.

Es folgen weitere armenische Liedern des Komponisten Komitas Vardapet. Allenfalls stilistisch gibt es an dieser Stelle einen kleinen Bruch - die Intensität des Gesangs dagegen geht nahtlos von Schumann auf Komitas über. Man spürt deutlich, wie wohl sich die Sängerin in der ihr vertrauten Sprache und Melodik fühlt und wie stilsicher sie die orientalisch angehauchten Melodien zu gestalten weiß. „Rufe Kranich“ etwa ist ein Lied über die Sehnsucht nach der Geliebten. Schon die leeren Quinten des Klaviers zu Beginn machen klar, dass diese Sehnsucht nicht so schnell erfüllt werden wird. Ähnlich in sich kreisend ist auch die Melodie des Liedes gestaltet. Nur in der Klavierbegleitung erscheint so etwas wie hektische, rastlose Bewegung über Orgelpunkten im Bass.

Ganz zurückgenommen ist die Begleitung dagegen im „Wiegenlied“ mit seinem fast schon humorvollen Text. Hier ist die Altistin Seda Amir-Karayan, abgesehen von wenigen Stützakkorden durch das Klavier, überwiegend auf sich gestellt. Mit feinem Gespür für die Höhepunkte von Text und Melodie gestaltet sie dieses intime Lied, das inhaltlich zwischen der Begeisterung über die Schönheit des Babys und dem Unmut über dessen Unwillen zum Einschlafen pendelt. Der Schlusspunkt dieser CD gehört dann wieder Gustav Mahler mit dem sehr gut zum

Thema „Wehmut“ passenden „Ich bin der Welt abhanden gekommen“. Mit großartiger Ruhe und Intimität in der Stimme gestaltet Seda Amir-Karayan dieses anspruchsvolle Lied mit seiner ebenso fordernden Begleitung durch Götz Payer. Die Sängerin glänzt hier mit ihrer stattlichen Tiefe und sehr schön zart ausgesungenem Piano.

„Wehmut“ ist eine sehr intime, persönliche Debüt-CD mit einem eher unkonventionellen, aber in sich stimmigen und vor allem neugierig machenden Programm. Seda Amir-Karayan lässt einen tief eintauchen in die musikalische Welt Armeniens. Schnell entdeckt man dort die gleichen Gefühle von Melancholie, Sehnsucht und menschlicher Wärme, von denen auch die europäischen Kunstlieder der Romantik durchdrungen sind. Ein rundum gelungenes Debüt und eine spannende Bereicherung des (europäischen) Repertoires!

(Jan Ritterstaedt)

“Melancholy” is the theme of the debut album of the Armenian alto Seda Amir-Karayan. Along with romantic art songs by Mahler and Schumann, she has also recorded songs from her homeland, together with the pianist Götz Payer. Amir-Karayan sings Mahler’s “Memory” in a very expressive manner, with a fast vibrato. The alto is very skilful at changing her voice from a bright into a slightly darkened timbre. She also uses this ability in the songs of the Armenian composer Komitas Vardapet (1869-1933). “Mount Alagyaz” begins with a stylised alpine horn call in the piano. Seda Amir-Karayan keeps the presentation of the Armenian melodies, often ranging within a fairly manageable tonal space by European standards, deliberately simple but also with a particularly gentle tone. This is followed by the core piece of this CD, Robert Schumann’s Song Cycle, Op. 39. The first song, “Far from home”, fits perfectly with Amir-Karayan’s own biography and the associated longing for her Armenian homeland. The alto sings the text very clearly and also Götz Payer at the piano ensures an appropriate perspective throughout the musical movement. The same also applies to the famous “Moonlit night” where, however, a slight nervousness can be noticed in the singer. Overall, “Melancholy” is a very intimate and personal CD with a rather unconventional but consistent and particularly intriguing programme. This is a perfectly successful debut and an exciting enrichment of the (European) repertoire!

(Summary by J. R., 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

Jochen Lebelt: Robert Schumann als Redakteur 1834–1844. Eine Studie über Robert Schumanns Tätigkeit als Redakteur der *Neuen Zeitschrift für Musik*

Schumann-Studien, Sonderband 8

Im Auftrag der Robert-Schumann-Gesellschaft Zwickau hrsg. von Gerd Nauhaus

364 S., Abb., Hardcover mit Fadenheftung

STUDIO-VERLAG im Verlag Königshausen & Neumann, 2020

ISBN: 978-3-8260-7204-8

Nach über dreißig Jahren erscheint eine Dissertation, die in einem Staat entstand, den es nicht mehr gibt und darüber hinaus an einer Hochschule abgelegt wurde, die es ebenfalls nicht mehr gibt. Der hier vorliegende achte Sonderband der Schumann-Studien geht auf jene Doktorarbeit zurück, die der Autor Jochen Lebelt im Semester 1987/88 an der damaligen Pädagogischen Hochschule »Ernst Schneller« Zwickau eingereicht und erfolgreich verteidigt hatte. Nur zu einer Drucklegung kam es seinerzeit nicht, diese erfolgte erst jetzt unter gänzlich anderen Bedingungen. Jochen Lebelt revidierte dafür seine akribisch recherchierte Studie grundlegend, passte sie dem aktuellen Forschungsstand an, nahm sinnvolle Kürzungen vor und entfernte insbesondere jene ideologisch gefärbten Formulierungen, die damals den politischen Verhältnissen in der ehemaligen DDR geschuldet waren.

Lohnend war der Druck des sich daraus ergebenden Textes in jedem Fall, denn Lebelts Untersuchung zu diesem Spezialthema ist von bleibendem sowie überzeitlichem Wert, galt sie doch zudem schon seit langer Zeit quasi als Standardwerk. Wie gut, dass sie nun auch im Druck zugänglich ist! Lebelt bietet in seinen Ausführungen reichlich wichtige Erkenntnisse zu Schumanns musikjournalistischer und redaktioneller Tätigkeit. Er kann sich dabei nun bei seiner Text-Revision auf zahlreiche

* English translations by Florian Obrecht (F. O.) and Thomas Henninger (Th. H.)

inzwischen publizierte wichtige Dokumente beziehen, wie u.a. die in der Schumann-Briefedition erschienenen. So werden durch viele sinnvolle Zitate die Geschehnisse und auch deren innere Zusammenhänge besonders plastisch geschildert: von Schumanns durch den Vater geförderter starker Affinität zu Büchern über seine ersten eigenen schriftstellerischen Versuche bis hin zur bahnbrechenden Begründung der heute noch existierenden *Neuen Zeitschrift für Musik* in Leipzig. Es geht dabei auch nicht allein ums Prozedere bzw. die historische Aufarbeitung, vielmehr werden jene Motive eingehend hinterfragt, die Schumann zu einem derart wichtigen Schritt veranlassten. So erfährt man ganz nebenbei auch viel über die Zeitungslandschaft der damaligen Epoche im Allgemeinen sowie die Entstehung der uns heute geläufigen Form der Musikkritik im Besonderen.

Erfreulich ist darüber hinaus, wie Lebelt darzustellen vermag, dass es Schumann unter anderem auch darum ging, sich durch die Zeitschrift eine wirtschaftliche Existenzgrundlage zu schaffen, um seine finanziellen Verhältnisse zu verbessern. Schumann, der sich bald schon als geschickter Geschäftsmann im Umgang mit seinen Verlegern erwies, wird hier einmal mehr von der (immer noch gern herangezogenen) Aura des verträumten Romantikers befreit. Dem breit gefächerten, detailliert und gut begreifbar nachgezeichneten Themenkreis um die Frühgeschichte der *NZfM* schließt sich die Erkenntnis an, dass Schumann in seinem Kunststreben sowohl musikschriftstellerisch als auch redaktionell und kompositorisch dieselben Intentionen verfolgte. Nicht zuletzt daher resultieren die Einflüsse seiner Tätigkeit als Redakteur und Kritiker auf die Produktion eigener Werke, d.h. Komposition. In anschaulicher Weise ist Schumanns minutiöse Buchführung während der zehn Jahre dargestellt, in denen er alleiniger Chefredakteur der Zeitschrift war bis hin zu dem Moment, als er sein Ausscheiden aus der Redaktion beschloss.

Ein umfangreicher Anhang gibt ausgewählte Korrespondenzen wieder, Kalkulations- und Abrechnungsaufstellungen Schumanns sowie ein Verzeichnis sämtlicher Mitarbeiter der *NZfM*. Dazu eine chronologisch angelegte Liste der literarischen und musikalischen Werke Schumanns bis zu seiner ersten Rezension. Literaturverzeichnis und Personenregister runden den Band ab, der zweifellos auch angesichts der inzwischen doch relativ weit fortgeschrittenen Schumann-Forschung immer noch genügend aufschlussreiche Details bietet sowie zahlreiche Informationen, die für jeden mit diesem Themenkomplex beschäftigten Wissenschaftler*innen von Bedeutung sind. Dabei vermochte der Autor das Buch aber so zu schreiben, dass es auch der interessierte Laie gut und vor allem mit gutem Gewinn lesen kann.

(Irmgard Knechtges-Obrecht)

Over thirty years after first being brought to paper, a dissertation has now been published that was created in a state that no longer exists, as well as at a university that no longer exists either. The author, Jochen Lebelt, has fundamentally revised his meticulously researched study, adapted it to the current state of research and removed some of the ideologically biased phrasing that came about as a result of the political situation in the former GDR.

The resulting text is of lasting and timeless value, and has served as a sort of standard work for a long time. The study offers important insights into Schumann's editorial and journalistic work. If nothing else, Schumann's activities significantly influenced the production of his own works, i.e. his composing.

The extensive appendix features among other things selected correspondences, calculations and accounting tables by Schumann, as well as an index of all contributors to the *Neue Zeitschrift für Musik*, joined by a list of Schumann's literary and musical works up until his first review.

The author has managed to write the book in a way that makes it easy to read and understand even for interested laymen.

(Summary by I. K.-O., translated by F. O.)

Musik in Baden-Württemberg. Jahrbuch 2019/20. Bd. 25

Hrsg. von der Gesellschaft für Musikgeschichte in Baden-Württemberg e.V.
454 S. mit zahlreichen Abb., Broschur

Stuttgart: J. B. Metzler Verlag, 2020

ISBN 978-3-662-62505-7

In diesem mit zahlreichen gehaltvollen Beiträgen zur Musikgeschichte im deutschen Südwesten gefüllten Band findet sich ein informativer Aufsatz von Joachim Draheim über Clara Schumanns Beziehungen zu Karlsruhe (ab S. 261), gefolgt von einem gründlich überarbeiteten und auf dem neuesten Stand befindlichen Werkverzeichnis der Komponistin und Pianistin.

(Irmgard Knechtges-Obrecht)

This volume filled with numerous substantial contributions about the history of music in South West Germany contains an informative essay by Joachim Draheim about Clara Schumann's connection to Karlsruhe (from p. 261 onwards), followed by a thoroughly revised and updated catalogue of works by the composer and pianist.

(Summary by I. K.-O., translated by F. O.)

Erbe und Auftrag 2.0

175 Jahre Rheinische Musikschule Köln

Hrsg. vom Verein der Freunde und Förderer der Rheinischen Musikschule Köln

288 S., durchgängig farbig., Hardcover

Köln: Verlag Dohr, 2020

ISBN: 978-3-86846-160-2

Die Rheinische Musikschule ist nicht nur eine der größten musikalischen Bildungseinrichtungen des Landes, sondern gleichzeitig auch durch ihre Gründung im Jahr 1845 eine der ältesten. In den 175 Jahren ihres Bestehens lernten und lehrten hier zahlreiche bekannte Persönlichkeiten der Musikgeschichte, inzwischen sind 10.000 Schülerinnen und Schüler an der Schule. Insgesamt

gibt es viele gute Gründe, zum 175-jährigen Jubiläum eine veritable Festschrift herauszugeben, liefert doch die Geschichte der Musikschule ein ebenso bewegtes wie interessantes Bild des kulturellen Lebens der Domstadt im Rahmen der Zeitläufe.

Der aus Königsberg stammende Komponist und Dirigent Heinrich Dorn, damals als städtischer Kapellmeister in Köln wirkend, gilt als Gründer der zunächst am Neumarkt untergebrachten Musikschule. Obwohl der Bedarf vorhanden war und reger Zuspruch seitens der ortsansässigen Bevölkerung bestand, entwickelte sich die Schule nicht in gewünschter Weise. Erst durch Ferdinand Hiller, der aus Düsseldorf als Dorns Nachfolger nach Köln berufen und gleichzeitig Musikschuldirektor wurde, wendeten sich die Dinge nicht nur in räumlicher Hinsicht durch einen Umzug sowie durch eine Umbenennung in »Conservatorium der Musik in Coeln« zum Positiven. Der ihm nachfolgende Franz Wüllner brachte dann nicht nur die Musikschule weiter nach Vorne, sondern gleich das gesamte Musikleben in Köln.

Tiefe Spuren hinterließ wie allerorten der 1. Weltkrieg, während dem Hermann Abendroth als Konservatoriumsdirektor fungierte. 1925 erfolgte dann schließlich die Gründung einer neuen

Lehranstalt, der Hochschule für Musik, die nun für lange Jahre mit der Rheinischen Musikschule gemeinsam bestand. In Zusammenhang mit dem Festakt 1925 regte der damalige Kölner Oberbürgermeister Konrad Adenauer eine weitere Gründung an, nämlich die des Vereins der Freunde und Förderer für die Rheinische Musikschule. Und eben jener Verein legte nun die opulent und mit zahlreichen farbigen Abbildungen gestaltete Festschrift vor.

Die wechselvolle und streckenweise einer Odyssee ähnelnden Geschichte der Rheinischen Musikschule wird in vielen aufschlussreichen Beiträ-

gen zu einzelnen Aspekten dargestellt. Da findet neben der gründlichen Aufarbeitung aller historischen Phasen von der Gründung bis in die Jetztzeit ebenfalls eine intensive Beleuchtung spezieller Beziehungen zu diversen musikalischen Institutionen, zu anderen Städten oder Kulturformen statt. Der Bogen zum aktuellen Konzertleben mit seinen unterschiedlichen Musikformen wird ebenso geschlagen wie zu interessanten Transfers, wie u.a. jener nach Tel Aviv.

Alles in allem handelt es sich bei dieser Festschrift um einen vom Verlag Dohr in gewohnt solider und ansprechender Ausstattung vorgelegten opulenten Band, der nicht nur dem an Köln und der Rheinischen Musikschule interessierten Lesekreis Freude bereiten wird, sondern auch jenem an der Historie solcher musikalischer Institutionen generell.

(Irmgard Knechtges-Obrecht)

The Rheinische Musikschule is not only one of the largest institutions of musical education in the state of North Rhine-Westphalia, but also one of the oldest due to being founded in 1845. Over the course of its 175 years-long existence, numerous well-known figures from the history of music studied and taught at the school. Nowadays the school has around 10,000 students. This is more than enough reason to publish a veritable Festschrift on the occasion of the 175th anniversary, since the history of the school, founded by the Königsberg-born composer and conductor Heinrich Dorn, offers an interesting panorama of the cultural life in Cologne over the course of time.

A number of contributions on various individual aspects offer an insightful description of the eventful history of the Rheinische Musikschule. All in all, this volume, published by Dohr in the usual solid quality and opulently furnished, is a delight not just for readers interested in Cologne and the Rheinische Musikschule.

(Summary by I. K.-O., translated by F. O.)

Henrike Rost: Musik-Stammbücher

Erinnerung, Unterhaltung und Kommunikation im Europa des 19. Jahrhunderts

Musik – Kultur – Gender. Hrsg. v. Dorle Dracklé, Florian Heesch, Dagmar von Hoff, Nina Noeske, Carolin Stahrenberg. Bd. 17
360 S., mit zahlreichen farbigen Abb., Broschur
Köln: Böhlau Verlag GmbH, 2020
ISBN: 978-3-412-51872-1

Dem besonderen Phänomen des „Stammbuchblattes“ bzw. der musikbezogenen Stammbücher geht Henrike Rost in der vorliegenden, 2019 an der Hochschule für Musik und Tanz Köln angenommenen Dissertation ausführlich nach. In der Tat ist es eine interessante und auch spannende Sache, solche Stammbücher durchzusehen, erfährt man doch viele Details über Menschen, deren Geschichten und Geschichte generell. Ausgehend vom Stammbuch der Emily Moscheles, Tochter des mit Schumann befreundeten Klaviervirtuosen und Komponisten Ignaz Moscheles, recherchierte die Autorin jahrelang in Bibliotheken und Archiven weltweit. Das Ergebnis liefert nicht nur tiefergehende Einblicke in das Leben der Moscheles-Nachfahren, sondern vor allem in die Welt solcher Musik-Stammbücher. Da Musik-Stammbücher im 19. Jahrhundert in den meisten europäischen Ländern weitverbreitet waren, sind die Einträge in diversen Sprachen verfasst und wurden zudem in bürgerlichen wie adeligen Kreisen, von Musikerinnen wie Musikern sowie Personen aus deren familiären wie gesellschaftlichen Umfeld geführt.

Henrike Rost klärt zunächst die Begrifflichkeiten, da es gewisse Unterschiede zwischen den oft synonym verwendeten Bezeichnungen Album, Stammbuch und Musik-Stammbuch gibt. Sie konnte im Rahmen ihrer Forschungen eine erstaunlich große Menge an solchen Dokumenten zusammentragen, die alle übersichtlich geordnet und entsprechend ausgewertet am Ende des Buches in Tabellen aufgeführt werden. Besondere Beachtung finden personenzentrierte Zugänge, hier sind vor allem Felix Mendelssohn Bartholdy sowie Clara und Robert Schumann zu nennen, die eines der bekanntesten Alben zusammenstellten, das auch schon frühzeitig in der Forschung wahrgenommen wurde: die heute in der Sächsischen Landes- und Universitätsbibliothek Dresden aufbewahrte, mit schwarzem Samt bespannte, insgesamt 418 Objekte beinhalten- de Kassetten. Das Ehepaar Schumann verstand diese 1845 begonnene und bis 1888 fortgeführte Sammlung vor allem auch als Zeugnis für spätere Generationen, vermachte es daher von Anfang an ihren Kindern „zu treuer Aufbewahrung“. Dieses wertvolle Album enthält Briefe, Notenmanuskripte, Zeichnungen und sonstige Dokumente zahlreicher

berühmter Persönlichkeiten aus Clara und Robert Schumanns Umfeld sowie wertvolle Handschriften älterer, verstorbener Komponisten. Mittlerweile liegt das komplette Album auf der Bibliotheks-Seite digitalisiert und abrufbar vor.

Fast die Hälfte ihrer Studie widmet Henrike Rost der sehr ergiebigen Stammbuchpraxis der Familie Moscheles. Aufgrund seiner zahl- und umfangreichen Konzertreisen konnte Moscheles ein weitgespanntes Netzwerk in ganz Europa aufbauen, das durch seine aus einer einflussreichen Hamburger Familie stammenden Frau Charlotte noch ergänzt wurde. Henrike Rost schlüsselt auf verständliche Weise sämtliche Details dieses komplexen Beziehungsgeflechts auf, das bis in die heutige Zeit fortwirkt. Sie geht dabei den einzelnen Aspekten nach, deckt weitverzweigte Zusammenhänge ebenso auf wie komplizierte Sachverhalte. Ersichtlich wird, dass diese Stammbücher nicht nur einen hohen Wert im Rahmen der Erinnerungskultur besitzen, sondern auch der Dokumentation wie der Repräsentation dienten. Eine übergreifende historische Perspektive wird von der Autorin nicht nur eröffnet, sondern auch einleuchtend beschrieben.

Als bekannter Musiker, Klaviervirtuose und Komponist erstellte Ignaz Moscheles im Laufe seines Lebens unzählige autographe Albumblätter für Kolleg*innen, Freund*innen, Schüler*innen und Verwandte, darunter auch die junge Clara Wieck. Als besondere Zugabe zu Henrike Rosts Buch gibt es eine CD, mit einer Auswahl dieser musikalischen Erinnerungsblätter. Es handelt sich dabei fast ausnahmslos um bisher unveröffentlichte und unbekannte Kompositionen von Moscheles, die in Zusammenarbeit mit Studierenden der Hochschule für Musik Detmold eingespielt wurden. Den Klavierpart übernahm Henry Roche, Urenkel von Ignaz Moscheles, der gemeinsam mit der Autorin (Sopran) auch für Idee und Konzeption verantwortlich zeichnet.

(Irmgard Knechtges-Obrecht)

In her dissertation, accepted in 2019 at the Hochschule für Musik und Tanz Köln, Henrike Rost delves into the peculiar phenomenon of “Stammbücher” or friendship books, and specifically looks into their common pre-printed pages (Stammbuchblätter) in relation to music. Starting from Emily Moscheles’ album, daughter of Schumann’s friend, piano virtuoso and composer Ignaz Moscheles, the author has conducted years-long research at libraries and archives all over the world. The resulting study mainly gives insight into the world of these musical Stammbücher, which were popular in most European countries in the 19th century and whose entries were thus often written in a variety of languages.

Special attention is paid to approaches centered on specific persons, such as Clara and Robert Schumann, who compiled one of the most famous albums: a case of altogether 418 objects, which today is kept at the Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek Dresden. Being famous musician, piano virtuoso and composer, Ignaz Moscheles created countless autographic album pages for colleagues, friends, students and relatives over the course of his life. As a special extra to Henrike Rost's book, a CD with a selection of these musical album pages is available.

(Summary by I. K.-O., translated by F. O.)

Robert-Schumann-Haus Zwickau. Museumsführer

Hrsg. vom Robert-Schumann-Haus Zwickau

284 S., 118 Abb., Broschur

Zwickau: Westermann Druck GmbH, 2020

ISBN 978-3-00-065300-1

7,50 €, erhältlich an der Museumskasse Robert-Schumann-Haus

2015 wurde nach mehr als 20 Jahren die Dauerausstellung im Robert-Schumann-Haus Zwickau komplett neugestaltet, was sich in dem vorliegenden aktuellen Museumsführer niederschlägt. Dessen Verfasser ist der Leiter des Hauses, Thomas Synofzik, der damit gleichzeitig eine Dokumentarbiographie zu Clara und Robert Schumann bieten will. Die insgesamt 400 Exponate der Dauerausstellung sind ausführlich beschrieben und unter Einbeziehung der neuesten Forschungsergebnisse dargestellt. Insbesondere die aus der vom Robert-Schumann-Haus mit herausgegebenen Schumann-Briefedition gewonnenen Erkenntnisse konnten gut verwertet werden. Dr. Ingrid Bodsch, die Projektleiterin des Schumann-Netzwerks und Leiterin des Bonner StadtMuseums, steuerte ein einleitendes Grußwort bei.

Zunächst informieren aufschlussreiche Kapitel über verschiedene Aspekte, wie „Robert und Clara Schumann in Zwickau“, das Schumanns 1825 selbst verfasste Biographie sowie seine „Selbstbiographischen Notizen“ von 1840 (beide Originale im Schumann-Haus aufbewahrt) in Abbildung und Übertragung einbindet. In „Wegzeichen der Schumann-Tradition“ wird die kurz nach Schumanns Tod einsetzende Pflege von dessen Werken und Wirken dargestellt. Über Kriege und die Teilung Deutschlands hinweg bis in die Jetztzeit zeigt sich ein breites Spektrum der unterschiedlichsten Veranstaltungen, Festivals, Wettbewerbe, Symposien u.ä. „Vom Schumann-Museum zum Robert-Schumann-Haus“ beschreibt die Entwicklung der Zwickauer Schumann-Sammlungen seit 1910 bis zum heutigen Stand. Weiterhin wird auf den Zwickauer

Buchverlag der Gebrüder Schumann eingegangen und dabei die umfangreiche, im Schumann-Haus überlieferte Bibliothek der Schumanns beschrieben. Abschließend wird das Thema „Clara Schumann und die Klaviere ihrer Zeit“ betrachtet. Beginnend mit dem ersten Tafelklavier, auf dem die Sechsjährige bei Vater Friedrich Wieck zunächst das Klavierspielen erlernte, bis hin zu den diversen Klavierbauern bzw. Instrumenten, die die Pianistin im Laufe ihrer langen Karriere kennenlernte, erfährt man viele Details auch bezüglich der unterschiedlichen Mechaniken und Bauweisen.

Den weitaus größten Teil des komplett zweisprachig (deutsch/englisch) gehaltenen Bandes nimmt die Beschreibung der Dauerausstellung ein. Dargestellt ist der historische Kern des Museums mit seinen acht Räumen. Jede Vitrine bildet mit den sie umgebenden Bildern, Musikinstrumenten, Büsten bzw. Experimentiermodellen eine Exponatgruppe, die jeweils einem Thema zugeordnet ist. Schon die Exponate selbst erzählen dabei jeweils eine Geschichte, die durch den begleitenden Exponatgruppentext sowie die Kurztexte zu den Einzelexponaten verdeutlicht wird. Zitate aus jeweils einem ausgestellten Objekt leiten als großformatige Wandbeschriftung mottohaft durch die Räume, die biographisch orientiert den Lebensstationen Robert und Clara Schumanns folgen. Zum Abschluss sind der Sonderausstellungsbereich im Erdgeschoss, das Treppenhaus und das Treppenhausfoyer mit einer Rauminstallation, die Hörstation, eine Ausstellungsvitrine mit Schumann-Devotionalien sowie Spiel- und Lesecke auf der Emporengalerie beschrieben.

Insgesamt ein Museumsführer, dessen Lektüre für jeden an Robert und Clara Schumann interessierten Menschen ebenso erbaulich wie gewinnbringend sein dürfte und über das Besichtigen der Ausstellung hinaus, ja selbst ohne diese auch als Lese- und Bilderbuch einen dauerhaften Wert besitzt. Das vom Verfasser Thomas Synofzik intendierte Konzept einer Dokumentarbiographie geht in vollem Umfang auf.

(Irmgard Knechtges-Obrecht)

After more than 20 years, the permanent exhibition at the Robert Schumann House in Zwickau was completely remodeled in 2015, which is reflected in the current museum guide. The author is the director of the House, Thomas Synofzik, who aims to provide a document-based biography of Clara and Robert Schumann at the same time. The guide offers extensive descriptions of each of the 400 exhibits with due attention paid to the latest research. The first part consists of some very insightful chapters on the various aspects of Robert and Clara Schumann's

life in Zwickau, which is followed by a detailed and fully bilingual (German and English) description of the permanent exhibition. All in all this museum guide makes for an uplifting and insightful read for anybody interested in Robert and Clara Schumann. As such, it is of lasting value beyond its function as a mere museum guide, and can be enjoyed even without having visited the exhibition itself. Thus, it can be stated that Thomas Synofzik's intended concept of a document-based biography pans out.

(Summary by I. K.-O., translated by F. O.)

Willkommen beim Schumann-Forum, dem „board of artists“ des Schumann-Netzwerks

Mit dem *Schumann-Forum* – gegründet 2011 (vgl. Bericht in *Schumann-Journal* 1/2012) – gewann die Arbeit des Schumann-Netzwerks persönliche Authentizität und weitere Nachhaltigkeit: Aktiv bringen hochrangige, Robert Schumann und seinem Werk besonders zugeneigte Künstler aller Sparten – weithin bekannte ebenso wie Nachwuchskünstler – durch die Zugehörigkeit zum Schumann-Forum, dem „board of artists“ des Schumann-Netzwerks, ihre Wertschätzung gegenüber dem Schaffen Robert Schumanns zum Ausdruck. Als Schumann-Botschafter treten sie weltweit mit entsprechenden Auftritten, Einspielungen, Interpretationen, Publikationen, Werken etc. an die Öffentlichkeit.

Aktuelle Informationen und Neuigkeiten zu unseren Schumann-Forum-Mitgliedern:

http://www.forum.schumann-portal.de/Board_of_Artists.html
<http://www.forum.schumann-portal.de/Neuigkeiten.html>

Welcome to the Schumann Forum, the “board of artists” of the Schumann Network

With the *Schumann Forum* – founded 2011 (cf. the report in *Schumann Journal* 1/2012) – the work of the Schumann Network gains personal authenticity and further sustainability: Through their membership in the Schumann-Forum, the “board of artists” of the Schumann Network, highranking artists of all trades – established and young artists – , enthusiastic for Robert Schumann, will actively express their appreciation for the work of Robert Schumann. They are going to come to public attention through Schumann-related performances, recordings, interpretations, publications etc. They are meant to act as ambassadors for Schumann and his work throughout the world.

You will find more information and the latest news about our Schumann Forum member:

http://www.forum.schumann-portal.de/Board_of_Artists-en.html
<http://www.forum.schumann-portal.de/News.html>

MITGLIEDER IM SCHUMANN-FORUM / BOARD OF ARTISTS

Pate und 1. Mitglied /First Member and Mentor

Christian Gerhaer (* 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 Macerati (* 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)

Seit Anfang 2020: Zhang Cheng (* 1989)



SCHUMANN-NETZWERK – MITGLIEDER UND PARTNER **SCHUMANN NETWORK – MEMBERS AND PARTNERS**

Mitglieder / Members

Aktuell sind mehr als ein Dutzend Städte bzw. Orte mit rund dreißig Institutionen, Vereinen und Gesellschaften etc. im Schumann-Netzwerk vertreten. Im Schumannportal werden die einzelnen Einrichtungen, den Lebensweg Schumanns nachzeichnend, ausführlich vorgestellt, beginnend mit der Geburtsstadt und den Wohnorten. Danach folgen in alphabetischer Reihung die Städte, die mit Robert und Clara Schumann aufgrund bestimmter Ereignisse und Aufenthalte, bedeutender Sammlungen oder besonderer Schumannpflege eng verbunden sind. Mitglieder sind offizielle und private Institutionen und Sammlungen, gemeinnützige Vereine, Festivals, Forschungseinrichtungen, Bibliotheken, Archive, Museen und Gedenkstätten in den Städten und Orten: Zwickau, Leipzig, Heidelberg, Wien, Dresden, Maxen, Kreischa, Düsseldorf, Bonn, Baden-Baden, Berlin, Frankfurt und Jena.

<https://www.schumannportal.de/schumannstaedte.html>

Vgl. auch: <http://schumannportal.de/mitwirkende.html>

Nowadays more than a dozen places with approximately thirty institutions, associations and societies are represented in the Schumann network. At the Schumannportal – www.schumann-portal.de – the individual institutions are presented first in chronological order, starting from the place of birth and the subsequent places of residence. After that – in alphabetical order – the places, which are related to Schumann due to certain events and stays, meaningful collections or special maintenance of Schumann's work. Members are official and private institutions and collections, Associations, Festivals, Research centres, Libraries, Archives, Museums or Memorial-places in Zwickau, Leipzig, Heidelberg, Wien, Dresden, Maxen, Kreischa, Düsseldorf, Bonn, Baden-Baden, Berlin, Frankfurt and Jena.

<https://www.schumannportal.de/Schumann-Cities.html>

See also: <http://www.schumannportal.de/mitwirkende-1401.html>

Partner / Partners

Als Partner des Schumann-Netzwerks wurden bisher gewonnen/
Following partners were enlisted for the Schumann Network*

Crescendo – Das Magazin für klassische Musik & Lebensart

E-Mail: crescendo@portmedia.de, www.crescendo.de

das Orchester

E-Mail: musikforum@musikrat.de, <http://www.dasorchester.de>

Deutsches Musikinformationszentrum (MIZ)

E-Mail: info@miz.org, www.miz.org

DIE TONKUNST

E-Mail: redaktion@die-tonkunst.de, <http://www.die-tonkunst.de>

EuroArts Music International GmbH

E-Mail: info@euroarts.com, www.euroarts.com

FONO FORUM

E-Mail: service@nitschke-verlag.de, <http://www.fonoforum.de>

FORUM MUSIKBIBLIOTHEK

E-Mail: fm_redaktion@aibm.info oder fm@aibm.info, www.aibm.info

G. Henle Verlag

E-Mail: info@henle.de, <http://www.henle.com>

Goethe-Institut e. V.

E-Mail: info@goethe.de, www.goethe.de

Info-Netz-Musik

E-Mail: info-netz-musik@email.de, <http://info-netz-musik.bplaced.net/>

Kreusch-sheet-music.net

<http://www.kreusch-sheet-music.net>

MGG – Die Musik in Geschichte und Gegenwart

<http://www.mgg-online.com>

Musikwerkstatt Engelbert Humperdinck Siegburg

<https://www.siegburg.de/Stadt/kultur/musikschule/musikwerkstatt/index.html>

PianoNews

<http://www.pianonews.de>

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

