

SCHUMANN Journal



12 2024

Schumann Journal

2012 begründet von / founded by Dr. Ingrid Bodsch

EINE PUBLIKATION DES
SCHUMANN-NETZWERKS / SCHUMANN-FORUMS

A PUBLICATION OF THE
SCHUMANN NETWORK / SCHUMANN FORUM

HERAUSGEGEBEN VON / EDITED BY
IRMGARD KNECHTGES-OBRECHT • INGRID BODSCH •
THOMAS SYNOFZIK

NR. 12 / FEBRUAR 2025

Gefördert von:
Funded by:



Die Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien

www.kulturstaatsministerin.de

Bibliografische Information 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.

Gesamtredaktion, Satz und Layout:

Dr. Irmgard Knechtges-Obrecht

Horbacher Straße 366 A · D-52072 Aachen

Tel.: +49 24 07 / 90 26 39

Fax: +49 32 12 / 1 02 12 55

E-Mail: ClaraSchumannInitiative@t-online.de

Übersetzung ins Englische: Daniel Höhr

Umschlaggestaltung: phVision konzeptwerbung, Christa Polch

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

ISBN 978-3-00-080734-3

Inhalt / Contents

Editorial	5
-----------------	---

Editorial (English version)	6
-----------------------------------	---

Sabine Lichtenstein

Warum Oper, warum Genoveva?	7
-----------------------------------	---

Why Opera, Why Genoveva?	39
--------------------------------	----

Timo Evers

Neue Einblicke in Robert Schumanns poetische Skizzenwerkstatt: Die Manuskripte der <i>Faust-Szenen</i>	62
---	----

New insights into Robert Schumann's poetic sketch workshop: the manuscripts of the <i>Faust Scenes</i>	76
---	----

Klaus Wolfgang Niemöller(†) / Irmgard Knechtges-Obrecht

Sophie Schloss „Die gefeierte Nachtigall des Rheines“	89
---	----

Sophie Schloss ‘The celebrated nightingale of the Rhine’ ...	122
--	-----

Ingrid Bodsch

Aribert Reimann zum Gedenken	155
------------------------------------	-----

In Memoriam Aribert Reimann (1936–2024)	159
---	-----

Irmgard Knechtges-Obrecht

Prof. Dr. Klaus Wolfgang Niemöller zum Gedenken	162
---	-----

In Memoriam Prof. Dr Klaus Wolfgang Niemöller	165
---	-----

<i>Besprochen von / Reviewed by Irmgard Knechtges-Obrecht</i>	
Schumann Briefedition / Edition of Schumann Letters	168
Kurzer Rückblick	182
Short Review	183
<i>Ausgewählt von / selected by</i>	
<i>Ingrid Bodsch & Irmgard Knechtges-Obrecht</i>	
Neue Schumanniana / New Schumanniana	184
<i>Zusammengestellt von / compiled by</i>	
<i>Irmgard Knechtges-Obrecht & Armin Koch</i>	
Schumann · Sämtliche Werke / Complete Works	287
Zu den Autorinnen und Autoren der Beiträge	299
About the authors of the articles	303

Editorial

Im Jahr 2025 erwarten uns an diversen Orten wieder viele Schumann-Highlights. Es sind in direkter Beziehung zu Clara und Robert Schumann stehende Veranstaltungen, die sich auf unterschiedlichste Weise und in vielfältigen Formaten dem Musikerpaar sowie seinem Umfeld im 19. Jahrhundert nähern. Über sämtliche Aktivitäten werden Sie stets tagesaktuell durch unser [Schumann-Portal](#) informiert. Ebenso finden Sie dort Berichte über vergangene Ereignisse, worauf wir auf S. 182 hinweisen.

Wir freuen uns sehr darüber, Ihnen die Nummer 12 unserer Zeitschrift *Schumann Journal* vorlegen zu können, zum zweiten Mal als digitales Magazin. Dadurch werden die Aktualität gewährleistet und der Zugang für die Leser vereinfacht.

Im letzten Jahre erschienene CDs, Notenausgaben und Buchtitel stellen wir Ihnen ab S. 184 in ausführlichen Besprechungen vor. Darüber hinaus bietet das Heft wieder Aufsätze zu spannenden Themen. Dieses Mal stehen große vokalsinfonische Werke Robert Schumanns im Vordergrund, die Oper *Genoveva* (ab S. 7) sowie die *Faust-Szenen* (ab S. 62). Über die *Neue Ausgabe sämtlicher Werke (RSA)* (ab S. 287) sowie über das Projekt *Robert Schumanns poetische Welt* wird ebenso informiert wie über den Fortgang der *Schumann-Briefedition* (ab S. 168).

Wir wünschen Ihnen viel Vergnügen bei der Lektüre dieses Heftes und freuen uns auf zahlreiche persönliche Begegnungen. Weiterhin ein gutes sowie musikalisch erfülltes Jahr 2025,

Ihre

Ingrid Bodsch · Irmgard Knechtges-Obrecht · Thomas Synofzik

Editorial

In 2025, we are looking forward to many Schumann at various locations again. These events directly relate to Clara and Robert Schumann and approach the musical couple and their environment in the 19th century in a wide variety of ways and formats. Our Schumann portal ([Schumann-Portal](#)) will keep you informed of all activities on a daily basis. You will also find reports on past events there, which we refer to on p. 183.

We are extremely pleased to present issue 12 of our Schumann Journal, for the second time as a digital magazine. This ensures that it is always up to date and makes it easier to access for readers.

You will find detailed reviews of CDs, sheet music editions and book titles published in the last year starting on p. 184. In addition, this issue once again offers essays on exciting topics. This time the focus is on Robert Schumann's great vocal symphonic works, the opera Genoveva (starting on p. 7) and the Scenes from Goethes Faust (starting on p. 62). The New Edition of Schumann's Complete Works (RSA, starting on p. 287) and the Robert Schumann's Poetic World project are also discussed, as is the progress of the Schumann letter edition (starting on p. 168).

We hope you enjoy reading this issue and look forward to many opportunities to meet you in person. We wish you a happy and musically fulfilling year 2025,

Sincerely,

Ingrid Bodsch · Irmgard Knechtges-Obrecht · Thomas Synofzik

Warum Oper, warum Genoveva?¹

Sabine Lichtenstein

Guten Abend allerseits!

Stellen Sie sich einmal vor, Ihr Mann heißt Siegfried, geht auf Geschäftsreise und lässt Sie zurück unter der Obhut seines jungen Betriebsleiters und Schützlings Golo, der keine halbe Stunde nach Siegfrieds Abreise Ihnen gegenüber weit grenzüberschreitendes Verhalten zeigt. Nachdem Sie ihn entrüstet abgewiesen haben, verbreitet Golo das Gerücht, dass Sie Ihren Mann mit dem Hausmeister, Herrn Drago, betrogen hätten. Dieser wird auf der Stelle von einem Angestellten ermordet. Ihr Mann, einmal zurückgekehrt, glaubt Golo und den sozialen Medien, will Ihre Ansichten nicht einmal hören, sperrt Sie ein, erteilt zwei Auftragskillern – sie heißen seltsamerweise Balthasar und Caspar – den Befehl Sie zu töten und lässt erst im allerletzten Moment sein Vorhaben fallen.

Dieses Elend, im mittelalterlichen Gewand, mutet Schumanns Oper *Genoveva* uns zu. Die sozialen Medien zeigen sich als das schreiende Volk, als Golo, der die falschen Gerüchte verbreitet, und als seine Amme Margaretha, die Siegfried aufstachelt mit ihrem magischen Spiegel, der ihm Genoveva und Drago beim intimen Zusammensein vorspiegelt. Diesen Spiegel kann man mit einem Windows-Bildschirm vergleichen, in der es ja ebenfalls viel Unsinn, Lügenhaftes und Pornographisches zu sehen gibt. Warum bezahlen wir Geld, um einen ganzen Abend lang in *Genoveva* oder auch in anderen Opern solches Elend mitzuerleben?

¹ Dieser Artikel beruht auf einem von der Verfasserin im Juni 2023 beim Schumannfest Düsseldorf gehaltenen, für dieses Heft bearbeiteten und erweiterten Vortrag.

Haben wir es tagsüber nicht schon schwer genug? In der ersten Hälfte meines Referats werde ich versuchen diese Frage zu beantworten und Schumanns Libretto an meiner Antwort zu prüfen. In der zweiten Hälfte fokussiere ich auf die Musik *Genovevas* und die damaligen *Genoveva*-Rezeption und werfe ich einen kurzen Blick auf *Genoveva*-Stücke von anderen Komponisten.



Nach Jos. Ritter v. Führich.

Verlag von B. Kühlen, M. Gladbach.

Margarethe zeigt Siegfried seine Frau und Drago im Zauberspiegel
Margarethe shows Siegfried his wife and Drago in the magic mirror

Nach / adapted from Jos. Ritter v. Führich

Verlag von / published by B. Kühlen, M. Gladbach

Meine soeben gestellte Frage, warum wir uns musikalisch begleitetes Elend anhören und ansehen, ist natürlich im Laufe der Jahrhunderte oft gestellt worden. Voltaire soll 1732 gesagt haben, das Opernhaus sei ein öffentlicher Treffpunkt, an dem sich an bestimmten Tagen Menschen versammeln, ohne zu wis-

sen warum.² Nähern wir uns dem Problem historisch. Um 1600 wünschte eine kleine Gruppe kultivierter Leute in Florenz – Musiker, Gelehrte und Aristokraten – die klassische griechische Tragödie in einem neuen Genre wiederzubeleben. Dieses neue Genre sollte zeigen, dass es viel mehr Musik in der Tragödie gegeben hatte als bisher gedacht. Diese Florentiner waren Humanisten. Somit interessierten sie sich für die menschliche Natur. Die sollte durch die Sprache dargestellt werden, während die Musik sich an der Sprache und dem Inhalt anpasste. So wurde Florenz die wichtigste Geburtsstätte der Oper. (Natürlich hatte die Oper Vorfahren; und die französische Oper hatte ihre eigene Genese.)

Das ist zwar interessant, aber es beantwortet nicht unsere Frage, warum wir uns so gerne einen Abend lang Unglück ansehen. Im Gegenteil – die Frage wird in der Oper noch dringlicher als im Sprechtheater. Denn die Musik unterstreicht ja noch das Elend, unterstreicht Golos hoffnungslose Begierde, Genovevas Todesängste, Siegfrieds Wut usw., damit wir es nicht nur anschauen, sondern auch anhören. Oper macht es also umso schrecklicher.

Fast dreihundert Jahre später, um 1870, erdachte Nietzsche eine Antwort auf die Frage worauf Oper, will sagen ein Stück Schrecken mit Musik, eigentlich hinauswill. Er legte seine Gedanken in seinem *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*³ fest. Die Philologen hatten vieles an *Der Geburt* auszusetzen, aber die Musikologen müssen Nietzsche dankbar sein, denn das Buch enthält hochinteressante Gedanken über Oper.⁴

Nietzsche war klassischer Philologe und befasste sich also qualitate qua mit der griechischen Tragödie. Seine Gedanken inspirieren zu den folgenden Überlegungen. Bei der griechischen Tragödie sang ein Chor mit. Dieser Chor konnte das Personal

²Neal Zaslow: *Observations; at the Paris Opera 1747*. In: *Early Music*, Oktober 1983, S. 515.

³*Werke*. Alfred Baeumler (Hrsg.), Erster Band, Leipzig 1930, S. 45–191.

⁴Ebenda, hier vor allem S. 171ff.

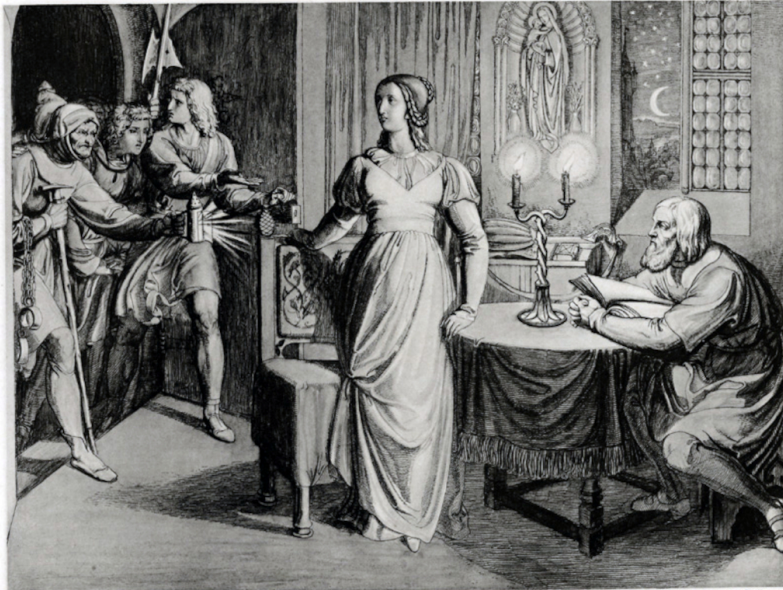
oder die Armee eines Fürsten darstellen, wie in *Genoveva* Siegfrieds Gesinde. Doch in der griechischen Tragödie trat der Chor nicht nur als Agens auf, sondern kommentierte hauptsächlich das Ereignis. Der antike Chor war also weniger *Dramatis Persona*, die dem Publikum etwas vorspielte als mehr ein singender Erzähler, der auf das Geschehen hinwies, wie es etwa in Oratorien der Testo übernimmt, z.B. der Evangelist in einer Passion, oder vielleicht wie die Nornen in der *Götterdämmerung*, die uns ausführlich erzählen was sich bis dahin ereignet hat. Der antike Chor benahm sich vielleicht auch wie jener Chor, der in unseren Passionsmusiken die Choräle singt; er reflektierte über den Schrecken, drückte die Gefühle aus, die das Elend hervorrief oder zog eine Lehre daraus. Und so etwas brauchen wir dringend. Denn wenn jemand etwas Schreckliches kommentiert, das heißt rationalisiert, zeigt er uns den Schrecken zwar ganz klar, aber schafft zugleich Abstand. So benahm der griechische Chor sich wie „eine lebendige Mauer [...], die die Tragödie um sich herumzieht, um sich von der wirklichen Welt rein abzuschließen.“⁵



Griechischer Chor. Vasenmalerei, Furtwangler und Reinhold, 1932
Greek choir. Engraving of the Pronomos Vase from Griechische Vasenmalerei, Furtwangler and Reinhold, 1932

⁵ Werke. Alfred Baeumler, a.a.O., S. 79.

Der Chor sorgte also dafür, dass uns einerseits nichts entgeht, andererseits aber auch, dass in unserem Bewusstsein bleibt, dass wir keine Realität, sondern bloß Fiktion sehen, womit er unsere Empathie mit den Charakteren und ihrem Unglück in Schranken hielt und uns beruhigte. Wir erkannten die menschliche Natur, uns selbst, aber wir waren dank der Rationalisierung in der Lage, das Elend zu ertragen.



Nach Jos. Ritter v. Führich.

Verlag von B. Kühlen, M.Gladbach.

Golo nimmt Rache, dringt mit Knechten in Genovevas Gemach ein, lässt sie gefangen nehmen und den vorlesenden Drago sofort töten.
Golo takes revenge, invades Genoveva's chamber with servants, has her captured and immediately kills Drago, who is reading aloud.

Nach / *adapted from* Jos. Ritter v. Führich

Verlag von / *published by* B. Kühlen, M.Gladbach

Wenn *Genoveva* einen kritischen Chor hätte, könnte dieser etwa darauf hinweisen was passieren kann, wenn ein Mann seiner Frau nicht traut, sich nicht selbständig durch verlässliche

Quellen informiert, keine Menschenkenntnis besitzt und daher den Lügnern Glauben schenkt und Menschen, die die Wahrheit sagen, nicht ernst nimmt, oder gar nicht erst anhört oder sogar ermordet. Kurz: auch nach Nietzsche wollten wir Tragödien sehen aus Interesse an dem Menschen und seinem Schicksal, wobei der kommentierende Chor dafür sorgte, dass wir uns nicht zu stark mit den Charakteren identifizieren und daher nicht zu sehr mit den Opfern leiden.

Genoveva hat aber keinen kritischen, sondern einen sehr unkritischen Chor, der nichts kommentiert, sondern mitspielt, nachspielt wie „das Volk“ den lautesten Schreier befolgt und immer wieder nicht glauben will, was wahr ist und glauben will, was Lüge ist. Nicht nur *Genoveva*, Opern überhaupt haben nur noch ganz selten einen relativierenden Kommentator. In Kurt Weills *Dreigroschenoper* tritt zuerst ein Moritatensänger auf, der uns darauf vorbereitet, dass wir zwar Macky, doch nicht sein Messer sehen werden; und Alban Bergs *Lulu* wird von einem Tierbändiger eingeleitet. In *Orfeo ed Euridice* von Claudio Monteverdi, so ziemlich die erste Oper überhaupt, erscheint am Anfang eine Figur, die sich „La Musica“ nennt und das Thema sowie ihre Rolle im Voraus kommentiert. Sie erwähnt beide Funktionen des antiken Chores: das Unterstreichen und das Beruhigen.

La Musica:

(...)

Io la Musica son, ch'a i dolci accenti,	Ich bin die Musik', die mit lieblichen Tönen
Sò far tranquillo ogni turbato core.	dem verwirrten Herzen Ruhe schenkt.
Ed hor di nobil ira, & hor d'amore	Bald zu edlem Zorn, bald zur Liebe vermag ich
Posso infiammar le più gelate menti	selbst eiserstarre Sinne zu entfachen.

(...)

Aber Nornen, Tierbändiger und sonstige Informanten gehören zu den Ausnahmen. Im Allgemeinen kennt eine Oper keinen Erzähler, der uns mit seiner Erklärung in sicherer Distanz zum Unglück hält. Das mag einer der Gründe dafür sein, dass die frühen Opern fast alle ein Happy End bekamen. Sogar berühmte Mythen mit schrecklichem Ablauf, wie Monteverdis *Orfeo*, endeten – bei Monteverdi allerdings erst in der endgültigen Version, die wir kennen – nicht in der Unterwelt, sondern in der Überwelt. Auf diese Weise konnte man erleichtert nach Hause gehen. Das ist aber nicht mehr der Fall in den meisten seriösen Opern des 19. und 20. Jahrhunderts, wie Wagners *Götterdämmerung*, Bergs *Lulu*, Debussys *Pelléas et Mélisande* (deren Plot übrigens sehr mit *Genoveva* vergleichbar ist), Verdis *Otello* (deren Titelheld wie Genovevas Mann einem guten Bekannten mehr Glauben schenkt als seiner eigenen Frau und worin der unschuldig Angeklagte, der für ihre und seine Unschuld hätte zeugen können, wie Drago ermordet wird), u.a. Sogar *Genoveva* endet nicht so happy wie Schumann uns glauben machen will.

SIEGFRIED UND GENOVEVA.

O namenloses Glück!

MÄDCHEN.

Lebet in Freude!

JÜNGLINGE.

Lebet in Frieden!

GENOVEVA.

Ich kann's nicht fassen,

Nicht glauben, mein Siegfried!

ALLE.

Siegfried Heil, dem tapferen Helden,

Heil Genoveva, der hohen Frau!

Eine der Ursachen unseres Unbehagens an dem „namenlosen Glück“ ist Siegfrieds wenig beeindruckendes Gespür für Gerechtigkeit. So unerbittlich er seiner Gattin gegenüber war, so schlaff

ist er am Ende nämlich seinem mörderischen Personal gegenüber. Golo ist (weder in der Legende noch in den Vorlagen, doch in der Oper) auf der Flucht umgekommen, kann also nicht mehr verurteilt werden, aber auch dessen Komplizin, Margaretha, lässt Siegfried unbehelligt, sowie er bei Dragos Mörder, Balthasar, ebenfalls Milde walten lässt; und um den armen Drago wird nicht getrauert.

Dem Held fehlt nicht nur Gerechtigkeit. Der gescheite Golo hat recht:

GOLO:

“Der rauhe Kriegermann! – Auf das Schwert versteht er sich,
auf Stoß und Hieb, – Auf Liebe nicht!“

Wer weiß, vielleicht gab Golos Einsicht in Siegfrieds Natur ihm Hoffnung, dass Genoveva, die bei dem rohen Gatten wohl zu kurz kommen muss, sich ihm ergeben würde. In der Literatur wird hin und wieder angenommen, dass Genoveva eine geheime Sehnsucht nach ihm hegt.⁶ Die Annahme, obwohl interessant, geht mir zu weit. Die Vorlagen zum Libretto – Ludwig Tiecks *Leben und Tod der heiligen Genoveva* und mehr noch Hebbels Stück *Genoveva* – mögen diese Interpretation nahelegen; Heibel gibt an vielen Stellen Anlass zu psychologischem Nachsinnen über die Figuren. Aber im Libretto fehlen dazu Anhaltspunkte, es sei denn man liest Genovevas Worte aus tiefenpsychologischer Sicht, wozu sich das Buch stilistisch aber nicht eignet. Verstehen könnte man Genoveva allerdings. Vergleichen Sie ihren Ehemann mit König Marke aus Wagners *Tristan und Isolde*. Marke ist ebenfalls ein Adliger in dessen Abwesenheit Erotisches vorfällt zwischen seiner Partnerin und einem ihm nahestehenden jüngeren Mann, der sie behüten soll. Marke hat weiß Gott Grund zu klagen, aber er versteht eben, was Liebe ist, und han-

⁶z.B. Peter Jost: *Schumanns und Wagners Opernkonzeptionen; Genoveva versus Lohengrin*. In: *Musikkonzepte Sonderband: Der späte Schumann*, S. 151.

delt liebevoll. Spätestens bei dem Vergleich realisiert man, dass Genovevas Gatte ein beschränkter Mensch ist.

Und Genoveva? Wie happy wird man als Publikum, wenn man am Schluss eine Frau sieht die, nach der körperlichen Belästigung von dem Mann der sie beschützen soll, der Ermordung Dragos unter ihren Augen, und der falschen Anklage, Festnahme und Todesdrohungen ihres Mannes, sofort nach dessen knappen und formelhaften Schuldbekenntnis, mit Dankbarkeit und sklavischer Liebe reagiert?

SIEGFRIED:

„Ich bin die Schuld an Deinem Elend, Ich bin's, der Dich in Noth gebracht. Wie kann ich Dich versöhnen!“

GENOVEVA.

„Sprich nicht so! Es war nicht Deine Schuld, der Himmel fügt' es!“

SIEGFRIED.

So lang' ich lebe, kömmt kein Trost In meine Brust! –

GENOVEVA.

Glaub' mir auf's Neu'

Kehrt Ruh und Glück zurück;

Gelingen wird es meiner Lieb' und Treu'!

BEIDE.

Gelingen wird es unsrer Lieb' und Treu'!

Dass sie ihn nicht nach seiner Treue während der Trennung (in den Vorlagen währt sie sieben Jahre, in der Oper viel kürzer, doch bleibt dort die Dauer unklar) fragt, mag im 8. Jahrhundert, die Zeit in der die Legende entstand und die Oper spielt, und sogar im 19., – *Genoveva* ging am 25. Juni 1850 unter Schumanns Leitung in Uraufführung – nicht aufgefallen sein. Doch Genovevas Dankbarkeit muss auch in früheren Zeiten auf Unverständnis oder Unglauben gestoßen sein.

Kein überzeugendes Happy End, also. Und kein relativierender Chor. Nochmals: wie erklärt es sich, dass wir trotz allem

nicht gebrochen das Opernhaus verlassen, dass wir nach der Vorstellung nicht in Tränen des Mitleids schwimmen oder zitternd vor machtloser Wut über das kriminelle Verhalten von Golo, Balthasar, Margaretha (und Siegfried) ins Auto steigen? Das kommt daher, meint Nietzsche, weil die Oper durchaus einen solchen Kommentator hat, und zwar die Musik selbst, la musica. Ihm zufolge nimmt die Opernmusik die beiden Funktionen des griechischen Chores auf sich. Sie zieht uns mit ins Elend, indem sie dieses Elend unterstreicht. Doch gleichzeitig hält sie uns auf Distanz und wirkt damit sogar trostreich. Wie sorgt sie für den nötigen Abstand? Indem sie einfach da ist, indem sie klingt. Das macht das Ereignis schon unrealistisch genug. Oder haben Sie jemals eine tödlich erschöpfte Frau eine Arie singen hören, wie Genoveva es im letzten Akt tut? Im wirklichen Leben fehlt einem da der Atem. Und die meisten von uns vergewaltigen nicht gern jemanden in Anwesenheit von einem Orchester, wie Golo es im 2. Akt versucht.

GENOVEVA.

O Siegfried, mein Gemahl,
Wann kehrst du wieder!

GOLO.

Nenn' ihn nicht –
Sein Nam' ist Tod!
Mein bist Du, mein –

GENOVEVA.

Allmächtiger Gott!

GOLO.

In meine Arme, Weib! –

GENOVEVA.

Zurück!

GOLO.

An meine Brust!

GENOVEVA.

Zurück, ehrloser Bastard!

Der Gesang und das Orchester, die Musik – Nietzsche nennt es „den heilsamen Balsam des Scheins“⁷ – machen uns die Künstlichkeit des Ereignisses bewusst. Und wie tröstet die Musik? Einmal durch ihre Schönheit aber vor allem: durch ihre geheimnisvollen Eigenschaft das Besungene zu verallgemeinern – ihre „metaphysische Bedeutsamkeit“⁸ – und damit momentane Wirklichkeit in zeitlose Wahrheit umzuzaubern. Wir verstehen jetzt, warum uns eine (tragische) Oper so packt, uns aber weniger berührt als die Realität, die uns unter Umständen traumatisieren würde. Die Musik verstärkt zwar das Elend, löst es aber selbst, indem sie sich als irreales und generalisierendes Element zwischen uns und das vorgezeigte Elend stellt und uns tröstet.

Ich habe aber immer noch nicht die Frage beantwortet, warum wir Geld und Zeit für ein Genre übrig haben, das also bestenfalls den Schaden, den es selbst anrichtet, begrenzt. Die Antwort liegt in dem, was besagte Florentiner und Nietzsche wussten: in unserer Menschlichkeit. Die Oper ist das musikalische Kind des Humanismus. Sie zeigt Menschen wie sie sind. Man komme mir jetzt nicht mit Lortzings Dictum, Oper sei „der Sitz des Unsinn“⁹, oder Bellinis Behauptung, eine gute Oper entbehre gesunden Menschenverstand¹⁰. Bellini wünschte sich in seinen Büchern durchaus Logik und Psycho-Logik; Lortzing porträtiert zwar Typen – er schrieb ja fast nur komische Opern – aber nur solche, die es gibt, Typen wovon jeder Beispiele kennt. Voltaire hatte also unrecht. Wir wissen, warum wir in die Oper gehen: natürlich die Musik zu genießen, aber auch um uns selbst scharf zu sehen, in einem magischen Spiegel zu schauen und, dank der Musik, sowohl zu schaudern als auch getröstet zu werden für

⁷*Die Geburt der Tragödie*, a.a.O., S. 157.

⁸Ebenda, S. 167.

⁹Brief an Philipp Düringer vom 18. Dezember 1847. In: Irmlind Capelle (Hrsg.): *Albert Lortzing, Sämtliche Briefe*, Kassel 1995, S. 314.

¹⁰Brief an Carlo Pepoli vom Mai 1834 (genaues Datum fehlt). Maria Luisa Cambi: *Bellini – Epistolario*, Milano 1943, S. 400.

das, was wir sehen. Am Ende meines Vortrags werde ich dieses Kriterium der psychologischen Wahrhaftigkeit nuancieren.

Jetzt die Gretchenfrage: Sehen wir uns in *Genoveva*? Bernhard Shaw übertrieb als er das Buch „nakedly silly“ nannte.¹¹ Doch er stand mit seinem Urteil nicht allein da und auch ich gebe ihm im Grunde recht. In meinen Augen ist Golo die einzige wahrhaftige Figur, mit seiner Begierde, seiner sexuellen Aggression, seinen schlaun Manipulationen und Tricks, seinen Schuldgefühlen dem väterlichen Freund und der begehrten Frau gegenüber, und seinen Zweifeln. Er ist der Einzige, der nicht in Schwarz gemalt ist, sondern in Grautönen. Es zeigt sich am Opernrepertoire, dass die Bösewichter oder Fehlgehenden, wie er, meistens die dramatologisch interessantesten Figuren, und daher oft die Titelhelden, sind. Denken Sie nur an *Otello*, *Macbeth*, *Rigoletto*, *Don Giovanni*, *Fliegenden Holländer*, *Tannhäuser* oder auch *Salomé* oder *Lulu*. Nicht zufällig nannte Arrigo Boito seine einzige vollendete Oper nicht *Faust*, sondern *Mefistofele*. Louis Huths Oper heißt *Genoveva und Golo* (1838–46) und Bernhard Scholz' Oper sogar einfach *Golo* (1875). (Siehe Liste auf S. 22.) Eigentlich ist dieser, und nicht *Genoveva*, die Hauptfigur.

In *Genoveva* wird sich keine Frau wiedererkennen. Eine *Genoveva* kann es nicht geben oder sie wäre irrsinnig. Der Musikhistoriker August Wilhelm Ambros (der seine erfolgreiche Ouvertüre *Genoveva* von 1847 später vernichtete, um nicht mit Schumann konkurrieren zu müssen)¹², sonst ein Schumann-Influencer, rechnete gründlich mit ihr ab: „Eine kläglichere, passivere Heldin denkt man sich nicht. Die arme Frau ist im Wortverstande nur dazu da, um von den übrigen Personen des Dramas, einschließlich des Chores, aus einem Winkel in den andern geschoben, bald geküsst und gesegnet, bald geknufft und gepufft und zu-

¹¹ *The World*, 13. Dezember 1893. In: *Music in London III*, 1890–1894, S. 103.

¹² Mendel/Reismann: *Musikalisches Konversationslexikon* Bd I, Berlin 1881, S. 195.

letzt um ein Haar ermordet zu werden, wobei sie nichts zu thun hat, als immerfort die Arme auszubreiten und in endlosen Preghieren den Himmel anzusingen.“¹³ Ihr Gatte, den hochgestimmten Siegfried, habe ich schon erledigt: er ist ebenfalls ein 'flat character': nur ein unintelligenter und grausamer Ehemann.



August Wilhelm Ambros (1816–1876)

Porträtsammlung Friedrich Nicolas Manskopf, Universitätsbibliothek der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main

Friedrich Nicolas Manskopf portrait collection, University Library of the Johann Wolfgang Goethe University Frankfurt am Main

¹³ Schumanns „Genoveva“ im Hofoperntheater. Januar 1874. In: Markéta Štědronská (Hrsg.), August Wilhelm Ambros, *Musikaufsätze und Rezensionen 1872–1876*, Bd.II. Hollitzer, Wien 2019, S. 33.

Die Amme Margaretha hätte interessant sein können; sie ist fast so intelligent wie Ortrud (*Lohengrin*), und eine Außenseiterin, wie Ortrud, Kundry (*Parsifal*), Azucena (*Il Trovatore*) oder Gräfin Geschwitz (*Lulu*). Im 3. Akt verrät Golos Amme in einigen Sätzen, dass sie ihr eigenes Kind ertränkt hat. Aber sie tut es kontextlos und ohne Erklärung. So bleibt sie farblos. Das einzige lebendige Element im Buch, abgesehen von Golo, ist der Chor: der Mob als Träger lebensgefährlicher Gefühle, wie man ihn in den 48er und 49er Revolutionsjahren, als Schumann an seiner Oper arbeitete, zweifellos beobachten konnte. Aber im Ganzen bereitet die Oper *Genoveva* uns als Spiegel unserer Menschlichkeit große Schwierigkeiten.

Auch musikalisch ist sie, obwohl fast durchgehend besonders schön, problematisch. Ich komme noch darauf zurück. Jetzt nur dies: ein gesungener Text dauert viel länger als ein gesprochener, und Musik lebt von Wiederholungen. Nicht umsonst also müssen Librettisten ihre Vorlagen straffen. Schumann hat das gemacht. (Einige Stellen verraten, dass er sich damit schwergetan hat, z.B. am Anfang beim Abschied von Genoveva und Siegfried, wo dessen Vorwurf sie sollte nicht klagen, im Libretto grundlos ist.) Hebbels fünf Akte kürzte Schumann zu vier Akten. Man fragt sich ob nicht auch drei gereicht hätten. Auch darin hätte Schumann zeigen können, warum es in *Genoveva* geht.

Ja, warum geht es eigentlich? Nicht darum, dass die Tugend verlangt, dass man sich geduldig foltern und umbringen lässt, wie das Kinderbuch (siehe Abbildung S. 21) es predigt. Bernard Shaw zufolge, geht es in einer Oper immer um einen Tenor, der mit einer Sopranistin ins Bett gehen will, und ein Bariton, der dagegen ist. Meistens stimmt das, auch in *Genoveva*. Hier, wie in Webers *Euryanthe*, sind es sogar zwei Intriganten die Sopran und Tenor zu trennen versuchen. Aber was will uns Schumann mit dieser Konstellation zeigen? Was interessierte ihn an der Geschichte? Auf der Suche nach einer Antwort, habe ich mich gefragt, was andere große Komponisten, die sich seriös

mit der Genoveva-Legende auseinandergesetzt haben, damit gemacht haben. [Es gelang mir nicht herauszufinden, ob die zwei in der Liste genannten Opern aus dem 17. Jahrhundert über die Gattin von Siegfried von Trier handeln, oder ob nicht vielleicht die Pariser Sainte Geneviève gemeint ist, die eine ganz andere Biographie aufzeigt.]



Die Genoveva-Geschichte in einem niederländischen Kinderbuch von 1839

The Genoveva story in a Dutch children's book from 1839

Seriöse Theatermusik über Genoveva, chronologisch

<i>La Genoinda</i> . Oper von (Papst) Giulio Ros-pigliosi	Rom 1641
<i>Genevieffa</i> . Oper von Giuseppe Fabrini	Sienna 1685
<i>Geneviève de Brabant</i> . Oper von François Alday	Paris 1791
<i>Golo und Genofeva</i> . Schausp.Musik zu Friedrich Müllers Tragödie von E.T.A. Hoffmann	Bamberg 1809
<i>Genoveva</i> . Schausp.Musik von Ign. von Seyfried	Wien 1817
<i>Genoveva</i> . Schausp.Musik von K.W. Henning	Berlin 1828
<i>Geneviève de Brabant</i> . Melodram von Luigi Piccinni	Paris 1800–1850
<i>Golo und Genoveva</i>. Oper von Louis Huth	Neustrelitz 1838/1846
<i>Genoveva</i> . Oper von Robert Schumann	Leipzig 1850
<i>Genoveffa del Brabante</i> . Oper von Carlo Pedrotti	Milan 1854
<i>Golo (Genoveva)</i>. Oper von Bernhard Scholz	Nürnberg 1875
<i>Geneviève</i> . Oper von E.S. de Rovigo	London 1903

Sie sehen: praktisch nichts. Das heißt, außer Schumann und Hoffmann (dessen *Genofeva*-Gesänge verschollen sind) sehen wir keine großen Komponisten. Legen wir die Frage vorläufig zur Seite. Die Liste zeigt, dass die Kompositionen größtenteils aus der ersten Hälfte oder um die Mitte des 19. Jahrhunderts datieren, die Zeit der März-Revolution und anderen nationalen Bemühungen und nationalistischen Bewegungen. Schumann verhielt sich politisch passiv. Doch auch er störte sich an der großen Nachfrage nach den von manchen deutschen Komponisten als leicht empfundenen italienischen Opern. „Die werden hier unbedingt vergöttert und nachgeahmt“, schreibt ihm Wagner aus Paris.¹⁴

¹⁴Ulrich Konrad: *Robert Schumann und Richard Wagner; Studien und Dokumente*. = *Augsburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*, 4. Jahrgang, 1987, S. 294.

In Deutschland galt das Gleiche. Die Komponisten, so fand auch Robert Schumann, sollten sich von früheren deutschen Opern, wie Webers *Euryanthe*, Marschners *Hans Heiling* und Hoffmanns *Undine*, inspirieren lassen. 1842 schreibt er an Carl Koßmaly: „Wissen Sie mein morgen- und abendliches Künstlergebet: Deutsche Oper, heißt es. Da ist zu wirken.“¹⁵ Und im selben Jahr: „Die Deutschen Komponisten scheitern meistens an der Absicht, dem Publikum gefallen zu wollen. Gebe aber nur einmal einer etwas Eigenes, Einfaches, Tiefinnerliches ganz aus sich heraus [er meinte wohl etwas Deutsches], und er soll sehen, ob er nicht mehr erlangt.“¹⁶ (Schumanns Antipathie gegen das „Gefallen wollen“ verwundert. War er sich nicht bewusst, dass Oper ein sehr kostspieliges Medium ist, das es sich nicht leisten kann, nicht gefallen zu wollen?)

Aus Leipzig 1844 nach Dresden umgezogen, begegnete Schumann dem Maler und Dichter Robert Reinick, der ebenfalls in diesem Jahr nach Dresden gekommen war, und von dem er vier Jahre früher Gedichte vertont hatte (*Sechs Gedichte aus dem Liederbuch eines Malers* op. 36) und 1849 ein Chorlied für Frauenstimmen (»Der Bleicherin Nachtlid«, *Romanzen* op. 91,5). Schumann bat Reinick, auf Grund von Gottfried von Straßburgs Epos *Tristan und Isolde* ein Libretto zu schreiben. (Wagner komponierte seine *Tristan und Isolde* erst 1856–59.) Was bei der mühsamen und letztlich misslungenen Zusammenarbeit herauskam, war das *Genoveva*-Buch (und der Bruch zwischen beiden). *Genoveva* basiert denn auch auf einer mittelalterlich-deutschen Legende und deutschen Vorlagen. Sie bietet einen Pfalzgrafen Siegfried von Trier auf und sogar Genoveva, in der bekanntesten Fassung der Legende eine Brabanterin, wird in der Oper (sowie in den Vorlagen) prononciert als eine Deutsche vorgeführt.

¹⁵ 1. September 1842 an Carl Koßmaly. In: Gustav Jansen (Hrsg.), *Robert Schumanns Briefe. Neue Folge*, Leipzig ²1904, S. 220.

¹⁶ In: *Gesammelte Schriften*, Leipzig 1854, Bd. 4, Reprint der Ausgabe Leipzig 1854, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1985, S. 169.



Robert Reinick

Robert Reinick (1805–1852)
Stahlstich von / *Steel engraving by* Carl Mayer
In: Deutscher Musenalmanach, Würzburg 1853

GENOVEVA.

Ob auch getrennt, uns eint ein heilig Band,
In fernste Ferne reicht der Liebe Blick.

SIEGFRIED.

Du bist ein deutsches Weib, so klage nicht –
Sollt' ich ertragen unsers Glaubens Schmach?

(Hier zeigt sich, dass Siegfried schon beim Abschied seiner Frau nicht zuhört: Wie schon bemerkt, klagt sie ja gar nicht. Vermutlich ist seine unlogische Reaktion eine Folge der mühsamen Kürzung von Hebbels Schauspiel, worin Siegfried sich eher glücklich über Genovevas Leid zeigt, da es sie in seinen Augen menschlich macht. Vielleicht brauchte Schumann eine klagende

Frau, um uns klar zu machen, dass sich ein „Deutsches Weib“ nicht über nötige Trennungen beschwert.) Für das Böse müssen fremde, nicht-christliche Religionen herhalten: die heidnische Zauberei der Kindermörderin und Intrigantin Margaretha sowie die moslemische Invasion in Frankreich, wogegen Siegfried in den Krieg zieht. Der religiöse Nationalismus war damals eine immer populärer werdende politische Variante der Vaterlandsliebe.

Auch musikalisch ist der Nationalismus in *Genoveva* hörbar, vor allem in den diegetischen Nummern. (Diegetisch nennt man die Musik die zum Plot gehört, d.h. auch von den Figuren als Musik gehört wird.) Deutsch sind z.B. die Volkslieder, wie das Duett »Wenn ich ein Vöglein wär« (op. 43 Nr. 1), das Schumann 1840 schon als Duett mit Klavier in Musik gesetzt hatte. In seiner Oper wird es von Genoveva und Golo gesungen, knapp bevor es mit den beiden aus dem Ruder läuft. In Opern reflektieren diegetische Lieder, Romanzen oder Balladen, oft im Wesentlichen den Plot; »Wenn ich ein Vöglein wär« drückt Genovevas Verlangen nach Siegfried aus. Vielleicht reflektiert es sogar Golos anfänglichen Wunsch mit Siegfried in den Krieg zu ziehen.

Wenn ich ein Vöglein wär,
Und auch zwei Flügel hätt',
flög ich zu dir;
weil's aber nicht kann sein,
bleib' ich alhier.

Bin ich gleich weit von dir [usw.]

Deutsch ist auch der Bach-stil im Kirchenchoral, mit dem die Oper beginnt und schließt. Der Gesang lehnt sich an das bekannte Kirchenlied »Ermuntre dich, mein schwacher Geist« an.

Im Dezember 1847 hatte Schumann angefangen zu komponieren. Wie klang seine Musik? Deutsch also. Und modern. Das hörten auch die zeitgenössischen Kritiker. 1845 hatte Schumann in *Tannhäuser* noch den „genialen Anstrich“ gelobt, aber hinzugefügt: „Wäre [Wagner] ein so melodischer Musiker als er ein

geistreicher ist, er wäre der Mann der Zeit.“¹⁷ Da vermisste er offenbar die periodische, abgerundete Melodie. Doch zwei Jahre später in *Genoveva* schlägt er, allerdings behutsam, selbst den Weg der durchkomponierten Deutschen Oper ein. Sofort denkt man an Wagner-Einfluss. Den soll man aber relativieren. *Genoveva* und *Lohengrin*, die wenige Monate nach *Genoveva* uraufgeführt wurde, stimmen in manchem überein, doch Schumann sah sich die *Lohengrin*-Partitur erst im Mai 1848 an, weniger als drei Monate bevor er in *Genoveva* den Doppelstrich setzte. Seine Musik war im Mai also schon zu weit fortgeschritten, als dass er nicht ohne weitgehende Umarbeitung grundlegende strukturelle Änderungen, wie eine durchkomponierte Struktur, hätte vornehmen können. Die musikalische Modernität in *Genoveva* kommt demnach nicht oder nur sehr teilweise auf Wagners Rechnung. Vieles lag damals in der Luft. So finden sich schon Anzeichen der fließenden Grenzen in Schumanns *Dichterliebe* und in anderen Liederzyklen, in *Das Paradis und die Peri*, und in seinen Symphonien.

Ein konkretes Beispiel in *Genoveva*: Liszt wies darauf hin, dass Schumanns Rezitative „im Takt“ geschrieben (d.h. anstatt im traditionellen freien Sprachrhythmus) und daher manchmal kaum von Arien zu unterscheiden sind. Ein gutes Beispiel gibt Golos Gesang im 1. Akt: „Könnt‘ ich mit ihnen (...) Ruh‘ – Still-sein! Wär‘ es auch der Frieden! – Frieden, zieh‘ in meine Brust, (...) Frieden, zieh‘ in meine Brust, (...)“. In *Lohengrin* geht es nicht moderner zu.

Ein nur mit B. zeichnender Autor — vermutlich Franz Brendel, Schumanns Nachfolger als Herausgeber der *Neuen Zeitschrift für Musik* — beanstandet diese Neuerung mit guter Argumentierung, u.a. dass damit Monotonie droht.¹⁸

¹⁷ *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Band 4. Reprint der Ausgabe Leipzig 1854, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1985, S. 290.

¹⁸ *Signale für die musikalische Welt*, Jhg. VIII, No. 27, Juli 1850, S. 266.



Franz Brendel (1811–1868)
 Fotografie von / *Photograph by* Friedrich Manecke
 Frankfurt am Main: Stadt- und Univ.-Bibliothek

Hanslick zieht einen schärferen Schluss: „Leider krankt [Schumanns] Musik an dem einen unheilbaren Übel, undramatisch zu sein.“¹⁹ Auch das Orchester benimmt sich modern. In Schumanns (und Wagners) Vorbild *Euryanthe* aus 1823, gab es Erinnerungsmotive, während in *Genoveva* aus 1850 das Orchester schon hie und da mehr erzählt als der Gesang, das heißt Leit-motive hören lässt.

¹⁹ *Die Moderne Oper; Kritiken und Studien EHs. A. Hofmann*, Berlin 1875, S. 272.



Eduard Hanslick (1825–1904)
Aus meinem Leben (Erinnerungen), 1894
From my life (Memories), 1894

Ich möchte Ihnen zwei Leitmotive in *Genoveva* zeigen. Das erste klingt in der Ouvertüre nach der Öffnungsfanfare: eine fallende Quinte gefolgt von einigen steigenden Tönen. Das Motiv wird ironischerweise das Rittersmann-Motiv genannt, man behauptet dies, weil Schumann mit dem Motiv schon 1840 sein Eichendorf-Lied »Auf einer Burg« aufgebaut hat. Dort lässt der erste Satz, »Eingeschlafen auf der Lauer«, das Motiv hören. Die Musikwissenschaftler assoziieren das Motiv mit Golo; vielleicht ist es verbunden mit Golos Versuchen seinen Verrat zu verbergen. Denn man hört dasselbe Motiv auch in Wagners *Lohengrin*, wo es auf Lohengrins verborgene Identität hinweist, und am Anfang des 2. Aktes von seinem viel später entstandenen *Tristan und Isolde*, wo es die Verabscheuung des Tageslichts begleitet, da diese die verborgene, weil verbotene, Liebe verraten könnte.

Das zweite Leitmotiv ist der dissonante None-Akkord im 1. Akt bei Golos Stossseufzer:

Siegfried, Siegfried –
Du ein zweiter Vater mir, dem
Ich alles danke,
Was hast du mir getan!
Zum Hüter deines Weibes hast
Du mich bestellt!
Und ich, ein Mensch
Soll diesen Himmel wahren!

Ich nenne es das Kontrast-Motiv. Golo ist ein Mann mit starken Trieben, verzweifelt passioniert, getrieben und hemmungslos bis ins Kriminelle; ausgerechnet von ihm wird verlangt, dass er als Hüter des Heiligen auftritt. Das reibt. Diese Reibung betrachte ich als Achse der Oper. Warum? Weil die Ouvertüre, und somit die Oper, genau mit diesem Akkord anfängt. Es wird, wie auch das Rittersmann-Motiv, bis zum „Allegro-Thema“ einige Male wiederholt. Nebenbei eine Bemerkung Cosima Wagners, nachdem sie mit Wagner *Genoveva* beigewohnt hatte: „Der Anfang der Ouvertüre stimmt gut. Gleich aber das Allegro-Thema zerstört die Stimmung. Entsetzlich!“²⁰ Was man aber hört, ist nichts Entsetzliches sondern Schönheit und in der Ferne Weber. Cosima war dem Ehepaar Schumann eben nicht hold. Sie nannte Schumann in einem Brief „einen sehr mittelmäßigen Musiker.“²¹, womit sie nur die Schranken ihrer eigenen Musikalität offenlegte. Übrigens hatte Clara Schumann wiederum für Wagner wenig übrig, weil seine Musik nicht Selbstzweck war. Sie war offenbar Hanslickianer.

Zurück zum reibenden Akkord. Die Frage nach der ideellen Absicht Schumanns – d.h. warum es in *Genoveva* geht – ist damit beantwortet (d.h. natürlich ist es nur meine Antwort): um die Reibung zwischen Verdorben und Heilig. Im Libretto zeigt sich diese Idee als was Wagner später wütend das „Deutsche,

²⁰Richard Du Moulin-Eckart: *Cosima Wagner; ein Leben und Charakterbild*, Berlin 1929, S. 732f.

²¹Ebenda, S. 891.

Langsam. (♩. 20.)

Flöten. *pp*

Hoboen. *pp*

Clarinetten in B. *pp*

Fagotte. *pp*

Ventilhörner in Es *pp*

Waldhörner in C. *pp*

Trompeten in C. *pp*

Alt u. Tenor
Posaunen.
Bass *pp*

Pauken in C. G. *pp*

Langsam.

Violine I. *pp*

Violine II. *pp*

Bratsche. *pp*

Violoncell. *pp*

Contrabass. *pp*

Langsam.

Mit Genehmigung des Originalverlegers Herrn C. F. Peters in Leipzig.
Nach und Druck von Buchling & Tietze in Leipzig.

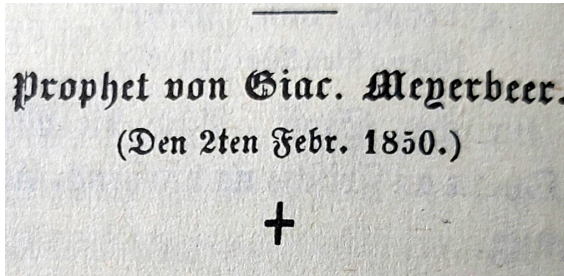
R. S. 6.

Genoveva op. 81 Partitur, T. 1–3 / *score, bars 1–3*

Keusche, Lautere“ gegenüber „den Grobheiten und Vulgaritäten“ nannte. Ganz logisch war er da nicht: die groben, vulgären Männer in Schumanns Oper sind ja ebenfalls Deutsche.

In *Genoveva* repräsentieren die Leitmotive, soweit ich höre, kaum geheimen oder unbewussten Gedanken oder Wünsche, keine tiefenpsychologischen Motivierungen, sondern allgemeine Gefühle wie Wut, Hass, Furcht usw. Überhaupt macht die Musik sich wenig Mühe Charaktere abzubilden. Schildert sie z.B. Golo Schwäche oder Zweifel? Ich mag mich irren aber höre es nirgends. Die Musik beschränkt sich fast ganz auf die Atmosphäre und auf offensichtliche Gefühle.

Schumann hörte sich 1845 zusammen mit Eduard Hanslick *Tannhäuser* an. Dabei ging es ihm auf, dass man eine Oper nicht nach lauter musikalischen Maßstäben beurteilen durfte. Aber eben das fiel ihm schwer. Er war mehr Musiker als Dramatiker. Das zeigt sich an dem anfänglichen Impuls: Hebbels Schauspiel inspirierte ihn zuerst zur Instrumentalmusik, nämlich zu einer programmatischen Ouvertüre. Wenig später bei Goethes *Hermann und Dorothea* und Schillers *Braut von Messina* blieb es bei einer Ouvertüre.²² *Genoveva* wurde zwar letztlich eine Oper, aber man hört die musikalische Einstellung heraus. Die Musik ist bei aller Schönheit wenig kontrastreich. Sie ist lyrisch. Wenn Schumann Theaterinstinkt gehabt hätte, hätte er auch bestimmt Meyerbeers *Prophète* nicht auf seine schweigende Weise grausam vernichtet.²³ Seine allzu deutsche Kritik an Meyerbeers *Les Huguenots*²⁴ motivierte Saint-Saëns zu der etwas überspitzten, aber nicht unwahren Bemerkung, dass Schumann nichts von der Bühne verstand.



Schumanns „Begräbnis“ des *Prophète* in den *Gesammelten Schriften*
Schumanns ‘funeral’ of Prophète in Gesammelte Schriften

²²Peter Jost: *Schumanns und Wagners Opernkonzeptionen*, a.a.O., S. 136.

²³*Gesammelte Schriften*, a.a.O. Bd. 4, S. 292.

²⁴*Gesammelte Schriften*, a.a.O. Bd. 2, S. 220–225. Vgl. Bernd Sponheuer: ‚Warum schreibt Hr. Schumann nichts Ergründendes über Meyerbeer‘; Überlegungen zur *Hugenotten-Rezension Robert Schumanns*, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 79. Jahrg., H. 4 (2022), S. 248–273.

Kein Wunder also, dass *Genoveva* schon fast ab sofort keinen Erfolg hatte. Die meisten Kritiker sind sich über das Hauptproblem mehr oder wenig einig. B(rendel) urteilt nuanciert und interessant. Ein nur kurzer Abschnitt daraus:

„Die allgemein musikalische Behandlung des Textes ist, wie das bei Schumann nicht anders erwartet werden konnte, eine durchaus geniale; die ursprüngliche Schöpfungskraft, welche wir schon so häufig an den vorangegangenen Werke des Meisters haben kennen und bewundern lernen, wird auch hier wieder im außerordentlichem Maasse bethätigt; großartige, häufig tiefsinnige Gedankenfülle, neue geistreiche Combinationen und ein üppig blühender Ideenreichtum, – Alles das ist zur Genüge vorhanden und zeugt von unendlich reicher Begabung. Gleichwohl entspricht die Totalität der Schöpfung nicht durchweg den Anforderungen, welche man an O p e r n m u s i k berechtigt zu stellen ist.“²⁵

Hanslick bestätigt: „Unzählige feine Intentionen mögen in dieser Partitur stecken, aber sie kommen nicht heraus.“ Bemerkenswerterweise fügt er hinzu: „Wie viele französische und italienische Operncomponisten, die künstlerisch tief unter Schumann stehen, schreiben bessere Opern!“²⁶

Ambros nennt die Folge der Mängel:

„So viel ist sicher, daß die Belebungs- und Wiederbelebungsversuche, die man da und dort mit diesem sonderbaren Werk gemacht, bisher jedesmal fehlschlügen. In Leipzig, wo Schumann am 25. Juni 1850 die Uraufführung dirigierte, errang ‚Genoveva‘ einen höchst zweifelhaften Achtungserfolg und verschwand nach der dritten Vorstellung. In Weimar versuchte sie dann Liszt auf die Bühne zu bringen – sie kam und ging.“²⁷

²⁵ *Signale für die musikalische Welt*, a.a.O., S. 266.

²⁶ *Die Moderne Oper; Kritiken und Studien*, a.a.O., S. 261.

²⁷ *Schumanns „Genoveva“ im Hofoperntheater*, a.a.O., S. 32.

Liszt dirigierte die vierte und fünfte Aufführung. Er behauptete, keine einzige der Opern aus den letzten 15 Jahren (ausgenommen Wagners Werke) schätze er mehr als *Genoveva*. Trotzdem vermisse auch er „dramatische Vitalität“²⁸ Ambros gibt die Schuld dieses Mangels dem Material, womit er einen wunden Punkt trifft. Er sagt: „Golo, Siegfried, Drago – keine dieser Figuren hat auch nur einen Tropfen menschlichen Blutes in den Adern.“²⁹ Hätte er Golo beiseitegelassen, hätte ich ihm zugestimmt. Ausgerechnet Meyerbeer, obwohl er Grund zur Rache gehabt hätte, sieht auch das Gute. Der versierte Opernkomponist vermisst zwar, wie auch Wagner, Melodie (Schumanns Vorwurf war also gegenseitig!) und nennt die Musik schlecht geschrieben für die Stimme, unklar und schwerfällig, doch er lobt die interessante Harmonik und orchestralen Details, mit hie und dort genialischen Momenten.³⁰

Schumann hätte Wagner zuhören müssen, als dieser ihm Rat schläge für das Libretto geben wollte. Wagner, dem Schumann das Buch vorlas, erzählte: „Als ich ihn auf die großen Fehler derselben aufmerksam machte [er zielte auf Mängel im Aufbau und psychologischer Glaubwürdigkeit im 3. Akt] und die nötigen Änderungen ihm vorschlug, wies er einen Eingriff in das Werk seiner Begeisterung mit empfindlichem Trotze zurück.“³¹ Er verschwieg, dass andere bei der Lesung anwesend waren. Da kann man Schumanns Irritation schon eher verstehen. Später, nach Schumanns Tod, äußerte Wagner sich, wie schon gezeigt, erbarmungslos über *Genoveva*. Cosima äußerte sich sogar grund-

²⁸ 3. April 1855 an Anton Rubinstein, in: *Franz Liszts Briefe I*, La Mara (Hrsg.), Breitkopf & Härtel, Leipzig 1893, S. 198.

²⁹ Schumanns „*Genoveva*“ im *Hofoperntheater*, a.a.O., S. 32.

³⁰ *The Diaries of Giacomo Meyerbeer: The Years of Celebrity, 1850–1856*, Robert Ignatius Letellier (Hrsg. und Übers.) Madison, N.J.: Fairleigh Dickinson University Press, 2002, S. 316.

³¹ Richard Wagner: *Mein Leben, Teil 2 (1842–1850)*, Erste authentische Veröffentlichung (...) Vorgelegt und mit einem Nachwort von Martin Gregor-Dellin, München 1963, S. 332f.

los gehässig. Sie war „entsetzt über die Gemeinheit und Rohheit dieses Werkes. Die Musik voller Meyerbeeriaden [Das war für sie wohl das definitive Todesurteil], Marschner (in schlechten Momenten), ja Reissiger.“³² (Reissiger, Dresdener Komponist und Kapellmeister, brachte *Rienzi* zur Uraufführung.)



Auf Fußklötzchen stehende „Theaterfiguren“
‘Theatre figures’ standing on foot blocks

Ambros‘ Schlussfolgerung war dagegen nicht ohne Grund: „sie (die Figuren) mahnen an die illuminierten, auf Pappe geklebten, ausgeschnittenen und mit Hilfe angeleimter Fußklötzchen stehenden ‚Theaterfiguren‘, womit unsere lieben Kleinen jezuweilen häusliche dramatische Productionen veranstalten.“³³

Genoveva-Kompositionen, die keine seriöse Oper sind:

- *Genevieffa*, Oratorium von Franc. Provenzale, Neapel 17. Jh?? [Auch hier könnte es sich um Genoveva von Paris handeln.]
- *Genovefens vierther Teil*, Marionettenoper von Jos. Haydn, Esterház 1777
- *Geneviève de Brabant*, Opera bouffe von Jacques Offenbach, Paris 1859, 1867
- *Geneviève de Brabant*, gespr. Stück und Marionettenoper von Erik Satie, Paris 1900
- *Genoveva*, Opernparodie von Franz Mögele, Wien 1902

³²Richard Du Moulin-Eckart: *Cosima Wagner*, a.a.O., S. 732.

³³*Schumanns Genoveva im Hofoperntheater*, a.a.O., S. 32.

Es ist bestimmt kein Zufall, dass Haydn 1777 eine Marionettenoper *Genoveva* schrieb (leider verschollen), dass Erik Saties *Genoveva-Musik* eine gesprochene Komödie begleitete und später ebenfalls einer Marionettenoper mit Klavierbegleitung diente, und dass die *Genoveva*-Erzählung bis heute zu den beliebtesten Repertoirestücken zahlloser Marionettengesellschaften gehört. Anstatt Menschen treten Puppen auf.



Marionetten-Theater zu *Genoveva*
Puppet theatre for Genoveva

Auch Offenbachs opéra bouffe *Geneviève de Brabant* von 1859 ist nicht gerade eine musikdramatische Empfehlung für das Material. Offenbach fand die Geschichte nur einer Parodie wert, worin die Tugendhaftigkeit der Genoveva dermaßen scharf angezweifelt wurde, dass sogar das Pariser Publikum und die Kritiker, obwohl beide beileibe keine Romantiker, protestierten, und die Librettisten sich nach der sechsten Vorstellung gezwungen sahen eine zweite Version zu verfertigen, in der die scharfe Skepsis gemildert wurde. Wie schon erwähnt: wäre Schumann kein Lyriker, sondern ein Dramatiker gewesen, kein verinnerlichter Mensch, sondern ein Pathetiker, d.h. wäre er ein Opernkomponist gewesen, hätte er diesen Stoff nicht gewählt.

Man könnte einwenden, dass Opern, die auf Mythen, Märchen, oder Legenden basieren, wie z.B. Monteverdis *Orfeo ed Euridice* oder Wagners Dramen, nicht immer vorrangig darauf



*Geneviève de Brabant Opéra bouffe von Jacques Offenbach
 Charaktere gezeichnet von by Yves Marevéry
 Geneviève de Brabant opéra bouffe by Jacques Offenbach
 Characters drawn by Yves Marevéry*

aus sind. Doch in diesen Fällen fordert die Transzendenz oder Mystik der Geschichte Interpretationen der Charaktere und Begebenheiten auf einer symbolischen Ebene. Die mythologischen Figuren repräsentieren keine Individuen gegen einen zivilisierten Hintergrund, sondern Ideen oder das Menschliche-an-sich. In *Genoveva*, obwohl basierend auf einer Legende, sind Margarethas Zauberspiegel und das kurze Auftreten von Dragos Geist jedoch das einzige „Mystische“. Ansonsten wird die Legende als ein Sittenbild des 19. Jahrhundert präsentiert.

Genoveva, nur äußerlich eine Frau aus dem Mittelalter, soll das Biedermeier-Bürger-Ideal der weiblichen Fügsamkeit und Treue repräsentieren, und Siegfried den idealen Ehemann, ihr überlegen und streng doch gerecht, mit einer erhabenen Moral. Das Libretto zeigt jedoch Bürger die es nie gegeben hat, fehlgeschlagene Realität. Das muss in Lyrik, z.B. einem Liederzyklus wie *Frauenliebe und Leben*, kein Problem sein, in einer Oper ist es nicht angebracht. (Der Grund des Unterschieds wäre jetzt ein zu weites Feld.) Wie Hanslick schrieb: „Man kann ein genialer Tondichter sein und doch für die Bühne nicht zu schreiben verstehen.“³⁴

Es ließe sich noch viel mehr sagen, aber ich muss schließen. Erinnern Sie sich, dass ich erzählte, wie die Opernmusik sowohl dazu da ist, uns hineinzuziehen als auch, um uns zu trösten über das menschliche Unglück, das sie uns selbst einschärft? Nun, in meinen Augen und Ohren zeigt uns Schumanns *Genoveva* wenig glaubwürdige Menschen und kein glaubwürdiges Unglück. Wir erkennen uns nicht, da wir nicht in einen Spiegel, sondern in einen Zauberspiegel schauen. Die Musik schärft uns also zu viel Unwahres ein. Sodass sie uns nicht zu trösten braucht. Sie kann es sich erlauben, undramatisch und nur schön und reich zu sein und manchmal erstaunlich modern. Im Mai 1843 schreibt Schumann dem Kapellmeister Carl Kozmaly über *Das Paradis und die Peri*: „Im Augenblicke bin in einer großen Arbeit, der größten, die ich bis jetzt unternommen – es ist keine Oper – ich glaube beinahe ein neues Genre für den Concertsaal.“³⁵ Das trifft fast auf Schumanns Oper zu. Ich schlage vor, *Genoveva*, wenn nicht als ein neues Genre, dann als sein zweites dramatisches Gedicht, drittes oder viertes Oratorium (ohne Kommentator!) oder seine letzte Sinfonie (mit Text!) zu betrachten.

Vielen Dank für Ihre Aufmerksamkeit!

³⁴ *Die Moderne Oper; Kritiken und Studien*, a.a.O., S. 261.

³⁵ Jansen, F. Gustav (Hg.): *Robert Schumanns Briefe*, a.a.O., S. 226f.

Ouverture.

Lung. M.M. ♩ = 54.

1 7

Posaunen *es.*

Trompeten *a.*

Hornen *c.*

2 Ventilyoner *c.*

Flöten.

Klavieren.

Oboen.

Fagotte.

Violine 1.

Violine 2.

Bratsche.

Violoncell.

Kontrabaß.

Lung. M.M.

Posaunen

Ex Bibl Regia Berlin

f. Viol. 2.

Genoveva op. 81
 Partitur, Arbeitsmanuskript / score, working manuscript (1847)
 Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz

Why Opera, Why Genoveva?¹

Sabine Lichtenstein

Good evening, everybody!

Imagine your husband, Siegfried, goes on a business trip and leaves you in the care of his young manager and protégé, Golo, who displays behaviour towards you that crosses the line less than half an hour after Siegfried's departure. After you have indignantly rebuffed him, Golo spreads the rumour that you have been cheating on your husband with the caretaker, Mr Drago. He is murdered on the spot by an employee. Your husband, once back, believes Golo and the social media, he doesn't even want to hear your views, locks you up, orders two hitmen - strangely named Balthasar and Caspar - to kill you and only drops his plan in the very last minute. Schumann's opera Genoveva presents us with this misery in a mediaeval garb. The social media appear as the screaming people, as Golo, who spreads false rumours, and as his nurse Margaretha, who incites Siegfried with her magic mirror, which shows him Genoveva and Drago being together at the same time. This mirror can be compared to a Windows screen, which also shows a lot of nonsense, lies and pornography. Why do we pay money to experience such misery for an entire evening in Genoveva or in other operas? Don't we have a hard enough time during the day? In the first half of my presentation, I will try to answer this question and examine Schumann's libretto in the light of my answer. In the second half, I will focus on Genoveva's music and the reception of Genoveva at the time and take a brief look at Genoveva pieces by other composers.

¹This article is based on a talk given by the author at the Düsseldorf Schumannfest in June 2023 and revised for this journal.

(The scene in which Margarethe shows Siegfried his wife and Drago in the magic mirror can be seen in the picture on p. 8.)

The question I just asked about why we listen to and watch musically accompanied misery has of course been asked many times over the centuries. Voltaire is said to have remarked in 1732 that the opera house is a public meeting place where people gather on certain days without knowing why.² Let's approach the problem historically. Around 1600, a small group of cultured people in Florence – musicians, scholars and aristocrats – wanted to revive classical Greek tragedy through a new genre. This new genre was intended to show that there was much more music in tragedy than previously thought. These Florentines were humanists. They were therefore interested in human nature. This was to be portrayed through language, while the music adapted to the language and the content. This is how Florence became the most important birthplace of the opera. (Of course, the opera had ancestors; and the French opera had its own origins). Although this is interesting, it does not answer our question as to why we enjoy watching an evening of misfortune so much. On the contrary – the question becomes even more urgent in opera than in spoken theatre. After all, the music emphasises the misery, underlines Golo's hopeless desire, Genoveva's fear of death, Siegfried's rage, etc, so that we not only look at it, but also listen to it. Thus opera makes it all the more terrible.

*Almost three hundred years later, around 1870, Nietzsche came up with an answer to the question of what opera, i.e. a piece of horror with music, actually aims to achieve. He set out his thoughts in his *The Birth of Tragedy from the Spirit of Music*³. Although philologists had much to criticise about *The Birth*, musicologists must be grateful to Nietzsche, because the book contains highly interesting thoughts about the opera.⁴*

²Neil Zaslow: Observations; at the Paris Opera 1747. In: *Early Music*, October 1983, p. 515.

³*Werke*. Edited by Alfred Baeumler. Volume one, Leipzig 1930, pp. 45–191.

⁴*Ibid.*, here especially pp. 171ff.

*Nietzsche was a classical philologist and was qualitate qua concerned with Greek tragedy. His thoughts inspire the following considerations. In Greek tragedy, a chorus sang along. This chorus could represent the personnel or the army of a prince, just like in Genoveva Siegfried's servants. However, in Greek tragedy, the chorus not only acted as an agent, but mainly commented on the events. The ancient chorus was therefore less of a dramatic persona, playing something to the audience, and more of a singing narrator, pointing out what was happening, as the testo does in oratorios, e.g. the Evangelist in a passion, or perhaps like the Norns in Götterdämmerung, who tell us in detail what has happened up to that point. The ancient chorus perhaps also behaved like the choir that sings the chorales in our Passion music; it reflected on the horror, expressed the feelings that the misery evoked or drew a lesson from it. And we urgently need something like that. This is because when someone comments on something terrible, i.e. rationalises it, they clearly show us the horror, but at the same time create distance. Thus the Greek chorus behaved like 'a living wall [...] that the tragedy draws around itself in order to close itself off from the real world.'*⁵

(The Greek choir engraving can be seen in the picture on p. 10.)

So, the chorus ensured that, on the one hand, we did not miss anything, but on the other hand, it also kept in our consciousness that we did not see reality but only fiction, thus keeping our empathy with the characters and their misfortune in check and reassuring us. We recognised human nature, ourselves, but we were able to bear the misery thanks to rationalisation.

(The scene in which Golo takes revenge and invades Genoveva's chamber can be seen in the picture on p. 11.)

If Genoveva had a critical chorus, it could point out what can happen if a man does not trust his wife, does not inform himself through reliable sources, has no knowledge of human nature

⁵ Werke, Alfred Baeumler, op. cit. p. 79.

and therefore believes liars and does not take people who tell the truth seriously, or does not even listen to them or even murders them. In short: even after Nietzsche we wanted to see tragedies because we were interested in people and their fate, whereby the commenting chorus ensured that we did not identify too strongly with the characters and therefore did not suffer too much with the victims.

However, Genoveva does not have a critical, but a very un-critical chorus that does not comment on anything, but plays along, acting out how ‘the people’ follow the loudest shouter and repeatedly refusing to believe what is true and wanting to believe what is a lie. Not only Genoveva, operas in general rarely have a commentator who puts things into perspective. In Kurt Weill’s *Threepenny Opera*, a murder ballad singer appears first, preparing us for the fact that we will see Macky, but not his knife; and Alban Berg’s *Lulu* is introduced by an animal tamer. In *Orfeo ed Euridice* by Claudio Monteverdi, pretty much the very first opera, a figure called *La Musica* appears at the beginning and comments on the theme and her role in advance. It mentions both functions of the ancient chorus: emphasising and reassuring.

La Musica:
(...)

<i>Io la Musica son, ch’a i dolci accenti,</i>	<i>I am the music, who, with</i>
	<i>sweet tones</i>
<i>Sò far tranquillo ogni turbato core.</i>	<i>gives peace to the confused</i>
	<i>heart.</i>
<i>Ed hor di nobil ira, & hor d’amore</i>	<i>Sometimes to noble anger,</i>
	<i>sometimes to love</i>
<i>Posso infiammar le più gelate menti</i>	<i>I can kindle even icy senses</i>
	(...)

But Norns, animal tamers and other informants are among the exceptions. In general, an opera does not have a narrator who

keeps us at a safe distance from misfortune with his explanation. This may be one of the reasons why almost all early operas had a happy ending. Even famous myths with terrible endings, such as Monteverdi's *Orfeo*, did not end in the underworld, but in the overworld - although in Monteverdi's case only in the final version that we know. That way, you could go home relieved. However, this is no longer the case in most serious operas of the 19th and 20th centuries, such as Wagner's *Götterdämmerung*, Berg's *Lulu*, Debussy's *Pelléas et Mélisande* (whose plot is very similar to *Genoveva*), Verdi's *Otello* (whose title character, like *Genoveva*'s husband, believes a good acquaintance more than his own wife and in which the innocent defendant, who could have testified to her and his innocence, is murdered like *Drago*), etc. Even *Genoveva* does not end as happily as Schumann would have us believe.

SIEGFRIED AND GENOVEVA.

O nameless happiness!

GIRLS.

Live in joy!

BOYS.

Live in peace!

GENOVEVA.

*I can't understand it,
I can't believe it, my Siegfried!*

ALL.

*Hail Siegfried, the valiant hero,
hail Genoveva, the noble lady!*

One of the causes of our unease with the 'nameless happiness' is Siegfried's less than impressive sense of justice. As merciless as he was towards his wife, in the end he is just as limp towards his murderous staff. Golo has died on the run (neither in the legend nor in the originals, but in the opera) and can therefore no longer be condemned, but Siegfried also leaves his accomplice,

Margaretha, unmolested, just as he also shows leniency towards Drago's murderer, Balthasar; and there is no mourning for poor Drago.

The hero not only lacks justice. The clever Golo is right:

GOLO:

*'The rough man of war! – He knows how to use the sword,
to thrust and slash – but not to love!'*

*Who knows, perhaps Golo's insight into Siegfried's nature gave him hope that Genoveva, who must have missed out with her crude husband, would surrender to him. In literature it is sometimes assumed that Genoveva harbours a secret longing for him.⁶ The assumption, although interesting, is too far-fetched for me. The models for the libretto – Ludwig Tieck's *Life and Death of St Genoveva* and even more so Hebbel's play *Genoveva* – may suggest this interpretation; Hebbel gives rise to psychological reflection on the characters in many places. But the libretto lacks any clues, unless one reads *Genoveva's* words from a deep psychological perspective, for which the book is stylistically unsuitable. One could, however, understand *Genoveva*. Compare her husband with King Marke from Wagner's *Tristan and Isolde*. Marke is also a nobleman in whose absence erotic things happen between his partner and a younger man close to him who is supposed to protect her. God knows Marke has every reason to complain, but he understands what love is and acts lovingly. At the latest when you make this comparison, you realise that *Genoveva's* husband is a narrow-minded person.*

And Genoveva? How happy does the audience become when at the end we see a woman who, after being physically harassed by the man who is supposed to protect her, the killing of Drago under her eyes, and the false accusation, arrest and death threats

⁶E.g. Peter Jost: *Schumanns und Wagners Opernkonzeptionen; Genoveva versus Lohengrin*. In: *Musikkonzepte Sonderband: Der späte Schumann*, p. 151.

of her husband, immediately reacts with gratitude and slavish love after his terse and formulaic confession of guilt?

SIEGFRIED:

'I am to blame for your misery, I am the one who brought you into distress. How can I reconcile you!'

GENOVEVA.

'Don't talk like that! It wasn't your fault, heaven forbid!'

SIEGFRIED.

As long as I live, no comfort shall come into my breast! –

GENOVEVA.

Believe me anew

Peace and happiness will return;

My love and fidelity will succeed!

BOTH.

Our love and fidelity will succeed!

The fact that she does not ask him about his fidelity during the separation (in the original it lasts seven years, in the opera it is much shorter, but the duration remains unclear) may not have been noticed in the 8th century, the time in which the legend was written and the opera is set, and even in the 19th century - Genoveva was premiered on 25 June 1850 under Schumann's baton. Yet Genoveva's gratitude must also have been met with incomprehension or disbelief in earlier times. According to Nietzsche, this is because opera does have such a commentator, namely the music itself, La Musica. According to him, opera music takes on the two functions of the Greek chorus. It draws us into the misery by emphasising this misery. But at the same time, it keeps us at a distance and thus even has a consoling effect. How does it provide the necessary distance? By simply being there, by sounding. That makes the event unrealistic enough. Or have you ever heard a fatally exhausted woman sing an aria like Genoveva does in the last act? In real life, you cannot breathe. And most of

us do not like to rape someone in the presence of an orchestra, as Golo tries to do in Act 2.

GENOVEVA.

*O Siegfried, my husband,
when will you return!*

GOLO.

*Call him not –
his name is death!
Thou art mine, mine –*

GENOVEVA.

Almighty God!

GOLO.

Into my arms, wife! –

GENOVEVA.

Back!

GOLO.

To my breast!

GENOVEVA.

Back, dishonourable bastard!

The singing and the orchestra, the music – Nietzsche calls it ‘the healing balm of appearance’⁷ – make us aware of the artificiality of the event. And how does music comfort? Firstly, through its beauty, but above all through its mysterious ability to generalise that which is sung about – its ‘metaphysical significance’⁸ – and thus to transform momentary reality into timeless truth. We now understand why we are so enthralled by a (tragic) opera, but less moved by it than by reality, which would traumatise us under certain circumstances. The music reinforces the misery but solves it itself by placing itself as an unreal and generalising element between us and the presented misery and comforting us.

⁷Die Geburt der Tragödie, op. cit. p. 157.

⁸Ibid, p. 167.

We now understand why a (tragic) opera grips us so much, but touches us less than reality, which would traumatise us under certain circumstances. The music intensifies the misery but also solves it by placing itself as an unreal and generalising element between us and the presented misery and comforting us. The opera is the musical child of humanism. It portrays humans as they are. Do not give me Lortzing's dictum that opera is 'the seat of nonsense'⁹ or Bellini's assertion that a good opera lacks common sense¹⁰. Bellini certainly wanted logic and psycho-logic in his books; Lortzing does portray types - he wrote almost only comic operas - but only those that exist, types of which everyone knows examples. Hence Voltaire was wrong. We know why we go to the opera: to enjoy the music, of course, but also to see ourselves clearly, to look in a magical mirror and, thanks to the music, to both shudder and be consoled for what we see. At the end of my lecture, I will nuance this criterion of psychological truthfulness.

Now the crucial question: will we see ourselves in Genoveva? Bernhard Shaw exaggerated when he called the book 'nakedly silly'.¹¹ However, he was not alone in his judgement, and I basically agree with him. In my eyes, Golo is the only true character, with his desire, his sexual aggression, his cunning manipulations and tricks, his feelings of guilt towards his fatherly friend and the woman he desires, and his doubts. He is the only one who is not painted in black, but in shades of grey. The opera repertoire shows that villains or flawed characters like him are usually the most dramatically interesting figures and therefore often the heroes of the opera. Just think of Otello, Macbeth, Rigoletto, Don

⁹Letter to Philipp Düringer dated 18 December 1847. In: Irmlind Capelle (Ed.): Albert Lortzing, *Sämtliche Briefe*, Kassel 1995, p. 314.

¹⁰Letter to Carlo Pepoli, May 1834 (exact date missing). Maria Luisa Cambi: Bellini - *Epistolario*, Milan 1943, p. 400.

¹¹The World, 13 December 1893. In: *Music in London III, 1890-1894*, p. 103.

Giovanni, *The Flying Dutchman*, *Tannhäuser* or even *Salomé* or *Lulu*. It is no coincidence that Arrigo Boito did not call his only completed opera *Faust*, but *Mefistofele*. Louis Huth's opera is called *Genoveva und Golo* (1838–46) and Bernhard Scholz's opera is simply *Golo* (1875). (See list on p. 50.) It is actually *Golo*, and not *Genoveva*, who is the main character.

No woman will recognise herself in *Genoveva*. There can be no *Genoveva*, or she would be insane. The music historian August Wilhelm Ambros (who later destroyed his successful *Genoveva* overture from 1847 so as not to have to compete with Schumann)¹², otherwise a Schumann influencer, thoroughly disagreed with her: 'A more miserable, passive heroine could not be imagined. In the literal sense, the poor woman is only there to be pushed from one corner to the other by the rest of the characters in the drama, including the chorus, sometimes kissed and blessed, sometimes poked and prodded and finally murdered by a hair's breadth, with nothing to do but constantly spread her arms and sing to the heavens in endless praises.'¹³ Her husband, the high-spirited Siegfried, I have already done away with: he is also a 'flat character': just an unintelligent and cruel husband.

(A portrait of August Wilhelm Ambros (1816–1876) can be seen in the picture on p. 19.)

The nurse Margaretha could have been interesting; she is almost as intelligent as Ortrud (*Lohengrin*), and an outsider, like Ortrud, *Kundry* (*Parsifal*), *Azucena* (*Il Trovatore*) or *Countess Geschwitz* (*Lulu*). In Act 3, *Golo's* nurse reveals in a few sentences that she drowned her own child. But she does so without context and without explanation. So she remains colourless. The only lively element in the book, apart from *Golo*, is the chorus:

¹²Menden/Reismann: *Musikalisches Konversationslexikon* Vol. I, Berlin 1881, p. 195.

¹³Schumanns „*Genoveva*“ im Hofoperntheater. Januar 1874. In: Markéta Štědranská (Ed.): August Wilhelm Ambros, *Musikaufsätze und Rezensionen 1872–1876*, Vol II, Hollizer, Vienna 2019, p. 33.

the mob as bearer of life-threatening emotions, as could undoubtedly be observed in the revolutionary years of 48 and 49, when Schumann was working on his opera. But on the whole, the opera *Genoveva* causes us great difficulties as a mirror of our humanity.

It is also musically problematic, although it is particularly beautiful almost throughout. I shall come back to that later. Just this: sung words take much longer than spoken ones, and music thrives on repetition. Hence there's a good reason why librettists have to tighten up their texts. Schumann did this. (Some passages reveal that he found this difficult, e.g. at the beginning when *Genoveva* and *Siegfried* say goodbye, where the latter's reproach that she should not lament is groundless in the libretto). Schumann shortened Hebbel's five acts to four. One wonders whether three would not have sufficed. Here, too, Schumann could have shown what *Genoveva* is all about.

Indeed, what is it all about? Not that virtue demands that you patiently allow yourself to be tortured and killed, as the children's book (see illustration on p. 21) preaches. According to Bernard Shaw, an opera is always about a tenor who wants to get into bed with a soprano and a baritone who is against it. This is usually true, even in *Genoveva*. Here, as in Weber's *Euryanthe*, there are even two conspirators who try to separate the soprano and the tenor. But what does Schumann want to show us with this constellation? What interested him in the story? In my quest for an answer, I asked myself what other great composers who have dealt seriously with the *Genoveva* legend have done with it. [I was unable to find out whether the two 17th-century operas mentioned in the list were about *Siegfried von Trier's* wife, or whether they were perhaps referring to *Sainte Geneviève* in Paris, who has a completely different biography].

Serious theatre music about Genoveva, chronological

La Genoinda. Opera by Giulio Rospigliosi (Pope Clement IX)	Rome 1641
Genevieffa. Opera by Giuseppe Fabrini	Sienna 1685
Geneviève de Brabant. Opera by François Alday	Paris 1791
Golo und Genofeva. Theatre music to Fried- rich Müller's tragedy by E.T.A. Hoffmann	Bamberg 1809
Genoveva. Theatre music by Ign. von Seyfried	Wien 1817
Genoveva. Theatre music by K. W. Henning	Berlin 1828
Geneviève de Brabant. Melodrama by Luigi Piccini	Paris 1800–1850
Golo und Genoveva. Opera by Louis Huth	Neustrelitz 1838/1846
Genoveva. Opera by Robert Schumann	Leipzig 1850
Genoveffa del Brabante. Opera by Carlo Pe- drotti	Milan 1854
Golo (Genoveva). Opera by Bernhard Scholz	Nuremberg 1875
Geneviève. Opera by E.S. de Rovigo	London 1903

You see: virtually nothing. In other words, apart from Schumann and Hoffmann (whose Genofeva songs are lost), we see no great composers. Let's put the question to the side for the time being. The list shows that the compositions mostly date from the first half or around the middle of the 19th century, the time of the March Revolution and other national endeavours and nationalist movements. Schumann was politically passive. However, he was also disturbed by the great demand for Italian operas, which some German composers considered shallow. 'They are absolutely idolised and imitated here,' Wagner wrote to him from Paris.¹⁴

¹⁴ 'Die werden hier unbedingt vergöttert und nachgeahmt.' Ulrich Konrad: Robert Schumann und Richard Wagner; Studien und Dokumente. = Augsburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, 4th Year, 1987, p. 294.

The same applied in Germany. Robert Schumann also believed that composers should be inspired by earlier German operas such as Weber's *Euryanthe*, Marschner's *Hans Heiling* and Hoffmann's *Undine*. In 1842, he wrote to Carl Koßmaly: 'You know my morning and evening artist's prayer: German opera, it is called. There is work to be done.'¹⁵ And in the same year: 'German composers usually fail because they want to please the public. But just once let someone give something original, simple and deeply personal [he probably meant something German], and see if he doesn't achieve more.'¹⁶ (Schumann's antipathy towards 'wanting to please' is surprising. Was he not aware that opera is a very costly medium that cannot afford not to please?).

Having moved to Dresden in 1844, Schumann met the painter and poet Robert Reinick, who had also come to Dresden the same year. Schumann had previously set poems by Reinick to music (*Sechs Gedichte aus dem Liederbuch eines Malers* op. 36) and in 1849 a choral song for female voices ('*Der Bleicherin Nachtlied*', *Romanzen* op 91 no 5). Schumann asked Reinick to write a libretto based on Gottfried von Strassburg's epic *Tristan und Isolde*. (Wagner did not compose his *Tristan und Isolde* until 1856–59.)

What emerged from the laborious and ultimately unsuccessful collaboration was the *Genoveva* book (and the break between the two). *Genoveva* is based on a medieval German legend and German models. It features a Count Palatine Siegfried of Trier and even *Genoveva*, a native of Brabant in the best-known version of

¹⁵ 'Wissen Sie mein morgen- und abendliches Künstlergebet: Deutsche Oper, heißt es. Da ist zu wirken.' 1 September 1842 to Carl Koßmaly. In: Gustav Jansen (Ed.): *Robert Schumanns Briefe*. Neue Folge, Leipzig 1904, p. 220.

¹⁶ 'Die Deutschen Komponisten scheitern meistens an der Absicht, dem Publikum gefallen zu wollen. Gebe aber nur einmal einer etwas Eigenes, Einfaches, Tiefinnerliches ganz aus sich heraus, und er soll sehen, ob er nicht mehr erlangt.' In: *Gesammelte Schriften*, Vol. 4, reprint of the 1854 Leipzig edition, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1985, p. 169.

the legend, is presented in the opera (as well as in the originals) as a German.

(A portrait of Robert Reinick (1805–1852) can be seen in the picture on p. 24.)

GENOVEVA.

*Whether separated or not, we are united by a sacred bond,
Love's gaze reaches into the farthest distance.*

SIEGFRIED.

*You are a German woman, so do not complain –
Should I bear the dishonour of our faith?*

(Here we see that Siegfried does not listen to his wife as he says goodbye: as already noted, she does not complain at all. His illogical reaction is presumably a consequence of the laborious abridgement of Hebbel's play, in which Siegfried is rather happy about Genoveva's suffering, as it humanises her in his eyes. Perhaps Schumann needed a complaining woman to make us realise that a 'German woman' does not complain about necessary separations). Foreign, non-Christian religions have to serve as the source of evil: the pagan sorcery of the child murderess and schemer Margaretha and the Muslim invasion of France, against which Siegfried goes to war. Religious nationalism was an increasingly popular political variant of patriotism at the time.

Genoveva's nationalism is also audible musically, especially in the diegetic numbers. (Diegetic is the name given to music that belongs to the plot, i.e. is also heard as music by the characters). The folk songs are German, for example, such as the duet 'Wenn ich ein Vöglein wär' (op. 43 no. 1), which Schumann had already set to music as a duet with piano in 1840. In his opera, it is sung by Genoveva and Golo just before things get out of hand with the two of them. In operas, diegetic songs, romances or ballads often essentially reflect the plot; 'Wenn ich ein Vöglein wär' expresses Genoveva's desire for Siegfried. Perhaps it even reflects Golo's initial desire to go to war with Siegfried.

*If I were a little bird,
And had two wings,
I would fly to you;
But because it can't be,
I'll stay here.
I am as far from you [etc.]*

The Bach-style church chorale with which the opera begins and ends is also German. The chant is based on the well-known hymn 'Ermuntre dich, mein schwacher Geist'.

*Schumann began composing in December 1847. What did his music sound like? German, then. And modern. Contemporary critics heard that too. In 1845, Schumann had still praised the 'ingenious touch' in Tannhäuser but added: 'If [Wagner] were as melodious a musician as he is witty, he would be the man of the time.'¹⁷ He obviously missed the regular, rounded melody. But two years later, in *Genoveva*, he himself embarked, albeit cautiously, on the path to a fully composed German opera. Wagner's influence immediately comes to mind. However, this ought to be put into perspective. *Genoveva* and *Lohengrin*, which was premiered a few months after *Genoveva*, coincide in some respects, but Schumann only looked at the *Lohengrin* score in May 1848, less than three months before he set the double bar in *Genoveva*. By May, therefore, his music was already too far advanced for him not to have made fundamental structural changes, such as a continuous structure, without extensive reworking. The musical modernity in *Genova* is therefore not, or only very partially, on Wagner's account. Much was in the air at the time. There are already signs of the fluid boundaries in Schumann's *Dichterliebe* and in other song cycles, in *Das Paradies und die Peri*, and in his symphonies.*

¹⁷ 'Wäre [Wagner] ein so melodiöser Musiker als er ein geistreicher ist, er wäre der Mann der Zeit'. *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Vol. 4, reprint, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1985, p. 290.

A specific example in *Genoveva*: Liszt pointed out that Schumann's recitatives are written 'in time' (i.e. instead of in the traditional free speech rhythm) and are therefore sometimes almost indistinguishable from arias. A good example is Golo's part in act 1: 'If I could (...) rest with them – be still! If it were also peace! – Peace, draw into my breast, (...) Peace, draw into my breast, (...)'. Things are no more modern in *Lohengrin*.

An author who only signs with B. – presumably Franz Brendel, Schumann's successor as editor of the *Neue Zeitschrift für Musik* – criticises this innovation with good reasoning, including the threat of monotony.¹⁸

Hanslick draws a sharper conclusion: 'Unfortunately, [Schumann's] music suffers from the one incurable evil of being undramatic.'¹⁹ The orchestra also behaves in a modern way. In Schumann's (and Wagner's) model *Euryanthe* from 1823, there were memory motifs, whereas in *Genoveva* from 1850, the orchestra already narrates more than the singing here and there, i.e. leitmotifs are heard.

(A portrait of Eduard Hanslick (1825–1904) can be seen in the picture on p. 27.)

I would like to show you two leitmotifs in *Genoveva*. The first one appears in the overture after the opening fanfare: a falling fifth followed by a few rising notes. Ironically, the motif is called the knight's man motif; this is claimed because Schumann had already used the motif to build up his *Eichendorf* song 'Auf einer Burg' in 1840. The motif can already be heard in the first movement, 'Eingeschlafen auf der Lauer'. Musicologists associate the motif with Golo; perhaps it relates to Golo's attempts to conceal his betrayal. The same motif can also be heard in Wagner's *Lohengrin*, where it refers to Lohengrin's hidden identity, and

¹⁸ *Signale für die musikalische Welt*, Vol. VIII, No. 27, July 1850, p. 266.

¹⁹ *Die Moderne Oper; Kritiken und Studien EHs. A. Hofmann*, Berlin 1875, p. 272.

at the beginning of Act 2 of his much later *Tristan und Isolde*, where it accompanies the abhorrence of daylight, as this could betray the hidden, because forbidden, love.

The second leitmotif is the dissonant ninth chord in Act 1 that goes with with Golo's sigh:

Siegfried, Siegfried –
You are a second father to me,
whom I thank for everything,
What have you done for me!
You have appointed me as your wife's keeper!
And I, a human being
Shall keep this heaven!

I refer to it as the contrast motif. Golo is a man with strong urges, desperately passionate, driven and uninhibited to the point of criminal behaviour; of all people, he is asked to act as the guardian of the sacred. That causes friction. I see this friction as the axis of the opera. Why? Because the overture, and therefore the opera, begins precisely with this chord. Like the knight's man motif, it is repeated several times until the 'Allegro theme'. In passing, Cosima Wagner remarks after attending *Genoveva* with Wagner: 'The beginning of the overture is good. But the Allegro theme immediately destroys the mood. Horrible!'²⁰ What we hear, however, is nothing horrible but sheer beauty and, in the distance, Weber. Cosima was not in favour of the Schumann couple. In a letter, she called Schumann 'a very mediocre musician'²¹, which only revealed the limits of her own musicality. Incidentally, Clara Schumann had little liking for Wagner because his music was not meant to be an end in itself. She was obviously a Hanslickian.

(Bars 1-3 of the score of *Genoveva* op. 81 can be seen in the picture on p. 30.)

²⁰Richard Du Moulin-Eckart: *Cosima Wagner; ein Leben und Charakterbild*, Berlin 1929, pp. 732f.

²¹Ibid, p. 891.

Back to the frictional chord. The question of Schumann's idealistic intention – i.e. why Genoveva is about this – is thus answered (i.e. of course it is only my answer): about the friction between the corrupt and the sacred. The libretto reveals this idea to be what Wagner later angrily called the 'German, chaste, loud' compared to 'the coarseness and vulgarity'. He was not entirely logical: the coarse, vulgar men in Schumann's opera are also German.

In Genoveva, the leitmotifs, as far as I can hear, hardly represent secret or unconscious thoughts or desires, no deep psychological motivations, but general feelings such as anger, hatred, fear, etc. In general, the music makes little effort to depict characters. In fact, the music makes little effort to depict characters. Does it depict Golo's weakness or doubts, for example? I may be wrong, but I don't hear it anywhere. The music is almost entirely limited to the atmosphere and obvious emotions.

Schumann went to see Tannhäuser together with Eduard Hanslick in 1845. It occurred to him that an opera should not be judged purely by musical standards. However, this was precisely what he found difficult. He was more of a musician than a playwright. This can be seen in the initial impulse: Hebbel's play first inspired him to write instrumental music, namely a programmatic overture. A little later, with Goethe's Hermann and Dorothea and Schiller's Bride of Messina, it remained an overture.²² Genoveva ultimately became an opera, but you can hear the musical attitude. For all its beauty, the music is not rich in contrast. It is lyrical. If Schumann had had an instinct for the theatre, he would certainly not have cruelly destroyed Meyerbeer's Prophète in his own silent way.²³ His all too German criticism of Meyerbeer's Les Huguenots²⁴ motivated Saint-Saëns to make the somewhat

²²Peter Jost: Schumanns und Wagners Opernkonzeptionen, op. cit. p. 136.

²³Gesammelte Schriften, op. cit. Vol. 4, p. 292.

²⁴Gesammelte Schriften, op. cit. Vol. 2, pp. 220–225. Cf. Bernhard Sponheuer: 'Warum schreibt Hr. Schumann nichts Ergründendes über Meyer-

exaggerated but not untrue remark that Schumann understood nothing of the stage.

(Schumanns ‘funeral’ of Prophète in Gesammelte Schriften can be seen in the picture on p. 31.)

No wonder, then, that Genoveva was unsuccessful almost immediately. Most critics are more or less in agreement about the main problem. B(rendel)’s judgement is nuanced and interesting. Here is just a short section:

‘The general musical treatment of the text is, as could not be expected otherwise from Schumann, a thoroughly ingenious one; the original creative power, which we have already learnt to know and admire so often in the master’s previous works, is also exercised here again to an extraordinary degree; a magnificent, often profound wealth of ideas, new spiritual combinations and a luxuriantly flourishing wealth of ideas - all this is present in abundance and testifies to an infinitely rich talent. Nevertheless, the quality of the creation does not consistently meet the demands that one is entitled to expect of o p e r a m u s i c.’²⁵

Hanslick confirms: ‘There may be countless fine intentions in this score, but they do not emerge. Remarkably, he adds: ‘How many French and Italian opera composers, who are artistically far below Schumann, write better operas!’²⁶

Ambros lists the consequences of the defects:

‘This much is certain: the attempts to revitalise and revive this peculiar work here and there have always failed. In Leipzig, where Schumann conducted the premiere on 25 June 1850, ‘Genoveva’ achieved a highly dubious success and

beer‘; Überlegungen zur Hugenotten-Rezension Robert Schumanns, in Archiv für Musikwissenschaft, Vol. 79, H. 4 (2022), pp. 248–273.

²⁵ Signale für die musikalische Welt, op. cit. p. 266.

²⁶ Die Moderne Oper; Kritiken und Studien, op. cit. p. 261.

*disappeared after the third performance. Liszt then tried to bring it to the stage in Weimar – it came and went.*²⁷

Liszt conducted the fourth and fifth performances. He claimed that he did not appreciate any of the operas from the last 15 years (with the exception of Wagner's works) more than Genoveva. Nevertheless, he too missed 'dramatic vitality'.²⁸ Ambros blames this shortcoming on the material, which hits a sore point. He says: 'Golo, Siegfried, Drago – none of these characters have a single drop of human blood in their veins.'²⁹ If he had left Golo aside, I would have agreed with him. Meyerbeer, of all people, although he would have had reason for revenge, also sees the good. Like Wagner, the accomplished opera composer misses melody (so Schumann's accusation was mutual!) and calls the music badly written for the voice, unclear and ponderous, but he praises the interesting harmonies and orchestral details, with moments of genius here and there.³⁰

Schumann should have listened to Wagner when he wanted to give him advice on the libretto. Wagner, to whom Schumann read the book, recalled: 'When I drew his attention to the major errors in the libretto [he was aiming at flaws in the structure and psychological credibility in act 3] and suggested the necessary changes to him, he rejected an intervention in the work of his enthusiasm with sensitive defiance.'³¹ He failed to mention that others were present at the reading. It is easier to understand Schumann's irritation. Later, after Schumann's death,

²⁷Schumanns „Genoveva“ im Hofoperntheater, op. cit. p. 32.

²⁸3 April 1855 to Anton Rubinstein, in: Franz Liszts Briefe I, La Mara (ed.), Breitkopf & Härtel, Leipzig 1893, p. 198.

²⁹Schumanns „Genoveva“ im Hofoperntheater, op. cit. p. 32.

³⁰*The Diaries of Giacomo Meyerbeer: The Years of Celebrity, 1850–1856*, Robert Ignatius Letellier (editor and translator), Madison, N.J.; Fairleigh Dickinson University Press, 202, p. 316.)

³¹Richard Wagner: *Mein Leben, Teil 2 (1842–1850)*, First authentic publication (...) Published and with an epilogue by Martin Gregor-Dellin, Munich 1963, pp. 332f.

Wagner made merciless remarks about Genoveva, as we have already seen. Cosima even made unprovoked spiteful remarks. She was ‘appalled by the vulgarity and crudeness of this work. The music is full of Meyerbeerian death sentences [that was probably the definitive death sentence for her], Marschner (in bad moments), even Reissiger.’³² (Reissiger, Dresden composer and conductor, premiered *Rienzi*).

(The ‘theatre figures’ standing on foot blocks can be seen in the picture on p. 34.)

Ambros’s conclusion, on the other hand, was not without reason: ‘they (the figures) are reminiscent of the illuminated ‘theatre figures’ glued to cardboard, cut out and standing with the help of glued-on foot blocks, with which our dear little ones sometimes stage domestic theatre productions.’³³

Genoveva compositions that are not serious opera:

- Genevieve, oratorio by Fanc. Provenzale, Naples 17th century??
[This could also be Genoveva of Paris.]
- Genovefsen vierther Teil, Puppet opera by Jos. Haydn, Esterház 1777
- Geneviève de Brabant, opera bouffe by Jacques Offenbach, Paris 1859, 1867
- Geneviève de Brabant, spoken play and puppet opera by Erik Satie, Paris 1900
- Genoveva, Opera parody by Franz Mögele, Vienna 1902

It is certainly no coincidence that Haydn wrote a marionette opera Genoveva in 1777 (unfortunately lost), that Erik Satie’s Genoveva music accompanied a spoken comedy and later also served a puppet opera with piano accompaniment, and that the Genoveva story is still one of the most popular pieces in the repertoire of countless puppet companies today. Puppets appear instead of people.

³²Richard Du Moulin-Eckart: Cosima Wagner, op. cit. p. 732.

³³Schumanns Genoveva im Hofoperntheater, op. cit. p. 32.

(The puppets for the puppet theatre can be seen in the picture on p. 35.)

Offenbach's opéra bouffe Geneviève de Brabant from 1859 is not exactly a recommendation for musical drama either. Offenbach found the story worthy only of a parody, in which the virtuousness of Genoveva was so sharply doubted that even the Parisian audience and critics, although neither of them were romantics by any means, protested, and after the sixth performance the librettists felt compelled to produce a second version in which the sharp scepticism was softened. As already mentioned, if Schumann had not been a lyricist but a dramatist, not an internalised person but an extrovert, i.e. if he had been an opera composer, he would not have chosen this material.

(The characters drawn by Yves Marevéry for Offenbach's *Geneviève de Brabant* can be seen on p. 36.)

*One could argue that operas based on fairy tales, myths or legends, such as Monteverdi's *Orfeo ed Euridice* or Wagner's dramas, are not always primarily concerned with this. Yet in these cases, the transcendence or mysticism of the story demands interpretations of the characters and circumstances on a symbolic level. The mythological figures do not represent individuals against a civilised background, but ideas or humanity itself. In *Genoveva*, although based on a legend, Margaretha's magic mirror and the brief appearance of Drago's ghost are the only 'mystical' elements. Otherwise, the legend is presented as a portrait of 19th century morals.*

*Genoveva, only on the outside a woman from the Middle Ages, is supposed to represent the Biedermeier bourgeois ideal of female docility and fidelity, and Siegfried the ideal husband, superior to her and strict yet just, with sublime morals. However, the libretto shows citizens who never existed, a failed reality. This need not be a problem in poetry, e.g. a song cycle such as *Frauenliebe und Leben*, but it is not appropriate in an opera. (The reason for the difference would now be too broad a field.)*

As Hanslick wrote: ‘One can be a brilliant tone poet and yet does not know how to write for the stage.’³⁴
(A page of the score, working manuscript from 1847, can be seen in the picture on p. 38.)

Much more could be said, but I must conclude. Do you remember that I mentioned how opera music is there both to draw us in and to comfort us about the human misfortune that it inculcates in us? Well, to my eyes and ears, Schumann’s Genoveva shows us few credible people and no credible misfortune. We do not recognise ourselves because we are not looking into a mirror, but into a magic mirror. The music therefore tells us too much that is untrue. So that it does not need to comfort us. It can afford to be undramatic and merely beautiful and rich and sometimes astonishingly modern. In May 1843, Schumann wrote to Kapellmeister Carl Kofßmaly about Das Paradis und die Peri: ‘At the moment I am working on a great work, the greatest I have undertaken so far – it is not an opera – I believe it is almost a new genre for the concert hall.’³⁵

That almost applies to Schumann’s opera. I suggest considering Genoveva, if not as a new genre, then as his second dramatic poem, third or fourth oratorio (without commentator!) or his last symphony (with words!).

Thank you for your attention!

³⁴ Die Moderne Oper; Kritiken und Studien, op. cit. p. 261.

³⁵ Jansen, F. Gustav (ed.): Robert Schumanns Briefe, op. Cit., pp. 226f.

Neue Einblicke in Robert Schumanns poetische Skizzenwerkstatt: Die Manuskripte der *Faust-Szenen* im neuen Schumann-Editionsprojekt frisch betrachtet¹

Timo Evers

Die Anforderungen und Möglichkeiten der Digitalisierung im Bereich der historischen Musikforschung haben auch den Zugang zu Robert Schumanns gesamtem Œuvre verändert: Jenseits einer kostspielig zu erwerbenden gedruckten Notenausgabe scheint die philologische Tiefenerschließung und hürdenlos konsultierbare Darstellung seiner *gesamten* Poetischen Welt erstmals möglich und auch geraten.

Die Poetische Welt lässt sich sinnvoll beschreiben als das gesamte Netz der Noten und Texte des Komponisten und Literaten sowie der darauf bezogenen Kommunikationsmedien, darunter die für die Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte so wichtigen Briefe und Tagebücher Schumanns und seiner Zeitgenossen, aber auch die Bilder und Texte, die im engen Zusammenhang zu Schumanns Werk stehen, etwa Goethes *Faust I* und *II* oder die Sixtinische Madonna, die Schumann in Dresden betrachtet hat und die sowohl bei der Entstehung der Goethe'schen Tragödie als auch bei Schumanns Komposition der *Bergschluchten*-Szene offenbar eine große Rolle gespielt hat.

Solche Bezüge und noch viel mehr bilden eine Vielschichtigkeit, die bislang schwer oder kaum darstellbar schien, die jedoch

¹Der Beitrag basiert auf folgendem Aufsatz: Timo Evers, *Robert Schumanns Faust-Notenmanuskripte im Freien Deutschen Hochstift. Neuerkenntnisse zur Entstehung, Funktion und Überlieferung*, in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 2024*, hrsg. von Anne Bohnenkamp, Göttingen 2024, S. 205–292.

als Ganzes in den Blick rücken muss, will man Schumanns Poetischer Welt wirklich näher kommen. Dafür nur ein Beispiel von vielen weiteren möglichen: Am Ende seines künstlerischen Schaffens stellte Schumann bekanntlich eine Auswahl seiner bisher in Periodika veröffentlichten Schriften über Musik und Musiker zusammen und ließ sie als *Gesammelte Schriften* in zwei Doppelbänden – also in der noch mehr für die Ewigkeit bestimmten Buchform – auf den Markt bringen. Stichproben zeigen, dass Schumann seine Texte für diese Publikation stellenweise überarbeitet hat. In welchem Umfang das geschehen ist und welche Inhalte davon betroffen sind, wie er damit Werk und Person genau inszeniert, ist bislang jedoch noch vollkommen unklar, da es an einer leicht zugänglichen, die vielen Querverbindungen zu den Personen und Werken seiner Zeit aufzeigenden, vergleichenden Edition mangelt.

Das neue interdisziplinäre Akademienprojekt *Robert Schumanns Poetische Welt (RSPW) – Drama, Oratorium, Vokalsymphonik, literarisches Werk – Historisch-Kritische Hybridausgabe* schließt diese Lücke, indem es philologisch exakt diese Texte und Noten digital erschließt, korrekt verknüpft, kommentiert und so die Änderungen, Brüche und Botschaften im Kommunikationsnetz ihrer Zeit historisch korrekt einordnet. Im Fokus stehen neben Schumanns gesamtem literarischen Œuvre, also neben seinen (Jugend-)Dichtungen, seiner Anthologie des *Dichtergartens*, Romanfragmenten, Aufsätzen, Lexikonartikeln und Poetischen Materialien (darunter die sogenannte „Motto-Sammlung“) vor allem die von ihm bearbeiteten und teilweise neugedichteten Libretti seiner großbesetzten Werke für Solostimmen, Chor und Orchester.² Es handelt sich hierbei um Schumanns komposito-

²Zum Editions-korpus zählen: Opernszenarien und -szenen, *Das Paradies und die Peri* op. 50, *Genoveva* op. 81, *Requiem für Mignon* op. 98b, *Der Rose Pilgerfahrt* op. 112, *Manfred* op. 115, *Der Königssohn* op. 116, *Des Sängers Fluch* op. 139, *Vom Pagen und der Königstochter* op. 140, *Das Glück von Edenhall* op. 143, *Szenen aus Goethes Faust* WoO 3.

risch tiefschürfende Auseinandersetzung mit großen literarischen Wülfen seiner Zeit, sind doch Goethe, Lord Byron, Ludwig Uhland, Ludwig Tieck und Friedrich Hebbel unter anderen die von ihm kompositorisch rezipierten Dichter.

Hybrid sind diese Werke insofern, als Schumann nicht bloß einen vorgefundenen Text mehr oder weniger streng entlang der Vorlage komponierte, sondern er setzte sich – soviel ist bereits erkennbar – bekanntlich intensiv mit diesen Stoffen auseinander, wählte aus, ordnete, bearbeitete und dichtete neu hinzu, sodass die Entstehung des Librettos als ein eigener kreativer Akt einzustufen ist.

Die digitale Edition der *RSPW* setzt genau hier an: Die überlieferten authentischen handschriftlichen und gedruckten Quellen werden akribisch digital übertragen, kommentiert und in ihrer Genese diskutiert, sodass etwa Schumanns Anteile am Libretto seiner einzigen Oper *Genoveva* op. 81 und somit seine literarische Leistung in diesem Feld überhaupt erstmals philologisch einwandfrei erschlossen und sowohl nachprüfbar als auch nachvollziehbar dargestellt werden können. Damit wird *RSPW* absolute Pionierarbeit leisten, ist das fokussierte Repertoire doch noch niemals wissenschaftlichen Ansprüchen genügend historisch-kritisch ediert worden. Die bislang letztgültige Edition der *Faust-Szenen* in der Alten, von Clara Schumann verantworteten Ausgabe der musikalischen Werke ihres Mannes enthält weder einen vollständigen separaten Abdruck des Librettos, noch einen Kritischen Bericht, der über die Voraussetzungen dieser Ausgabe bzw. über Entscheidungen der einzelnen Herausgeber Rechenschaft geben würde. Stichproben haben darüber hinaus gezeigt, dass an zahlreichen Stellen nach Gutdünken in Schumanns (Noten-)Text eingegriffen und entgegen der Handschrift beliebig geändert worden ist.

Die nun entstehende *RSPW*-Hybridausgabe wird sich vollkommen anders gegenüber diesem sehr bedeutenden kulturellen Erbe verhalten: Die Noten werden als gedruckte Bände in

behutsam modernisierter Notenorthographie erscheinen, wobei entgegen der alten durch Clara Schumann verantworteten Ausgabe auch die von Schumann autorisierten Klavierauszüge, in welche er große Mühe und Sorgfalt gelegt hat, ediert werden. Die Quellengrundlage wird dabei in einem die Notenbände flankierenden digitalen Kritischen Apparat erstmals historisch-kritisch erörtert. Jedes einzelne Wort- wie Notenzeichen wird dabei akribisch geprüft, in seiner Genese deutlich gemacht und im Fall von Abweichungen, Besonderheiten und Unwägbarkeiten im Kritischen Apparat diskutiert. Das ist umso wichtiger, da Schumann einige dieser großen Werke nicht mehr selbst zum Druck befördern konnte, der aktuelle Blick auf diese Kompositionen immer noch durch die Brille des 19. Jahrhunderts erfolgt und daher die überlieferten Manuskripte umso höheren Stellenwert für die Edition beanspruchen.

Dagegen wird die neue Edition größtmögliche Transparenz schaffen, indem auch die Genese der Werke – also Schumanns fortgesetzte Revisions- und Korrekturprozesse – berücksichtigt wird: Frühere Versionen eines Text- oder Notenabschnitts werden digital abgebildet, indem sie auf Wortebene direkt übertragen, auf Notenebene im Apparat dargestellt werden. Ein weiterer großer Vorteil gegenüber der alten durch Clara Schumann verantworteten Ausgabe wird es sein, dass auch die überlieferten Skizzen und Entwürfe durch annotierte semidiplomatische Transkriptionen, flankiert durch hochauflösende Digitalisate der Manuskripte, ediert und so erstmals adäquat für eine interessierte Öffentlichkeit aufbereitet werden. Durch diese Art der Präsentation erhalten Nutzerinnen und Nutzer der neuen Ausgabe Einblicke in die Werkstatt des Komponisten und Literaten Schumann und können so auf spürbar unmittelbarer Ebene in der direkten Anschauung Entstehung, kreative Probleme und künstlerische Herausforderungen Schumanns erfahren.

Deutlich wird, dass Schumanns Kompositionsskizzen und -entwürfe vor allem deshalb Relevanz beanspruchen, weil sie ge-

meihin die ersten Aufzeichnungen eines Werkes sind, die mit ihren früheren Konzeptionen, verworfenen und neuskizzierten Abschnitten Vieles über die jeweilige künstlerische Herausforderung und Zielsetzung verraten. Sie führen direkt zum Kern der Poetischen Welt, zeigen sie doch wie Schumann sich einen Text über längere Zeiträume aneignet und komponiert. Von zentraler Bedeutung ist in diesem Zusammenhang Schumanns Faust-Notenkonvolut, das kürzlich für das Freie Deutsche Hochstift in Frankfurt am Main erworben werden konnte.

SCHUMANNS FAUST-NOTENMANUSKRIPTE IM FREIEN
DEUTSCHEN HOCHSTIFT
PROVENIENZ

Es handelt sich um ein Konvolut diverser Notenmanuskripte, dessen Existenz der Forschung zwar seit langem bekannt war, das jedoch aufgrund seines Verbleibs in privatem Besitz bis dato kaum zugänglich gewesen ist, im Jahr 2018 wieder auf dem Autographen-Markt angeboten wurde und für das Freie Deutsche Hochstift erworben werden konnte. Das Konvolut gelangte auf unbekanntem Wege in den Besitz des in Weißenborn bei Zwickau lebende Bergrats und leidenschaftlichen Sammlers von Schumann-Autographen Alfred Wiede, der es um 1911 seiner privaten Sammlung eingliederte. Nach seinem Tod 1925 ging es in die Erbgemeinschaft Wiede über und war seither kaum zugänglich. 1996 wurde es durch das Auktionshaus Sotheby's angeboten, dann wieder durch dieses 2011 und schließlich durch Aristophil 2018, von wo es für das Freie Deutsche Hochstift in Frankfurt am Main erworben werden konnte.

Das Manuskript-Konvolut enthält weitgehend vollständig die Skizzen und Entwürfe der *Scenen aus Goethe's Faust für Solostimmen, Chor und Orchester* WoO3 – so der vollständige Werk-titel in Schumanns Manuskripten – und dokumentiert seine sich

über den gesamten Entstehungszeitraum 1844 bis 1853 erstreckende, langwierige Beschäftigung mit Goethes Text. Es kann nur als Glücksfall bezeichnet werden, dass dieses Material derart geschlossen überliefert ist. Dieses Faktum ist auf Schumanns eigene Sorgfalt wie auf diejenige seiner Erben zurückzuführen. Offensichtlich war es allen Beteiligten bewusst, hier eine ganz besondere Handschrift, nämlich die Notate aus den frühesten Entstehungsphasen eines außergewöhnlichen Werkes vorliegen zu haben, die in gesammelter, vollständiger Form der Nachwelt überliefert werden sollten. Das Konvolut ist Zeugnis einer hochprofessionellen, zielorientierten kompositorisch-poetischen Arbeitsweise, die sich erst erschließt, wenn man die Manuskripte eingehend analysiert und sie in ihren entstehungsgeschichtlichen Kontext stellt.

Dies wurde offensichtlich bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts versucht, als das Konvolut wohl von den Schumann-Erben abgegeben wurde. So wurde es von fremden Händen entgegen der Beschriftungschronologie gemäß der inneren Werkordnung, beginnend mit der zuletzt entstandenen Ouvertüre, neu geordnet und teilweise durch fremde Hände rudimentär kommentiert. Dadurch wurde die anzunehmende ursprüngliche Ordnung unwiederbringlich zerstört.

BESCHREIBUNG

Das Manuskript-Konvolut wird in einem gefalteten Umschlag aufbewahrt, einem Bogen aus dünnem, graublauem Papier; die Vorderseite enthält oben die mit Blei zentriert geschriebene Aufschrift „Skizzen zu Faust“. Der Terminus ist im modernen, musikwissenschaftlichen Sinne stark missverständlich: Hier sind keine vielen Einzelskizzen gemeint, wie man sie etwa von Ludwig van Beethoven kennt, sondern der Begriff findet bei Schumann stets synonym zu *Entwurf* Verwendung. Mit letzterem ist

der mehr oder weniger vollständig notierte Verlauf eines ganzen Stückes, Satzes oder zumindest eines größeren Abschnittes gemeint, meist nur rudimentär niedergeschrieben in Form einer oder weniger weiterer Hauptstimmen, bisweilen angereichert durch wenige Bassnoten und Angaben bezüglich der vorgesehenen Harmonie und Instrumentation. Gelegentlich findet sich auch eine Fülle an Leertakten, welche die grobe Disposition des entstehenden Stückes wiedergeben. Und so enthält das Konvolut, zum Großteil durchgängig notiert, die nahezu vollständigen Kompositionsentwürfe sämtlicher einzelner Abschnitte der Faust-Komposition Robert Schumanns sowie der zugehörigen Ouvertüre.

Dementsprechend finden sich Manuskripte aus der gesamten, 1844 bis 1853 währenden Entstehungsphase dieses Großwerkes, wobei Schumann zunächst in Leipzig mit den Kompositionsarbeiten begann, diese in Dresden revidierte und fortsetzte, sie schließlich in Düsseldorf mit Fertigstellung des Klavierauszuges und Komposition der das Werk eröffnenden Ouvertüre beendete.

Dessen ungeachtet finden sich jedoch noch Manuskripte anderer Funktion. Größeren Anteil haben nämlich die gleichsam eingelegten Erstniederschriften des zweihändigen Klavierauszugs der Ouvertüre sowie in unvollständiger Form von Nr. I/3, *Scene im Dom*, von Nr. III/7/1, *Waldung, sie schwankt heran*, sowie des Triumph-Schlusschors von Nr. III.7.4, *Gerettet ist das edle Glied*. Für diese Notenmanuskripte trifft der Terminus „Skizze“ und „Entwurf“ also mitnichten zu, sondern führt vielmehr in die Irre, da es sich um Niederschriften des v o l l s t ä n d i g a u s g e a r b e i t e t e n Klavierauszug-Tonsatzes handelt.

Darüber hinaus enthält das Konvolut noch ein weiteres Manuskript-Fragment ganz anderer Funktion, nämlich eine vollständige Vokal- und Orchesterpartitur-Niederschrift eines umfangreichen Abschnitts aus Nr. III.7.4, welche offensichtlich einer früheren Fassung entspricht und auf dem gleichen Notenpapier notiert ist wie der überwiegende Teil der in der Staatsbibliothek zu Ber-

lin, Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv archivierten autographen Partitur von *Faust's Verklärung*, der späteren Dritten Abteilung der *Faust-Szenen*.

Zuletzt gibt es eine kleine Reihe von Worttext-Manuskripten unterschiedlicher Valeur, nämlich eine frühe Skizze zur Disposition der einzelnen Szenen, Übersichten über die Umfänge des bis dahin Komponierten, ein Fragment eines frühen Entwurfs des *Genoveva*-Librettos und zuletzt eine vollständige autographe Textabschrift der den *Faust II* beschließenden *Bergschluchten*-Szene mit Dispositionsangaben (vor allem in Bezug auf Werkabschnitte und Besetzung).

Ob diese anderen Manuskripte – also neben den genannten autographen Klavierauszügen und dem Partitur-Fragment der früheren Fassung von Nr. III.7.4 auch die Textabschrift der *Bergschluchten*-Szene – bereits von Schumann in die blaue Sammelmappe eingelegt wurden oder erst durch die Nachfahren, als man seinen kompositorischen Nachlass ordnete, lässt sich nicht klären, da es weder für das eine noch für das andere Anhaltspunkte gibt.

Insgesamt besteht das *Faust*-Manuskript-Konvolut aus 67 Blättern zu 26 Bogen und 15 Einzelblättern. Es handelt sich also um 134 Seiten vornehmlich Notenpapiers unterschiedlicher Sorten, sämtlich ohne Wasserzeichen. Der letzte Bogen entspricht handelsüblichem Schreibpapier ohne Notensysteme, jedoch mit Wasserzeichen (FERD. FLINSCH, unter anderem in Leipzig ansässiger Papierfabrikant). Bezüglich des Notenpapiers ist festzustellen, dass es sich durchweg um industriell hergestelltes handelt, wobei unterschiedliche Notenpapiersorten identifiziert werden können, die sich klar den drei Entstehungsorten Leipzig, Dresden und Düsseldorf zuordnen lassen und somit zur Erhellung von Fragen der bei diesem Werk recht komplizierten Entstehungsgeschichte beitragen.

Die von Schumann verwendeten Schreibmittel sind Blei, braune bis schwarzbraune Tinten und Röteln. Von den 134 Seiten

sind 12 Seiten von Schumann unbeschriftet, die übrigen 122 beschrifteten Seiten setzen sich zusammen aus 95 Seiten Kompositionsentwürfen, 17 Seiten vollständigen Erstniederschriften des zweihändigen Klavierauszugs, 6 Seiten Partitur-Fragment der Frühfassung der Schlusschores von Nr. III.7.4, *Gerettet ist das edle Glied*, und 4 Seiten Teil-Libretto (*Bergschluchten*-Szene).

BESONDERHEITEN

Die genaue Auswertung des *Faust*-Manuskript-Konvoluts barg ein paar Überraschungen, enthält es doch zuvor nicht bekannte, in der Schumann-Handschriftenüberlieferung bislang als verschollen geltende Manuskripte: So ist zusammen mit dem Konvolut nun erstmals Schumanns bereits erwähntes Autograph des zweihändigen Klavierauszugs der Ouvertüre zugänglich und darüber hinaus weitere Erstniederschriften des Klavierauszugs (Nr. I.1.3 *Szene im Dom*, Nr. III.7.4, Chor *Gerettet ist das edle Glied* und Fragment von Nr. III.7.1 *Waldung, sie schwankt heran*). Mit dieser neuen Quellengrundlage können die Kopisten-Abschriften des in der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde archivierten teilautographen Klavierauszugs, der in Abhängigkeit zu Schumanns Kompositionsautographen entstanden ist, überhaupt erstmals sinnvoll philologisch bewertet werden. Im Fall des zweihändigen Klavierauszug-Manuskripts der Ouvertüre ist gar die einzige authentische Quelle überhaupt aufgetaucht, da es im Gegensatz zu den restlichen Werkteilen keine bekannte authentische Abschrift gibt. Nun erst ist es möglich, den von Schumann nicht autorisierten, erst postum erschienenen Erstdruck des Klavierauszugs der Ouvertüre historisch-kritisch adäquat zu revidieren.

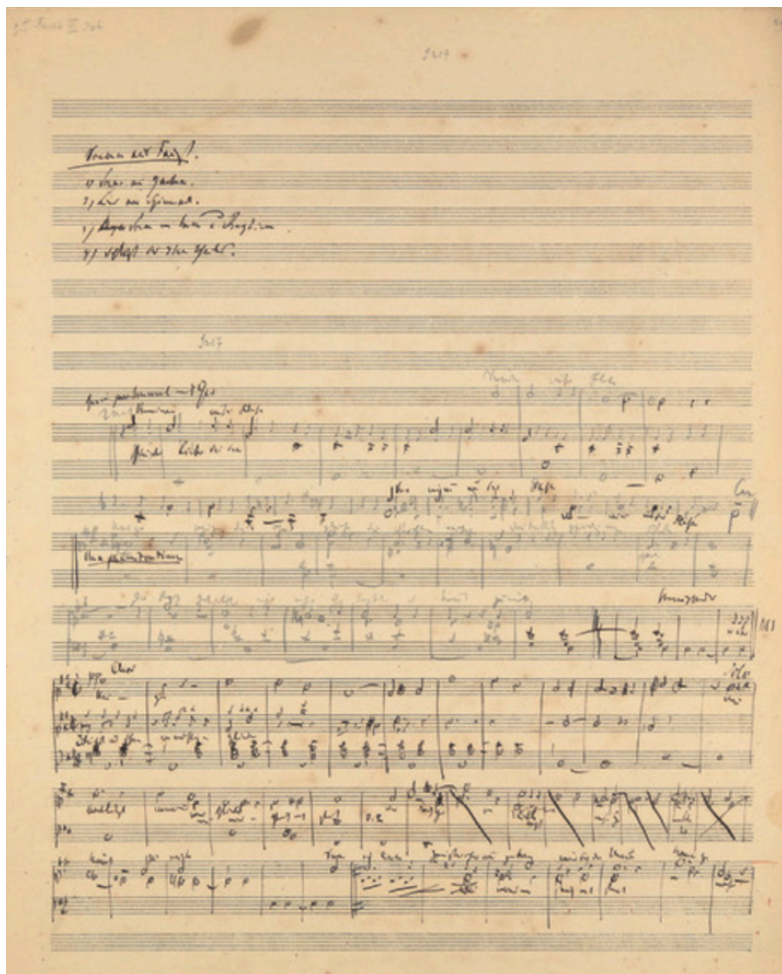
Bei alledem sind bisher nicht bekannte oder nur sehr rudimentär zur Kenntnis genommene weitere Manuskripte aufgetaucht, nämlich erstens ein abgebrochener Entwurf zu einer „Ouverture“

in d-Moll, wobei unklar bleiben muss, ob dieser für die *Faust-Szenen* konzipiert war, zweitens die bereits oben erwähnte frühere vollinstrumentierte Fassung von Nr. III.7.4, Abschnitt ab „Jene Rosen“ in Schumanns frühem Partitur-Autograph, drittens ein alternativer Entwurf zu dem Abschnitt in ebenjener Nr. III.7.4, „Nebelnd um Felsenhöf“.

Diese Manuskripte wie das Konvolut insgesamt vermitteln Ausschnitte früherer Werkkonzeptionen, wobei unklar bleiben muss, wie viele weitere, wohl verloren gegangene Manuskripte es gegeben hat. Dass solche existierten, kann mit einiger Sicherheit angenommen werden, da einige Manuskripte nicht vollständig sind und ein Abbruch der Handschrift an einer spezifischen Stelle ausgesprochen unwahrscheinlich anmutet. So fehlen etwa von Schumanns Manuskript des zweihändigen Klavierauszuges der *Szene im Dom* die letzten 31 Takte, die auf einem folgenden, jedoch verschollenen Blatt notiert gewesen sein werden.

Trotz dieser Einschränkung wird im Zuge intensiven Studiums des Faust-Notenmanuskript-Konvoluts doch Schumanns Ringen um die beste künstlerische Lösung deutlich: Beispielsweise zeigt das Konvolut im Vergleich mit der in Berlin archivierten autographen Partitur, dass der Nr. III.7.4 beschließende Triumphchor *Gerettet ist das edle Glied* nachkomponiert worden ist, die *Bergschluchten*-Schlusszene also ursprünglich ohne diesen dynamischen Höhepunkt auskommen musste und sich auch bezüglich der Instrumentation intimer gestaltete – Aspekte, die darauf hindeuten, dass Schumann mit der ersten dramaturgischen Konzeption nicht zufrieden war und sich deshalb veranlasst gesehen hat, ebenjenen strahlenden Triumphchor über solche, eigentlich einer anderen Stelle im Libretto angehörende Worte hinzu zu komponieren und somit seine eigene künstlerische Deutung dem überaus komplexen Text einzuschreiben.

Auch welcher Text vertont werden sollte, stand offenbar nicht von Anfang an fest: Zunächst arbeitete Schumann nachweislich nur an der Vertonung der *Faust II* beschließenden *Bergschluchten*-



Robert Schumanns *Faust*-Manuskript-Konvolut
 Freies Deutsches Hochstift, Frankfurt am Main (HS-31276), S. 85
 Notenblatt mit Dispositionsskizze einiger zu vertonender Szenen

Szene, die ein eigenständiges Werk bilden sollte. Als er später weitere Szenen hinzufügen wollte, war offenbar zunächst noch nicht klar, um welche es sich handeln sollte. Das macht seine im Konvolut vorhandene Dispositionsskizze deutlich:

„Scenen aus Faust.

- 1) Scene im Garten.
- 2) Lied am Spinnrad.
- 3) ~~Requ~~ Scene im Dom u. Requiem.
- 4) Schluß des 2ten Theils.“

Schumann wollte also einst statt *Gretchen vor dem Bild der Mater dolorosa* (Nr. I.2) das zu seiner Zeit schon durch die Vertonung anderer Komponisten vielgesungene »Gretchen am Spinnrad« – so etwa in der 1821 veröffentlichten berühmten Vertonung Franz Schuberts D 118 –, also wohl Vers 3374–3413, komponieren, entschied sich dann aber aus unbekannten Gründen für den letztendlich vertonten Text der Verse 3587–3619. In seiner Dispositionsskizze fehlt dagegen Nr. II.4 *Ariel, Sonnenaufgang*. – Nr. II.5 *Mitternacht* mit *Faust's Erblindung* und Nr. II.6 *Faust's Tod* sind zumindest nicht explizit genannt, sodass unklar bleiben muss, ob mit „Schluß des 2ten Theils“ lediglich die längst komponierte *Bergschluchten*-Szene oder aber auch bereits jene späteren Nummern II.5 und II.6 gemeint sind.

Aber auch im Kleineren verfolgte Schumann anfangs ganz andere Dimensionen. So sah er in Nr. III.7.1 *Waldung, sie schwankt heran* anfangs lediglich nur einen Takt Orchester-Vorspiel vor statt zwölf Takten Orchester-Einleitung. Darüber hinaus fehlen im Chorsatz T. 31–34; T. 42–45 sind lediglich durch Taktstriche angedeutet. Die Berliner autographe Partitur zeigt, dass Schumann ursprünglich tatsächlich nur einen Takt Orchestervorspiel notierte und auch noch ohne T. 31–34 auskam, denn die fehlenden Abschnitte hat er später auf neu eingefügten Blättern einer anderen Notenpapiersorte nachgetragen.

Die Beispiele zeigen: Eine sachliche Funktionsbestimmung der einzelnen Manuskripte und ihrer Genese ist nicht voraussetzungslos, sondern scheint nur sinnvoll, wenn man die weiteren Faust-Manuskripte, also die teilautographe Singstimmen- und Orchesterpartitur sowie den teilautographen Klavierauszug sowie Schumanns Tagebücher und Korrespondenz und nicht zuletzt seine Handexemplare des Goethe'schen Dramas hinzuzieht. Erst dann werden die Bruchstellen deutlich, wie sich sodann vice versa die inneren Zusammenhänge in der langen Entstehungs- und Bedeutungsgeschichte dieses literarischen und kompositorischen Schlüsselwerkes des mittleren 19. Jahrhunderts erschließen.

New insights into Robert Schumann's poetic sketch workshop: A fresh look at the manuscripts of the Faust Scenes in the new Schumann edition project¹

Timo Evers

The requirements and possibilities of digitisation in the field of historical music research have also changed access to Robert Schumann's entire body of work: For the first time, it seems possible and advisable to go beyond the costly printed editions of his music and to explore his entire poetic world in philological depth and without any obstacles.

The poetic world can be appropriately described as the entire network of notes and texts by the composer and writer as well as the communication media relating to them, including the letters and diaries of Schumann and his contemporaries, which are so important for the history of the composition and reception, but also the pictures and texts, which are closely related to Schumann's work, such as Goethe's Faust I and II or the Sistine Madonna, which Schumann viewed in Dresden and which evidently played a major role in the creation of Goethe's tragedy as well as in Schumann's composition of the mountain gorge scene.

Such references and many more form a complexity that has so far seemed difficult or almost impossible to visualise, but which must be considered as a whole if we really want to get closer

¹This article is based on the following essay: Timo Evers, Robert Schumanns Faust-Notenmanuskripte im Freien Deutschen Hochstift. Neuerkenntnisse zur Entstehung, Funktion und Überlieferung, in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* 2024, ed. by Anne Bohnenkamp, Göttingen 2025, pp. 205–292.

to Schumann's poetic world. This is just one of many possible examples: At the end of his artistic career, Schumann famously compiled a selection of his writings on music and musicians that had previously been published in periodicals and had them brought to market as *Gesammelte Schriften* in two double volumes – in other words, in the book form intended even more for eternity. Random samples show that Schumann revised some of his texts for this publication. However, the extent to which this was done and what content was affected, how exactly he staged his work and person, is still completely unclear, as there is a lack of an easily accessible, comparative edition that shows the many cross-references to the people and works of his time.

The new interdisciplinary academy project Robert Schumanns *Poetische Welt* (RSPW) – Drama, Oratorium, Vokalsymphonik, literarisches Werk – Historisch-Kritische Hybridausgabe [*Robert Schumann's Poetic World* (RSPW) – Drama, Oratorio, Vocal Symphony, Literary Work – Historical-Critical Hybrid Edition] closes this gap by making these texts and scores digitally accessible with philological precision, linking them correctly, commenting on them and thus categorising the changes, breaks and messages in the communication network of their time in a historically correct way. In addition to Schumann's entire literary body of work, i.e. his (youthful) poems, his *Dichtergarten* anthology, fragments of novels, essays, encyclopaedia articles and poetic materials (including the so-called 'Motto-Sammlung'), the focus is primarily on the libretti of his large-scale works for solo voices, choir and orchestra, some of which he reworked and rewrote.² This is Schumann's compositionally profound exploration of the great literary figures of his time, as Goethe, Lord

²The core repertoire includes: opera scenes and arias, *Das Paradies und die Peri* op. 50, *Genoveva* op. 81, *Requiem für Mignon* op. 98b, *Der Rose Pilgerfahrt* op. 112, *Manfred* op. 115, *Der Königssohn* op. 116, *Des Sängers Fluch* op. 139, *Vom Pagen und der Königstochter* op. 140, *Das Glück von Edenhall* op. 143, *Szenen aus Goethes Faust* WoO 3.

Byron, Ludwig Uhland, Ludwig Tieck and Friedrich Hebbel are among the poets he received as composers.

These works are hybrid in as much as Schuman did not merely compose a given text more or less strictly along the template. Instead – and this much is already recognisable – he is known to have worked intensively with these materials, selecting, arranging, reworking and composing new poetry, so that the creation of the text can be classified as a creative act in its own right.

*This is precisely where the RSPW digital edition comes in: The surviving authentic manuscript and printed sources will be meticulously transcribed digitally, annotated and discussed in their genesis, so that Schumann's contributions to the libretto of his only opera *Genoveva* op. 81, for example, and thus his literary achievement in this field, can be analysed in a philologically flawless manner for the first time ever and presented in a verifiable and comprehensible way. RSPW will thus be doing absolutely pioneering work, as the repertoire in focus has never before been edited in a sufficiently historical-critical manner to meet scholarly standards. The most recent edition of the *Faust-Szenen* in the old edition of her husband's musical works, for which Clara Schumann was responsible, contains neither a complete separate print of the libretto nor a critical report that would give an account of the prerequisites for this edition or the decisions of the individual editors. Random checks have also shown that Schumann's (musical) text has been interfered with at will in numerous places and altered at will, contrary to the manuscript.*

The RSPW hybrid edition that is now being produced will take a completely different approach to this very important cultural heritage: The sheet music will be published as printed volumes in a carefully modernised musical orthography, whereby, in contrast to the old edition for which Clara Schumann was responsible, the piano reductions authorised by Schumann, in which he invested great effort and care, will also be edited. The source material is discussed historically and critically for the first time in a digital

critical apparatus that accompanies the music volumes. Every single word and musical notation are meticulously scrutinised, its genesis made clear and, in the case of deviations, peculiarities and inconsistencies, discussed in the critical apparatus. This is all the more important as Schumann was no longer able to bring some of these great works to print himself and the current view of these compositions is still through the lens of the 19th century, making the surviving manuscripts all the more important for the edition.

The new edition, on the other hand, will create the greatest possible transparency by also taking into account the genesis of the works – i.e. Schumann's ongoing revision and correction processes: Earlier versions of a text or music section will be digitally reproduced by transferring them directly at word level and displaying them in the apparatus at music level. A further major advantage over the old edition for which Clara Schumann was responsible will be that the surviving sketches and drafts will also be edited using annotated semi-diplomatic transcriptions, accompanied by high-resolution digital copies of the manuscripts, and thus adequately prepared for an interested public for the first time. This type of presentation gives users of the new edition an insight into the workshop of the composer and writer Schumann, enabling them to experience Schumann's genesis, creative problems and artistic challenges on a noticeably more direct level.

It becomes clear that Schumann's compositional sketches and drafts are particularly relevant because they are generally the first written records of a work which, with their earlier designs, discarded and re-sketched sections, reveal much about the respective artistic challenge and objective. They lead directly to the core of the poetic world, as they show how Schumann appropriates and composes a text over a longer period of time. Of central importance in this context is Schuman's Faust music collection, which was recently acquired for the Freie Deutsche Hochstift in Frankfurt am Main.

SCHUMANN'S FAUST MUSIC MANUSCRIPTS AT THE FREIE DEUTSCHE HOCHSTIFT

PROVENANCE

The bundle consists of various music manuscripts, the existence of which has long been known to scholars, but which have been virtually inaccessible until now because they were in private hands. In 2018, they were once again offered on the autograph market and were acquired for the Freie Deutsche Hochstift. The bundle came into the possession of Alfred Wiede, a mining councillor and passionate collector of Schumann autographs living in Weißenborn near Zwickau, who added it to his private collection around 1911. After his death in 1925, it passed into the hands of the Wiede estate and remained inaccessible ever since. In 1996, it was offered by the auction house Sotheby's, then again by Sotheby's in 2011 and finally by Aristophil in 2018, from where it was acquired for the Freie Deutsche Hochstift in Frankfurt am Main.

*The manuscript bundle contains the sketches and drafts of the *Scenen aus Goethe's Faust für Solostimmen, Chor und Orchester* WoO3 – the complete title of the work in Schumann's manuscripts – and documents his lengthy study of Goethe's text, which spanned the entire period from 1844 to 1853. It can only be described as a stroke of luck that this material has survived in such a complete form. This can be attributed to Schumann's own diligence and that of his estate. Obviously, all those involved were aware that they had a very special manuscript here, namely the notations from the earliest phases of the composition of an extraordinary work, which were to be passed on to posterity in a collected, complete form. The bundle is evidence of a highly professional, goal-oriented compositional and poetic approach, which only becomes apparent when the manuscripts are analysed in detail and placed in their historical context.*

This was obviously already attempted at the beginning of the 20th century, when the bundle was presumably given away by the Schumann estate. It was rearranged by unknown hands contrary to the labelling chronology in accordance with the internal order of the works, beginning with the overture, which was composed last, and in part rudimentarily annotated by unknown hands. As a result, the presumed original order was irretrievably destroyed.

DESCRIPTION

The manuscript bundle is kept in a folded envelope, a sheet of thin, grey-blue paper; the front contains the inscription ‘Skizzen zu Faust’, written in lead and centred at the top. The term is highly misleading in the modern, musicological sense: it does not refer to the many individual sketches known from Ludwig van Beethoven, for example, but is always used synonymously with Entwurf (draft) in Schumann’s work. The latter refers to the more or less fully notated outline of an entire piece, movement or at least a larger section, usually written down only rudimentarily in the form of one or a few additional main parts, sometimes enriched by a few bass notes and indications of the intended harmony and instrumentation. Occasionally there is also an abundance of empty bars, which reflect the rough disposition of the piece being composed. And so, the bundle contains the almost complete compositional drafts of all the individual sections of Robert Schumann’s Faust composition as well as the corresponding overture, most of which are notated throughout.

Therefore, there are manuscripts from the entire compositional phase of this large-scale work, which lasted from 1844 to 1853. Schumann first began composing the work in Leipzig, revised and continued it in Dresden, and finally completed it in Düsseldorf with the completion of the piano reduction and the composition of the overture that opens the work.

Regardless of this, there are still manuscripts with other functions. The first manuscripts of the two-hand piano reduction of the overture and, in incomplete form, of No. I/3, Scene im Dom, of No. III/7/1, Waldung, sie schwankt heran, as well as of the triumphal final chorus of No. III.7.4, Gerettet ist das edle Glied, have a larger share. The terms 'sketch' and 'draft' therefore do not apply to these music manuscripts, but are in fact misleading, as they are transcriptions of the fully worked-out piano reduction.

Furthermore, the bundle contains another manuscript fragment with a completely different function, namely a complete vocal and orchestral score transcription of an extensive section from no. III.7.4, which obviously corresponds to an earlier version and is notated on the same music paper as the majority of the autograph score of Faust's Verklärung, the later third section of the Faust Scenes, archived in the Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv.

Finally, there is a small series of text manuscripts of varying significance, namely an early sketch of the disposition of the individual scenes, overviews of the scope of what had been composed up to that point, a fragment of an early draft of the Genoveva libretto and, finally, a complete autograph copy of the text of the Bergschluchten scene concluding Faust II with disposition details (especially with regard to sections of the work and scoring).

Whether these other manuscripts – in addition to the autograph piano reductions mentioned above and the score fragment of the earlier version of no. III.7.4, also the copy of the text of the Bergschluchten scene – were already placed in the blue folder by Schumann or only by his descendants when his compositional estate was being organised cannot be clarified, as there is no evidence for either the one or the other.

In total, the Faust manuscript bundle consists of 67 pages on 26 sheets and 15 single sheets. Thus there are 134 pages of main-

ly music paper of different types, all without watermarks. The last sheet corresponds to standard writing paper without staves, but with a watermark (FERD. FLINSCH, a paper manufacturer based in Leipzig, as well as other places). Regarding the music paper, it can be noted that it is consistently industrially produced, with different types of music paper being identified, which can be clearly assigned to the three places of origin Leipzig, Dresden and Düsseldorf and thus contribute to clarifying questions about the rather complicated genesis of this work.

The writing materials used by Schumann are lead, brown to black-brown inks and red chalk. Of the 134 pages, 12 pages are unlabelled by Schumann, the remaining 122 labelled pages are made up of 95 pages of compositional sketches, 17 pages of complete first manuscripts of the two-hand piano reduction, 6 pages of score fragment of the early version of the final chorus of No. III.7.4, *Gerettet ist das edle Glied*, and 4 pages of partial libretto (*Bergschluchten* scene).

PARTICULARITIES

The precise analysis of the *Faust* manuscript bundle revealed a few surprises, as it contains previously unknown manuscripts that were hitherto considered lost in the Schumann manuscript tradition: Thus, together with the bundle, Schumann's aforementioned autograph of the two-hand piano reduction of the overture is now accessible for the first time and, in addition, further first manuscripts of the piano reduction (no. I.1.3 *Szene im Dom*, no. III.7.4, chorus *Gerettet ist das edle Glied* and fragment of no. III.7.1 *Waldung, sie schwankt heran*). With these new sources available, the copyist's transcription of the semi-autograph piano reduction archived at the *Gesellschaft der Musikfreunde* in Vienna, which was written based on Schumann's compositional autographs, can be meaningfully evaluated philologically for the first

time. In the case of the two-hand piano reduction manuscript of the overture, the only authentic source has even emerged, since, unlike the other parts of the work, there is no known authentic copy. Only now is it possible to make an adequate historical-critical revision of the first edition of the piano reduction of the overture, which was not authorised by Schumann and was only published posthumously.

Amongst all this, other manuscripts that were previously unknown or only very rudimentarily recognised have emerged, namely firstly an abandoned draft of an 'Overture' in D minor, although it remains unclear whether this was conceived for the Faust Scenes, secondly the earlier fully orchestrated version of no. III.7.4, section from 'Jene Rosen' in Schumann's early autograph score, and thirdly, an alternative draft to the section in the same No. III.7.4, 'Nebelnd um Felsenhöh'.

These manuscripts, like the bundle as a whole, convey excerpts from earlier conceptions of the work, although it remains unclear how many other manuscripts there were that have probably been lost. It can be assumed with some certainty that such manuscripts existed, as some manuscripts are not complete and it seems extremely unlikely that the manuscript was broken off at a specific point. For example, the last 31 bars of Schumann's manuscript of the two-hand piano reduction of the *Szene im Dom* are missing; these would have been notated on a subsequent but lost page.

Despite this restriction, Schumann's struggle for the best artistic solution becomes clear in the course of intensive study of the Faust manuscript music collection: for example, in comparison with the autograph score archived in Berlin, the collection shows that No. III.7.4's concluding triumphal chorus *Gerettet ist das edle Glied* was composed later, meaning that the *Bergschluchten* final scene originally had to make do without this dynamic climax and was also more intimate in terms of instrumentation – aspects that suggest that Schumann was not satisfied with

the initial dramaturgical conception and therefore felt compelled to compose the same radiant triumphal chorus over words that actually belong elsewhere in the libretto, thus inscribing his own artistic interpretation into the extremely complex text.

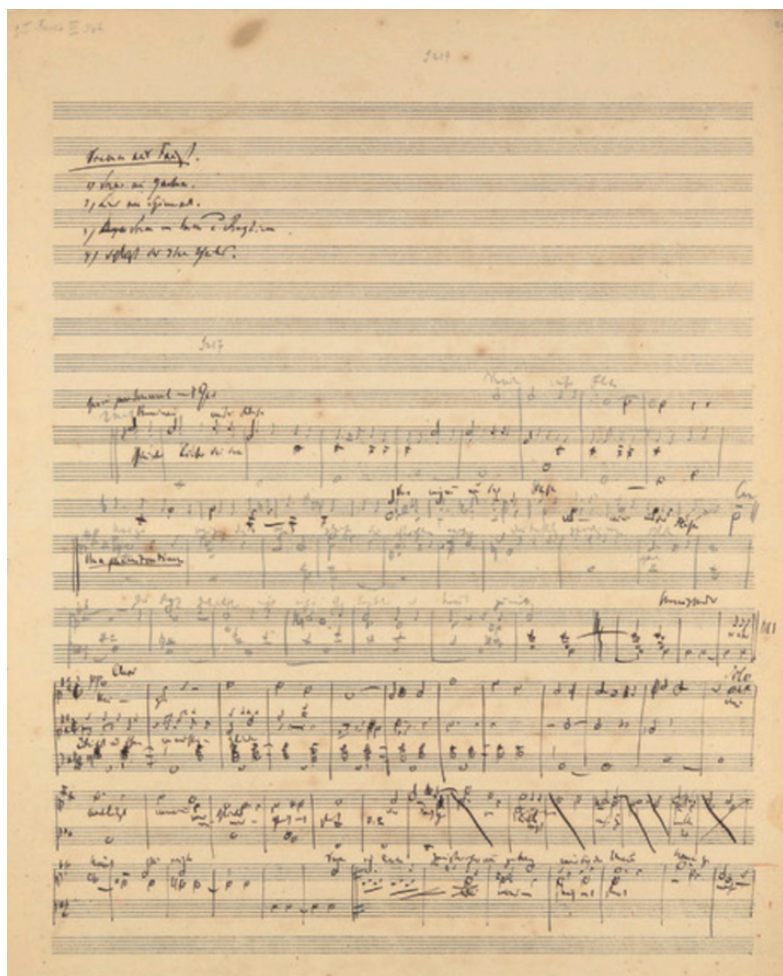
The words to be set to music were apparently not clear from the outset either: initially, Schumann only worked on the setting of the Bergschluchten scene concluding Faust II, which was to form a complete work. When he later wanted to add further scenes, it was apparently not yet clear what they would be. This is made clear by his disposition sketch in the bundle:

'Scenes from Faust.

- 1) Scene in the garden.
- 2) Scene at the spinning wheel.
- 3) ~~Requ~~ Scene in the cathedral and requiem.
- 4) Conclusion of the 2nd part.'

Instead of Gretchen vor dem Bild der Mater dolorosa (No. I.2), the 'Gretchen am Spinnrad', which was already widely sung at the time by other composers – for example in Franz Schubert's famous setting D 118 published in 1821 – i.e. probably verses 3374–3413, but then decided for unknown reasons in favour of verses 3587–3619, which were ultimately set to music. In contrast, No. II.4 Ariel, Sonnenaufgang is missing from his disposition sketch. – No. II.5 Mitternacht with Faust's Erblindung and No. II.6 Faust's Tod are at least not explicitly mentioned, so that it must remain unclear whether 'Conclusion of Part 2' refers only to the Bergschluchten scene composed long ago or also to those later numbers II.5 and II.6.

But Schumann also initially pursued completely different dimensions in the smaller scale. In No. III.7.1 Waldung, sie schwankt heran, for example, he initially envisaged only one bar of orchestral prelude instead of twelve bars of orchestral introduction. Furthermore, bars 31–34 are missing from the choral movement;



Robert Schumann's *Faust* manuscript collection
 Freies Deutsches Hochstift, Frankfurt am Main (HS-31276), p. 85
 sheet of music with disposition sketch of some scenes
 to be set to music

bars 42–45 are merely indicated by bar lines. The Berlin autograph score shows that Schumann originally only notated one bar of orchestral prelude and also managed without bars 31–34, as he later added the missing sections on newly inserted sheets of a different type of music paper.

The examples show: A functional analysis of the individual manuscripts and their genesis is not without preconditions, but only makes sense if the other Faust manuscripts, i.e. the partially autograph vocal and orchestral score as well as the partially autograph piano reduction, Schumann's diaries and correspondence and, last but not least, his manuscript copies of Goethe's drama are included. Only then do the fractures become clear, and vice versa, the inner connections in the long history of the creation and significance of this key literary and compositional work of the mid-19th century become apparent.

Sophie Schloss

„Die gefeierte Nachtigall des Rheines“¹

Klaus Wolfgang Niemöller(†) / Irmgard Knechtges-Obrecht

Sie habe eine „eigenthümliche, edle Ausdrucksweise und schöne Stimme“, schreibt die *Berliner Musikzeitung*² und die *Allgemeine musikalische Zeitung*³ meint: „Fräulein Schloss besitzt eine der schönsten, klangvollsten, gleichmässigsten und wohlgeschultesten Stimmen. Alle Arten von Passagen perlen in kecker Volubilität leicht, deutlich und ungezwungen hervor. Nur der Triller gelingt der Sängerin nicht.“ Gemeint ist die aus Köln stammende Altistin Sophie Schloss (1821–1903), neben Jenny Lind und Clara Novello wohl eine der berühmtesten Sängerinnen des 19. Jahrhunderts.

Der 2024 verstorbene Prof. Dr. Klaus Wolfgang Niemöller (Nachruf ab S. 162) plante einen Beitrag zu Sophie Schloss im vorliegenden *Schumann Journal*, für den er eine Zusammenstellung begonnen hatte, die Konzerte der Sängerin mit Mendelssohn, Clara und Robert Schumann, Hiller, Spohr, Offenbach, Liszt sowie Brahms betreffend. Diese im Folgenden wiedergegebene *Chronik* (nur bis 1854 reichend) wurde ergänzt, korrigiert und wo möglich mit den entsprechenden Belegstellen versehen.

Wenngleich auch mehr oder weniger ein Torso, so ist es doch eine letzte schöne Erinnerung an die zahlreichen interessanten Beiträge des hoch geschätzten Musikforschers, mit denen er regelmäßig unsere Schumann-Magazine bereicherte.

¹ *Berliner Musik-Zeitung Echo* vom 3. Oktober 1852, S. 316.

² *Berliner Musikzeitung* vom 3. Oktober 1849, S. 319.

³ *Allgemeine musikalische Zeitung* vom 10. März 1847, Sp. 158f.

CHRONIK

Sophie Schloss (auch Schloß)

geb. 12. Dezember 1821 in Frechen bei Köln

gest. 15. Mai 1903 in Düsseldorf, verwitwete Gurau

Vater Joshua Schloss (1792–1866) jüdischer Elementarschullehrer (Sprachlehrer) und Besitzer einer Leihbibliothek

Mutter Sibilla Levy (1800–1881)

Bruder Michael Schloss (1823–1891) einer der bedeutendsten Musikverleger Kölns im 19. Jahrhundert, 1843 Gründer eines Musikverlages, 1850–1853 *Rheinische Musik-Zeitung*, hrsg. Prof. Ludwig Bischoff, Violinespieler bei Musikfesten

Schwester Friederike 1847 als Altistin erwähnt (s. S. 112)

1836 Mai 23.–25. Düsseldorf während des Niederrheinischen Musikfests absolviert Sophie Schloss ein Vorsingen bei Mendelssohn Bartholdy, der ihre weitere Ausbildung befürwortet

1836 August 7. Mendelssohn schreibt in einem Brief an Vater Schloss in Zusammenhang mit seinem Gutachten „über das musikalische Talent ihrer Tochter“: sie „besitzt eine ausgezeichnet schöne, kräftige, wohltönende Mezzosopranstimme, die an Reinheit und Gediegenheit des Klanges wenig zu wünschen übriglassen dürfte [...] so wäre ihr nur die Gelegenheit zu wünschen, sich im Technischen des Gesangs, sowohl was Fertigkeit als was Vortrag und Aussprache betrifft noch zu vervollkommen [...] und ich bin überzeugt, daß sie eine höchst vortreffliche Sängerin dadurch werden kann. Sie singt so gut und sicher vom Blatt.“⁴

1836 Okt. 8. Köln Bericht: „Das Konzert des Fräuleins Sophie Schloß. Das Zeugniß des Meisters F. Mendelssohn=Bartholdy zu Gunsten des Frl. Schloß wäre uns allein schon Ver-

⁴Vgl. Ulrich Tank, *Die Geschwister Schloss. Studien zur Biographie der Kölner Altistin Sophie Schloss (1822–1903) und zur Geschichte des Musikalienverlages ihres Bruders Michael (1823–1891)* (= *Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte* 115), Köln 1976, S. 2.

anlassung gewesen, das Konzert zu besuchen, hätte nicht die Anzeige, daß Hr. Alexander dasselbe durch sein Spiel verherrlichen wurde, uns nicht noch mehr dazu bestimmt [...] Wir wollen vielmehr auch das nicht ungesagt lassen, was zu rügen ist und glauben damit der vielversprechenden jungen Künstlerinn einen größeren Dienst zu leisten als wenn wir durch ungemessenes Weihrauchstreuen unbillige Eitelkeit und Ansprüche hervorriefen [...] Müssen wir zuvörderst der Sicherheit, ja der Kühnheit, mit welcher die junge Sängerinn ihre erste öffentliche Probe ablegte, unseren Beifall zollen [...] So wollen wir dann auch unser Urtheil über diese Leistung in die Worte zusammenfassen: Daß es unsere Ueberzeugung ist, Frl. Schloß werde, nach Erlangung höherer Reife in der Kunst und besonders nach Anhörung vorzüglicher Muster, wie sie die italienische Oper in Paris darbietet, mit diesem Musikstück eine der jetzigen nicht zu vergleichende Wirkung hervorbringen.“⁵

1836 Oktober Köln, Domkapellmeister Carl Leibl (1784–1870, s. Abbildung auf S. 92) stellt in einem Konzert seine 15-jährige Schülerin Sophie Schloss erstmals öffentlich vor, sie sang Arien von Ferdinando Paer und von Giacomo Rossini sowie ein Lied von Felix Mendelssohn Bartholdy⁶

1836 Dezember 13. Köln, Theater Auftritt (als Ännchen) in Webers *Freischütz*, Vertretung wegen Grippewelle im Ensemble

1837 Frühjahr – 1839 Januar Paris auf Empfehlung Mendelssohns Studium bei Giulio Marco Bordogni am Conservatoire, Rückkehr mit Zeugnissen der Komponisten Luigi Cherubini und Jacques Fromental Halévy

1838 Pfingsten Köln, 20. Niederrheinisches Musikfest unter der Leitung von Mendelssohn Bartholdy: Händel *Josua* „nach der Originalpartitur“ mit Orgelbegleitung durch Domorganist Franz Weber; Bach Kantate zum Himmelfahrtstage (BWV 43),

⁵Kölnische Zeitung Nr. 282 vom 8. Oktober 1836, S. 4.

⁶Vgl. Ulrich Tank, *Die Geschwister Schloss*, a.a.O.



Domkapellmeister Carl Leibl 1866
Porträt, Öl auf Leinwand von seinem Sohn Wilhelm Leibl

Mitwirkung aus den Niederlanden: Fräulein Eschborn (Sopran), Amsterdam, Wilhelm de Vrugt (Tenor), Amsterdam

1838 September 12. Köln, Schauspielhaus: Mitwirkung bei Wohltätigkeitskonzert zugunsten des Wiederaufbaus des Berliner Waisenhauses und der Kölner St. Cäcilien-Kirche, Leitung Franz Weber, Mitwirkende: Sophie Schloss mit Arie aus *Lucia di Lammermoor* (Gaetano Donizetti), Joseph Schiffer (Bariton), Ferdinand Kufferath (Klavier), Franz Hartmann und Franz Derckum (Violine), Bernhard Breuer (Violoncello), Militärkapellen⁷

1838 September 26. Kurzaufenthalt in Köln, Erste Mitwirkende in einem Gesellschafts-Konzert der Concert-Gesellschaft im Casino unter der Leitung des Domorganisten Franz Weber mit italienischen Arien: Saverio Mercadante *Donna Caritea*; G. Rossini *Semiramis*, weitere Mitwirkende Franz Hartmann (Violine), Joseph Alexander (Violoncello), begeisterte Zeitungsberichte wegen der Fortschritte von Sophie Schloss mit der abschließenden Feststellung, dass sich aus ihrem Mezzosopran eine tragfähige Alt-Stimme entwickelt habe

1839 Januar 25. Brief Joshua Schloss an Mendelssohn: „dem Theater sich zu widmen, dazu bezeugt sie wenig Lust.“ Beglückt, „wenn es sich vielleicht gestaltete, daß meine Tochter nach Leipzig unter Ihre Leitung käme.“

1839 Januar 31. Leipzig Antwort-Brief: „Wenn Ihre Fräulein Tochter gern hier sich fixiren würde, und das Urtheil über ihre Leistungen welches Sie Ihrem Briefe beifügen ein gerechtes und mit Sachkenntniß verfaßtes ist, so zweifle ich nicht daß ihr die Directoren der hiesigen Concerte zum nächsten Herbst ein vortheilhaftes Engagement anbieten werden. Es ist jetzt gerade die Stelle einer Concertsängerinn hier vacant...“⁸

⁷Heinz Oepen, *Beiträge zur Geschichte des Kölner Musiklebens 1760–1840* (= *Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte*, H. 10), Köln, S. 68f.

⁸© 2025 Felix Mendelssohn Bartholdy Correspondence Online-Ausgabe (FMB-C). Humboldt-Universität zu Berlin.

1839 Februar 8. Köln, Brief Joshua Schloss an Mendelssohn: „...schmeichelt sie [Sophie] sich, daß Sie solche [Protection] beim nächsten Rheinischen Musikfeste mit einer Singparthie ebenfalls bedenken werden.“

1839 März 19. IV. Casino Abonnement-Konzert unter Leitung von Franz Weber: Arie aus *Romeo und Julia* (Vincenzo Bellini)

1839 März 4. Köln, lt. Zeitungsbericht Mitwirkung in den Winterkonzerten unter Leitung des Domorganisten Franz Weber

1839 Mai 2. Köln, Mitwirkung in einem Konzert der Brüder Julius und Jacob Offenbach im Casino: Arie [der Vitellia: »Deh! se piacer mi vuoi«] aus *Titus* von Mozart

1839 Mai 19.–21. Düsseldorf 21. Niederrheinisches Musikfest Leitung Felix Mendelssohn Bartholdy: Alt-Solo in dessen 42. *Psalm* sowie in Händels *Messias*, nicht im Künstlerkonzert, in dem Clara Novello dominierte

1839 Juni 11. Frankfurt, Brief von Mendelssohn an Joshua Schloss: „So eben erhalte ich die Antwort der Leipziger ConcertDirection auf meinen Brief Ihre Frl. Tochter betreffend [...] schreibt mir das Directorium daß es einstimmig beschlossen habe Ihrer Tochter ein Engagement für die nächsten Winter Concerte anzubieten, woran sich wie sie hoffen ein längeres und bedeutenderes für die nächsten Jahre schließen möge. Sie bieten ihr ein Honorar von 400 rt. und 60 rt. für die Reisekosten an, ferner ihre Vermittelung und Unterstützung zur Fortsetzung ihrer Gesangstudien während oder nach der ersten Saison...“⁹

1839 Juni 17. Brief an Mendelssohn: Mitteilung der Annahme

1839 Juni/Juli Konzertreise nach Frankfurt¹⁰, dort Zusammentreffen mit Mendelssohn Bartholdy

1839 August 8. Köln, Saal Harff: Konzert-Veranstaltung unter Leitung von Franz Weber, u.a. mit *Grosse Alt-Arie mit Chor*

⁹Copyright © 2025 Felix Mendelssohn Bartholdy Correspondence, a.a.O.

¹⁰*Neue Zeitschrift für Musik*, 11. Bd., 1839, S. 36.

und Orchester des Cellisten Bernhard Breuer sowie Arie aus Mozarts *Titus* und Cavatine aus *Der Babier von Sevilla* (Rossini)

1839 Oktober 13. Leipzig, Debut in Gewandhaus-Konzert: „etwas befangen [...] erwarb sie [...] eine so erwünschte und gerechte Zustimmung des Publikums“¹¹

1839 Winter Leipzig: Sophie Schloss „begegnen wir hier zum ersten Male. Ihre Stimme ist jugendlich frisch, wohlklingend u. voll, der Vortrag lobenswerth, so dass wir den Beifall des Publikums, welcher der Sängerin ward, von Herzen theilen u. sie bald wieder zu hören wünschen.“

1839/40 Wintersaison, Leipzig Gewandhaus: „Fräulein Schloss aus Cöln, eine zu allem gut verwendbare Sängerin“¹²

1840 Januar 15. Köln Brief Joshua Schloss an Mendelssohn im Namen seiner Tochter, die er wegen der „fortdauernden Theilnahme [an ihrem Geschick] schüchtern gemacht“: Da das Engagement in wenigen Monaten beendet sei, habe er Besorgnis um das Fortkommen.

1840 April 2. Leipzig, Mitwirkung bei der Uraufführung von Ferdinand Hillers Oratorium *Die Zerstörung Jerusalems*

1840 April 22. Leipzig, Mitwirkung beim Benefizkonzert: „... Überzeugung gewonnen, dass ihr grosse Vorsicht im Gebrauch und der fernern Ausbildung ihrer wirklich schönen Stimme anzurathen ist.“¹³

1840 Mai Berlin, Proben von Mendelssohn für die Aufführungen beim Leipziger Gutenberg-Fest im Juni seiner Symphoniekantate *Lobgesang* op. 52

1840 Mai 4. Tagebuch Clara Wieck: „Heute Abend brachten wir bei Taubert zu. Fräulein Sophie Schloß war da und sang [mit]

¹¹ *Allgemeine musikalische Zeitung* 41. Jg., 1839, Sp. 829.

¹² Alfred Dörffel, *Die Gewandhaus-Konzerte zu Leipzig 1781–1881*, Leipzig, Repr. 1980, S. 123.

¹³ *Allgemeine musikalische Zeitung*, 42. Jg., 1840, Sp. 371f.

kräftiger Stimme Einiges, ihrer Stimme fehlt jedoch Schmelz, Lieblichkeit – vielleicht lag es auch etwas am kleinen Zimmer. Sie ist, scheint mir, ein gutes anspruchsloses Mädchen“¹⁴

1840 Mai 5. Berlin Brief von Clara Wieck an Robert Schumann: „Gestern hab ich also die Schloß bei [Wilhelm] Taubert [Pianist; Dirigent Hofkonzerte] getroffen; [...] Sie hat auch gesungen, und ich finde die Stimme außerordentlich krafftvoll, doch hab’ ich ganz den Schmelz vermißt, der doch der Hauptreiz bei einer Stimme ist.“¹⁵

1840 Mai 12. Berlin, Brief von Mendelssohn an Sophie Schloss: „Wir wollen morgen Vormittag um $\frac{1}{2}$ 12 einige Stücke aus der Musik für das Leipziger Fest bei mir probiren, und obwohl nur ein kleines Solostück ausgeschrieben sein wird, so wäre mir es doch sehr lieb, wenn Sie so gefällig sein wollten, es einmal mit uns zu probiren, und auch bei den Chören [...] ein wenig mitzuhelfen.“¹⁶

1840 Mai 23. Tagebuch Clara Wieck: „Die Schloß aus Kölln [recte: Köln] hat mich heute besucht. Ein gutes Mädchen, aber in der Musik, ihrem Urtheile, noch sehr weit zurück. Ich zeigte ihr einige von Robert’s Liedern – sie begreift sie nicht.“¹⁷

1840 Mai Berlin, vermutlich Entstehung des Stahlstich-Porträts Sophie Schloss von Auguste Hüssener, die u.a. auch Jenny Lind porträtierte (s. Abbildung auf S. 97)

1840 Juni 15. Leipzig Thomaskirche Mitwirkung bei der Uraufführung von Mendelssohns Symphonie-Kantate *Lobgesang* op. 52 zum Gutenberg-Fest

¹⁴ Clara Schumann. *Jugendtagebücher 1827–1840*, hg. von Gerd Nauhaus und Nancy Reich, Hildesheim · Zürich · New York, 2019, S. 379.

¹⁵ Schumann-Briefedition, Serie I: *Familienbriefwechsel*, Bd. 7: *Briefwechsel von Clara und Robert Schumann*, Bd. IV: *Februar 1840 bis Juni 1856*, hg. von Thomas Synofzik, Anja Mühlenweg und Sophia Zeil, Köln, 2015, S. 271.

¹⁶ Copyright © 2025 Felix Mendelssohn Bartholdy Correspondence, a.a.O.

¹⁷ Clara Schumann. *Jugendtagebücher*, a.a.O., S. 381.



Sophie Schloss Porträt. Stahlstich von Auguste Hüssener
NSK-Grafiksammlung. Digitale Sammlungen der National- und
Universitätsbibliothek in Zagreb

1840 Juni 29. Leipzig Tagebuch Clara Wieck: „Die Schloss sah ich auch – ein gutes Mädchen; sonderbar ist es aber doch, es giebt Leute, die mögen das Schönste an sich haben, die theu-

ersten Kleider, Tücher pp. sie sehen immer schlumprig aus, so auch die Schloss.“¹⁸

1840 August 4. Konzert in Köln mit *Kölner Quartett*: Franz Hartmann (1. Violine), Franz Derckum (2. Violine), Franz Weber (Viola), Bernhard Breuer (Violoncello), wegen der Sommerzeit schlecht besucht

1840 Köln: *Don Ramiro. Ballade von H. Heine für Alt oder Bariton mit Begleitung des Pianoforte in Musik gesetzt und Fräulein Sophie Schloß gewidmet von J. Matthieux*, 13tes Werk, 2. Auflage, Cöln & Amsterdam, Jacob Eck & Lefebvre. (ULB Bonn: Nachlass der Bonner Komponistin Johanna Kinkel (1810–1858), geschiedene Matthieux, E4‘756 /6 RARA. Digitalisat)

Auf Empfehlung ihres Mentors Mendelssohn Bartholdy nahm Johanna Matthieux 1838 Musikunterricht in Berlin, u.a. bei Wilhelm Taubert. In Berlin traf sie auch Clara Wieck.

1840/1843 Johanna Mathieux, *Hymnus in Coena Domini, Text aus dem 7ten Jahrhundert componirt und ihrem verehrten Lehrer Franz Ries gewidmet von Johanna Mathieux*, Elberfeld: Arnold, für Soli, gem. Chor und Klavier, (nicht in Nachlass ULB Bonn). Neudruck: Edition Tonger bei edition49

1844 Johanna Kinkel, *Sechs Lieder für Alt oder Bariton mit Clavierbegleitung*, op. 14, Coeln [Michael] Schloss (ULB Bonn)

1840 Oktober 4. Leipzig, Clara Schumann im *Ehetagebuch* über das „Abonnementconcert“: „Sophie Schloss hat eine volle starke Stimme, doch hat die Stimme keinen schönen noblen Charakter, wie Elisens [List]. Sie macht Collieraturen die Menge, aber Wie? das frage Niemand.“¹⁹

1840 Oktober 22. Leipzig, Clara Schumann im *Ehetagebuch* über „Abonnementconcert“: „Die Schloß sang gut, besser als ich sie noch gehört [...] ihre Stimme ist zwar voll und stark, aber

¹⁸ Clara Schumann. *Jugendtagebücher*, a.a.O., S. 386.

¹⁹ Robert und Clara Schumann. *Ehetagbücher 1840–1844*, hg. von Gerd Nauhaus und Ingrid Bodsch, Frankfurt a.M. und Bonn 2007, S. 23.

sie hat im Character etwas Gemeines. Wie müßte Elise [List] Alles entzücken mit ihrer noblen Stimme. . . “²⁰

1840 Oktober 26. Brief von Mendelssohn an Sophie Schloss: „Ich bitte Sie sich die kleinen Solostellen im beifolgenden Clav. Ausz. der Iphigenia [. . .] bis zur Mittwochsprobe ein wenig anzusehn, da es sich besser macht, wenn vor Ihrer Arie aus Iphigenia die ganze herrliche Introduction vorangeht.“²¹

1840 November 4. Rezension Robert Schumann in *Neue Zeitschrift für Musik*: „Die Arie von [Gaetano] Donizetti, ein brillantes Stück, brachte der Sängerin Frl. Schloß den rauschendsten Beifall, sie sang fertig, sehr sorgsam, und mit einer Stimmkraft, wie sie zur Zeit keine andere Sängerin hier besitzen mag.“²²

1840 November 9. Brief von Mendelssohn an Sophie Schloss: „Es wäre mir lieb, wenn Sie statt die Arie aus Robert [*Robert der Teufel* von Giacomo Meyerbeer] zu singen, bei der aus dem Freischütz [von Carl Maria von Weber], die Sie früher gewählt hatten, bleiben wollten. Es macht Schwierigkeiten zu ersterer die Stimmen zu erhalten, und wäre bis zum nächsten Mal wahrscheinlich unmöglich.“ Mendelssohn fragt an, welche Arie aus Mozarts *Figaro* sie singen wolle und erbittet sich „durch Ueberbringer den Clavier-Auszug auf eine Stunde.“²³

1841 Januar 16. Leipzig, Clara Schumann im *Ehetagebuch*: „Fräulein Schloß sang verschiedene Bravour-Arien – warum nicht lieber einfache deutsche Lieder? hört man sich diese italienischen Schnörkeleien nicht in den Concerten zu Genüge.“²⁴

1840/1841 Winter Leipzig, Erste Sängerin am Gewandhaus

1841 Januar 21. Leipzig, Mitwirkung im Historischen Konzert in Händels *Messias*

²⁰ *Robert und Clara Schumann. Ehetagbücher*, a.a.O., S. 33.

²¹ Copyright © 2025 Felix Mendelssohn Bartholdy Correspondence, a.a.O.

²² *Neue Zeitschrift für Musik* vom 4. November 1840, Bd. 13, Nr. 37, S. 148.

²³ Copyright © 2025 Felix Mendelssohn Bartholdy Correspondence, a.a.O.

²⁴ *Robert und Clara Schumann. Ehetagbücher*, a.a.O., S. 57.

1841 Februar 12. Brief von Mendelssohn an Sophie Schloss: „Wollen Sie mich wohl heute im Laufe des Tages [...] wissen lassen, ob Sie die große Arie aus Oberon „Ocean du Ungeheuer“ oder sonst eine große Webersche Arie singen und im nächsten Concert zu singen Lust haben?“²⁵

1841 Februar 13. Brief von Mendelssohn: da das „Weber-Concert“ ausfalle, die Bitte, „bis morgen 2 Sachen, eine größere Arie und eine Cavatine od. dgl. anzugeben, die Sie Donnerstag singen wollen, sie können componirt sein von wem Sie wollen“²⁶

1841 März 23. Leipzig, Brief von Sophie Schloss an Robert Schumann, der sie zu Hause nicht angetroffen hatte und dem sie daher ihren Besuch für den Nachmittag ankündigt²⁷

1841 März 31. Leipzig, Mitwirkung in einem Konzert mit der Pianistin Clara Schumann, in dem Sophie Schloss Lieder von Robert Schumann sang: »Die Löwenbraut« op. 31/1 und »Widmung« op. 25/1 sowie »Am Strande« WoO 15 von Clara Schumann²⁸

1841 Sommermonate: Konzertreisen nach Berlin, Halle und Weimar, wo ihr vom Oberhofmarschall von Spiegel eine Stelle an der Hofoper angeboten wurde

1841 Juli 8. Köln, Brief an Mendelssohn: „Indem nun dieser Schritt über mein ganzes ferneres Leben bestimmt“, bittet sie Mendelssohn um „Dero gütigen weisen hochrichtigen Rath in dieser Angelegenheit“

²⁵Copyright © 2025 Felix Mendelssohn Bartholdy Correspondence, a.a.O.

²⁶Copyright © 2025 Felix Mendelssohn Bartholdy Correspondence, a.a.O.

²⁷*Schumann-Briefedition, Serie II: Briefwechsel mit Freunden und Künstlerkollegen*, Bd. 7.1: *Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit Jenny Lind-Goldschmidt, Wilhelmine Schröder-Devrient, Julius Stockhausen, Pauline Viardot-García und anderen Sängerinnen und Sängern*, hg. von Jelena Josic, Thomas Synofzik, Anselm Eber und Carlos Lozano Fernandez, Köln, 2023, S. 343.

²⁸Vgl. *Programmsammlung Clara Schumanns*, Robert-Schumann-Haus Zwickau, s: 10463–C3/A3/A4.

1841 Juli 8. Köln, Brief (Fortsetzung) von „Ew Wohlgeboren ganz gehorsame Dienerin Sophie Schloss“ an Mendelssohn: „ferner ... anzuführen, daß ich auf das Empfehlungs-Schreiben Ew Wohlgeboren an den Herrn [Johann Bernhard] van Bree [Dirigent der Konzerte im Konzertsaal der Gesellschaft „Felix Meritis“, Amsterdam] noch keine Erwiderung erhalten.“

1841 Juli 23. Brief von Mendelssohn: „Da Sie entschlossen sind, zum Theater zu gehen, so scheint mir der Weimarsche Antrag ein höchst willkommener zu sein und ich würde denselben an Ihrer Stelle unter jeder Bedingung festzuhalten suchen. Sie haben dort Gelegenheit, in guter Schule, vor einem gebildeten und auch nicht zu strengen Publikum, unter der Leitung routinirter Künstler, die schlimmste Zeit fürs Theater, nämlich die ersten Jahre, zuzubringen.“²⁹ Die Verhandlungen scheiterten jedoch.

1841/1842 Winter, Konzertreise durch die Niederlande: „Aus Rotterdam erhielten wir einen äußerst enthusiastischen Bericht über die Erfolge der Sängerin Sophie Schloß: ‚Von ihrem ersten Auftreten – heißt es u.A. – in Rotterdams großartigem Concertinstitute, der Eruditio musica [Musikdirektor Carl Mühlenfeldt], bis auf den jetzigen Augenblick, waren ihre Reisen nach dem Haag [Musikdirektor Johann Heinrich Lübeck], Amsterdam [Johannes Bernardus van Bree], Dordrecht, Utrecht [Musikdirektor Johann Hermann Kufferath] u.s.w. wahre Triumphzüge.“³⁰

1842 April 27. Köln Gründung Kölner Männer-Gesang-Verein (KMGV), Dirigent Franz Weber³¹

1842 Mai 15.–17. Düsseldorf 24. Niederrheinisches Musikfest unter Leitung von Felix Mendelssohn Bartholdy, Alt-Solo in

²⁹ Copyright © 2025 Felix Mendelssohn Bartholdy Correspondence, a.a.O.

³⁰ *Neue Zeitschrift für Musik* vom 8. Januar 1842, 16. Bd., Nr. 3, S. 12.

³¹ Caspar Krahe und Franz Weber, *Der Kölner Männergesangverein unter Leitung von Franz Weber. Biographische Notizen in chronologischer Folge*, Bd. II, Köln 1867; Franz Carl Eisen, *Der Kölner Männer-Gesang-Vereins unter Leitung des königlichen Musik-Directors Herrn Franz Weber*, Köln 1852.

Händels *Israel in Ägypten*, Künstlerkonzert 3. Tag: „6) Italienische Arie, gesungen von Fräulein Schloss“

1842 September 10. Brühl Mitwirkung bei einer *Musicalischen Soirée* im Schloss vor König Friedrich Wilhelm IV. mit dem Kölner Streichquartett (Franz Hartmann, Franz Derckum, Franz Weber, Bernhard Breuer). Liszt traf – aus Paris kommend – durch ein Missverständnis verspätet ein und spielte zum Schluss den ungarischen National-Marsch.

1842/1843 Wintersaison in Leipzig

1843 Februar 9. Leipzig Abschiedskonzert unter Mitwirkung von Clara Schumann, Uraufführung der für Sophie Schloss von Mendelssohn am 15. Januar 1843 komponierten Arie »Infelice – Ah, ritorna, etá felice« (MWV H.5, posth. Druck op. 94). Mendelssohn erwog, das Werk herauszugeben, „in welchem Fall ich es zueignen würde“, und erbat in einem Brief vom 11. August 1844 von Sophie Schloss Partitur und Stimmen zurück. Möglicherweise vorzeitiger Abbruch des Engagements wohl infolge des anstehenden „Falliments“, der Insolvenz ihres Vaters Joshua Schloss als Leihbibliothekar.³² Am 15. April 1843 Versteigerung der Leihbibliothek mit ihren 10.900 Bänden.³³

1843 Juni 4.–5. Aachen 24. Niederrheinisches Musikfest unter der Leitung von Hofkapellmeister Carl Gottlieb Reissiger aus Dresden sowie Chordirektor und Musikdirektor Carl von Turányi aus Aachen, Sophie Schloss übernahm das Alt-Solo in Händels *Samson*, hatte kein Künstlerkonzert

1843 Juni 23. Bonn Ankündigung „Herr Mortier de Fontaine ... wird ein Concert veranstalten, in dem auch Fräulein Schloß einige Piecen, unter anderem eine von Felix Mendelssohn-Bartholdy für sie komponierte Arie vorzutragen die Gefälligkeit haben wird.“³⁴

³² *Kölnische Zeitung* Nr. 78 vom 19. März 1843, S. 9.

³³ *Kölnische Zeitung* Nr. 104 vom 14. April 1843, S. 4.

³⁴ *Bonner Wochenblatt* Nr. 75 vom 23. Juni 1843, S. 4.

1843 Juni 25. Köln Ankündigung eines Konzertes der drei Pianisten Henri Louis Mortier de Fontaine, Ferdinand Kufferath und Franz Weber: „5) zwei Lieder von Clara und Robert Schumann vorgetragen von Fräul. Schloß“³⁵

1843 Juni 29. Bonn Ankündigung: „Freitag, den 30. Juni werden Fräulein Sophie Schloß, Herr Mortier de Fontaine aus Paris die Ehre haben, in dem großen Saal der Lesegesellschaft ein Concert zu geben.“³⁶

1843 Juli 1. Köln Konzert Mortier, Mitwirkung von Sophie Schloss. Programm (Auszug): „2) Concert für drei Pianoforte von Sebastian Bach vorgetragen von den Herren Mortier, Ferd Kufferath und Fr. Weber“; „5) Zwei Lieder von Clara und Robert Schumann vorgetragen von Sophie Schloß“; „6) Hommage à Händel für zwei Pianoforte von Moscheles [op.92], vorgetragen von Mortier und Kufferath“; „Die drei Flügel sind aus der Fabrik von Eck und Comp.“³⁷

1843 September 2. Bonn Ankündigung: „September. Nachmittags 4 Uhr findet auf der Rheininsel Nonnenwerth ein Concert der Brüder Carl und Richard Levy aus Wien [chromatisches Horn] statt. Der Ritter Fr. Liszt wird aus besonderer Gefälligkeit die Güte haben, dieses Concert durch einige Vorträge zu verherrlichen. Ebenso hat auch Fräul. Schloß ihre gefällige Mitwirkung bei diesem Concert zugesagt“³⁸

1843 September 23. Mendelssohn fragt brieflich, ob Sophie Schloss ab November in vier Konzerten in Berlin unter seiner Leitung in der Singakademie singen könne, worauf sie am nächsten Tag antwortet: „Wie ich mich freue. . . vermag ich Ihnen nicht zu beschreiben. Ihre Protection hat mir in der Welt schon. . .“ (unvollst. erhaltener Brief), die Konzerte kamen nicht zustande

³⁵ *Kölnische Zeitung* Nr. 176 vom 25. Juni 1843, S. 4.

³⁶ *Bonner Wochenblatt* Nr. 78 vom 29. Juni 1843, S. 3.

³⁷ *Kölnische Zeitung* Nr. 182 vom 1. Juli 1843, S. 4.

³⁸ *Bonner Wochenblatt* Nr. 142 vom 2. September 1843, S. 5.

1843 September 27. Köln Bericht über Konzert vom 2. September 1843 von Liszt mit den Wiener Hornisten Carl und Richard Levy (s.o.), Sophie Schloss sang Lieder von Liszt und Levy³⁹

1844 Februar 10. Bremen, Brief Sophie Schloss an Mendelssohn: „In diesen Tagen mache ich mit Herrn Kapellmeister [Friedrich August] Pott [vom Oldenburger Hof] eine größere Reise“.

1844 März 2. Köln Mitwirkung beim „Historischen Konzert“ von Musikdirektor Ferdinand Rahles, zuvor auf Empfehlung Mendelssohns als Städtischer Musikdirektor in Düren⁴⁰

1844 Mai 26.–27. Köln 26. Niederrheinisches Musikfest unter Leitung des Städtischen Musikdirektors Heinrich Dorn, Sophie Schloss als „Concertsängerin“ in Händels *Jephta* (nach der Originalpartitur mit Orgelstimme von Franz Weber) und Beethovens *Missa solennis*

1844 Mai 28. Köln im Gürzenich Mitwirkung in einem Morgenkonzert, einer Art „Künstlerkonzert“ unter Leitung des Komponisten und Pianisten Ferdinand Kufferath wegen der Mitwirkung der Gesangsolisten und von Instrumentalisten des Musikfestes, darunter Konzertmeister Lübeck aus Den Haag. Sophie Schloss wohl mit „Rezitativ und Arie von Weber“ [*Freischütz*]. Gleichzeitig dirigierte Dorn im Schauspielhaus Beethovens 5. Sinfonie und G. Rossinis *Stabat mater*.⁴¹

1844 Juni 7. Köln Anzeige von Michael Schloss: „Die Eröffnung meiner neu eingerichteten Musikalien-Leihanstalt“⁴², von da an regelmäßige Anzeigen: „In der Musikalienhandlung von M. Schloss ist soeben gekommen: . . .“

³⁹ *Kölnische Zeitung* Nr. 270 vom 27. September 1843, S. 3.

⁴⁰ Klaus Körner, *Das Musikleben in Köln um die Mitte des 19. Jahrhunderts* (= *Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte* H. 83), Köln 1969, S. 199 und S. 308.

⁴¹ Klaus Körner, *Das Musikleben in Köln um die Mitte des 19. Jahrhunderts* (= *Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte* H. 83), Köln 1969, S. 176.

⁴² *Kölnische Zeitung* Nr. 159 vom 7. Juni 1844, S. 4.

1844 August 1. Köln, Brief von Sophie Schloss an Mendelssohn: „Seit längerer Zeit war es mein Wunsch, eine Reise nach London zu machen, um mehrere Monate dort zu bleiben. Mein ersten Schritt dazu ist bei Ihnen verehrter Herr Doctor! Wie könnte ich sonst nach London, wenn ich nicht von Ihnen empfohlen bin; denn von Ihren Empfehlungen wird meine Aufnahme und Stellung in England abhängen.“

1844 August 11. Frankfurt, Brief mit Antwort von Mendelssohn: „Mit Vergnügen werde ich Alles thun um Ihnen Ihr Vorhaben, nach London zu gehen möglichst zu erleichtern.“ „Die musikalische Saison ist dort, wie Sie wissen im Frühjahr.“ – „Schreiben Sie mir etwa 14 Tage oder 3 Wochen ehe Sie abreisen, so werde ich Ihnen Briefe an die Directoren der Philharmonischen Gesellschaft und an einige meiner dortigen Bekannten geben, und hoffe daß sie Ihnen nützlich sein werden.“

1844 Dezember 12. Köln Mitwirkung im Abonnement-Konzert des KMGV neben Bernhard Breuer (Cello)

1844 Dezember 23. Köln, Brief von Sophie Schloss an Mendelssohn mit der Wiederholung der Bitte um Empfehlungsschreiben und der Mitteilung, dass sie am 4. Januar 1845 in Brüssel mit Ferdinand Kufferath in der Société Philharmonique ein Konzert gäbe. Mit ihm habe sie vor seiner Übersiedlung nach Brüssel als Lehrer am Conservatoire schon in Köln mehrfach musiziert. Es sei zum ersten Mal, dass sie nach Belgien gehe, „doch bin ich dort schon bekannt, bei den Musickern, von welchen die elite bei dem Aachener Musickfeste [1843] mitwirkten, so wie von einem Konzerte, was bei Eröffnung der belgischen Eisenbahn [15.10.1843] hier auf dem Gürzenich wo dreitausend Personen waren, und größtentheils Belgier.“ – „ich habe Briefe von Frau [Louise] Dulcken gelesen, in denen sie ihrem Bruder hier Herrn Rendant David schrieb, ich möchte so früh als möglich hinkommen, auch will sie alles was in ihren Kräften steht für mich thun.“ Die Pianistin und Klavierlehrerin Marie-Louise

Dulcken (1811–1850, s. Abbildung auf S. 106) aus Hamburg war seit 1828 mit Theobald Dulcken verheiratet und mit ihm nach London übersiedelt. Sie war die jüngere Schwester des Geigers Ferdinand David und die ältere Schwester der Pianistin Therese Meyer. Sie avancierte zur Pianistin der Herzogin von Kent und wurde später Hofpianistin der Königin Victoria.



Louise Dulcken geb. David
Porträt von Richard James Lane, 1836

1845 Januar 4. u. 6. Trier Generalproben als „Rheinische Philomele“ (Nachtigall) für Konzert des „Musikvereins zur Förderung der Instrumentalmusik“ unter Leitung von Nikolaus Dunst, Lehrer an der Domsingschule, an der auch eine Jeanette Schloß (seit 1841 in Trier) unterrichtete.

1845 Januar 7. Köln Brief Sophie Schloss an Mendelssohn: „heute erhielt ich einen Brief von Herrn David an Frau Dulken, bei Welcher ich wohnen werde.“

1845 Januar 18. Trier Mitwirkung in Konzert, Programm: „2. Arie aus *Titus* von Mozart – 8. Recitativ und Arie aus *Lucia di Lammermoore* von Donizetti“ – 4. und 6. Franz Schubert: Lieder »Ständchen« (D 957/IV) und »Ungeduld« (D 795/VII); Kritik: „Da ward den Freunden guter Musik in Trier wieder einmal ein herrlicher Abend! Die gefeierte Konzertsängerin, Frl. Sophie Schloss von Köln, rühmlichst bekannt durch ihre ausgezeichneten Leistungen in den Solopartien... bei den großen rheinischen Musikfesten... gewährte uns ... den freudigen Genuß in dem meisterhaften Vortrag einiger Gesangstücke höheren [Arien] wie leichteren Styls [Lieder] die ganze Fülle ihrer seltenen Stimme zu erkennen und mit dieser sowohl den gediegenen Vortrag in allen dynamischen Nüancierungen als auch ihre Virtuosität bei strengem Festhalten an der Composition als Resultät einer unverkennbar guten Schule zu bewundern. Applaus erhielt auch ... Nik. Dunst, der die Sängerin auf dem Flügel akkompagnierte.“⁴³ Kritik: „Die Sängerin Sophie Schloß gab in Trier ein Concert und erntete vielen Beifall. Sie geht nach London“⁴⁴

1845 Januar 21. Abreise nach England zu Louise Dulcken

1845 Februar 19. London Queen's Concert Room: Konzert des Pianisten Sigismund Thalberg, Dirigent Julius Benedict (Freund Mendelssohns), unter den Vokalsolisten: „Mademoiselle Schloß“

⁴³ Gustav Bereths, *Musikchronik der Stadt Trier 1800–1850* (= *Beiträge zur mittelhheinischen Musikgeschichte* 17), Mainz 1978, S. 182f.

⁴⁴ *Signale für die musikalische Welt*, 3. Jg 1845, Nr. 5, S. 38.

1845 April 20. Bericht *Kölnische Zeitung*: „Unsere talentvolle Landsmännin, die Sängerin Fräul. Sophie Schloß, erfreut sich in London desselben Beifalls, den sie noch an allen Orten, wo sie sich hören ließ, ärgerte. Sie trat schon in mehreren der besuchtesten Concerte auf und alle londoner Blätter überbieten sich im Lobe der deutschen Sängerin, welche mit den schmeichelhaftesten Ausdrücken gefeiert wird. Ausführlicher, als dies gewöhnlich geschieht, werden ihre Leistungen besprochen, und die sonst im Lobe des Fremden so kargen Engländer lassen denselben die vollste Gerechtigkeit widerfahren, beehren die junge Sängerin mit dem Beinamen ‚the vocal star‘.“⁴⁵

1845 Mai 5.–10. Manchester – Birmingham. Tournee in fünf Metropolen mit dem Flötisten Richard Carte als Konzertgeber, die Vokalmusik „was given by Mademoiselle Schloss, Signor Correlli, Herr Joseph Staudigl [Bassist Oper Wien]“

1845 Mai 11.–12. Düsseldorf Niederrheinisches Musikfest unter der Leitung von Julius Rietz. Ferdinand Rahles kritisiert in seinem Bericht, dass die Solopartien (Beethoven 9. Sinfonie) zum Teil unzureichend mit Dilettanten besetzt seien und bemerkt zu Fräulein Graumann: „Man ist bei unsern bisherigen Musikfesten durch die hervorragenden Leistungen der Frau Schloss in Altpartien verwöhnt.“⁴⁶

1845 Mai 18. Bericht *Kölnische Zeitung*: „Berichten aus London zufolge ärgert Sophie Schloß ungemeinen Beifall, so oft sie singt. Die Blätter rühmen die Correctheit ihres Gesanges, ihre schöne Stimme, und nennen sie eine vollendete Künstlerin. Von der Königin Victoria hat sie ein ausgezeichnetes Geschenk erhalten. Ihr Vortrag schubert'scher Lieder heißt es, sei ein Glanzpunkt der musicalischen Saison. Gegenwärtig ist sie mit Staudigl im nördlichen England.“⁴⁷

⁴⁵ *Kölnische Zeitung* Nr. 110 vom 20. April 1845, S. 4.

⁴⁶ *Allgemeine musikalische Zeitung*, 47. Jg. 1845, Nr. 25, Sp. 429f.

⁴⁷ *Kölnische Zeitung* Nr. 138 vom 18. Mai 1845, S. 5.

1845 Juli 21. Bericht *Kölnische Zeitung*: „Die deutschen Sänger und Sängerinnen haben auch in der diesmaligen londoner Saison die Gunst des Publicums, Ehre und Geld gewonnen. Die Kölnerin Sophie Schloß wird von den londoner Blättern als der ‚Stern‘ der Saison geprießen.“⁴⁸

1845 Juli 24. Köln, Brief Sophie Schloss an Mendelssohn mit einem Bericht über ihre Erfolge in England: „Zuerst trat ich in Madame Dulckens Soiréen, die von feinsten Publikum besucht wurden, auf, und wurde dort vom Herzog von Cambridge gehört, der mich gleich für 6 erste ancient Concert engagierte, so wie Prinz Albert für 6 zweite.“ Dulcken verschaffte ihr Engagements, „unter anderm in einem Konzerte bei der Herzogin von Gloucester und Herzogin von Kent.“ Im Oktober müsse sie nach London zurück, am 17. sei sie zu einem Konzert in Brighton engagiert, zu weiteren Konzerten im November und Dezember. Sie bittet Mendelssohn (vergeblich) um seine Empfehlung für ein Engagement bei den beiden Hofkonzerten auf Schloss Brühl und Schloss Stolzenfels (bei Koblenz), die König Friedrich Wilhelm IV. für Queen Victoria und Prinzgemahl Albert nach dem Beethovenfest veranstalte, die Sänger Johann Baptist Pischek und Joseph Alois Tichascheck seien bereits engagiert. Am 13. August 1845 fand unter Leitung von Hofkapellmeister Giacomo Meyerbeer und seiner Begleitung am Klavier das Brühler Konzert statt, es sangen Jenny Lind und Pauline Viardot-Garcia.

1845 August 11.–12. Bonn Beethovenfest zur Inauguration des Beethoven-Monuments, Mitwirkung bei *Missa solennis* unter Chordirektor Franz Weber, Köln sowie in 9. Symphonie unter Leitung von Hofkapellmeister Louis Spohr: Mitwirkende im Alt: „Fräulein Sophie Schloß (S.[olo]) aus Cöln“⁴⁹ Hector Berlioz, der sie auf dem Beethovenfest hörte, nannte sie „eine der besten Sän-

⁴⁸ *Kölnische Zeitung* Nr. 202 vom 21. Juli 1845, S. 3.

⁴⁹ Martin Blindow, *Rudolf Breidenstein (1821–1882). Sein Beitrag zum Dortmunder Musikleben im Spiegel der Presse*, Münster 2024, Anm. 46.

gerinnen Europas sowohl wegen Schönheit, Kraft und Reinheit ihrer Stimme wie wegen ihres musikalischen Gefühls und Vortrefflichkeit ihres Gesangstils.“

1845 Oktober 22. Bericht „Signale aus Cöln“: „Fräulein Sophie Schloss, welche im letzten Frühjahr und Sommer in England viel Aufsehen erregt hat, ist in diesen Tagen wieder dorthin abgereist und wird dem Vernehmen nach, ihren permanenten Aufenthalt in London nehmen.“⁵⁰

1845 November 3. – Dezember 3. Oxford: Tournee mit der Pianistin Louise Dulcken (London) und Dirigent Goldberg, in 22 Städten (*Provincial Concerts*)

1846 Januar 7. Bericht *Kölnische Zeitung*: die Zeitungen in „London, Manchester, Liverpool, Oxford u.s., wo unsere Landsmännin Fräulein Sophie Schloß sang, sind des Lobes voll und können nicht müde werden, ihre Leistungen zu rühmen. Sie findet allenthalben die ehrenvollste Aufnahme. . .“⁵¹

1846 Februar 3.–24. Tournee mit Mr Vincent Wallace, Vokalmusik u.a. „Mademoiselle Schloß“ (*Provincial Concerts*)

1846 April 23.–30.: 2. Tournee mit Flötist Richard Carter (*Provincial Concerts*)

1846 Mai 13. Bericht: „Schloss war im vollsten Sinne des Wortes die Sängerin des Tages, der eigentliche Glanzpunkt der Saison Englands.“⁵²

1846 November 2. Leipzig, Brief von Mendelssohn an Sophie Schloss über Konzertprobe: „So ersuche ich Sie dringend. . . 2) Das Finale aus „Euryanthe“ [C. M. von Webers], welches ich Ihnen bezeichnet, sich vorher recht sicher einzustudiren, damit Sie in Tact, Noten u.s.w. durchaus fest sind. Das Stück ist schwer. Wir haben Dienstag für sämtliche andere Mitwirkende eine

⁵⁰ *Signale für die musikalische Welt*, 3. Jg 1845, Nr. 43, S. 338.

⁵¹ *Kölnische Zeitung* Nr. 7 vom 7. Januar 1845, S. 6.

⁵² *Allgemeine musikalische Zeitung*, 48. Jg. 1846, Nr. 19, Sp. 318.

Probe davon; wenn Sie also in Ihrer Partie [Eglantine, Mezzosopran] vollkommen sicher sind, so wird es gut gehen.“

1846/1847 Winter Leipzig, Engagement am Gewandhaus

1847 Januar 31. Leipzig Brief von Mendelssohn an Sophie Schloss als Antwort auf Ihre Bitte um Urlaub. Mendelssohn verzichtet für den 19. März auf ihre Mitwirkung, sie könne „also nach Bremen reisen“

1847 März 1. Leipzig Benefiz-Konzert von Sophie Schloss: „Die Concertgeberin, deren Leistungen in den Berichten über die Abonnementconcerte schon mehrfach als sehr rühmend erwähnt worden, bewährte auch diesmal die an ihr gekannten Vorzüge. Sie sang Concertarie von C.W. v. Weber, Arie aus ‚la Favorite‘ von Donizetti, zwei Lieder von Mendelssohn und im Verein mit Frä. Vogel und den HH. Meyer und Lindemann Quartett aus ‚Jerusalem liberata‘ von Righini... Ein jeder Vortrag wurde mit lebhaftem Beifall aufgenommen, am vorzüglichsten war die Sängerin in den beiden Liedern von Mendelssohn.“⁵³

„Am 1. März gab Fräulein Sophie Schloss ihr Benefiz-Concert. Bekanntlich wird für die Gewandhaus-Concerte eine Sängerin besonders engagiert, und in der Wahl derselben hat die gehobene Direction, wie früher stets, so auch diesmal ihre Sorgfalt und Umsicht bewiesen. Fräulein Schloss besitzt eine der schönsten, klangvollsten, gleichmässigsten und wohlgeschultesten Stimmen. Alle Arten von Passagen perlen in kecker Volubilität leicht, deutlich und ungezwungen hervor... Hinsichtlich des gefühlvollen Ausdrucks befriedigte die Sängerin im Anfang der Concerte nicht immer und die Kritik musste dies bemerken. Später wurde der Vortrag wärmer; in eben dem Masse nahm auch der Beifall des Publikums zu, und steigerte sich zuweilen bis zum Dacapo-Enthusiasmus.“ Die Leitung lag bei Niels W. Gade. Sein junger Landsmann, der Pianist Rongsted aus Kopenhagen,

⁵³ *Neue Zeitschrift für Musik* vom 8. März 1847, Jg 14, Bd. 26, Nr. 20, S. 81.

spielte zwei Sätze aus C.M. von Webers Es-Dur-Klavierkonzert „mit grosser Befangenheit und einigen kleinen Fehlgriffen.“ Konzertmeister Ferdinand David erhielt stürmischen Beifall für seine *Variationen für Violine mit Begleitung des Orchesters*. Das übrige Programm gestaltete die „Concertgeberin“. Das Quartett aus Vincenzo Righinis *Gerusalemme liberata* entfaltetet als nicht mehr zeitgemäß „keine besonders aufregende Wirkungskraft“. „Die von Fräul. Schloss allein vorgetragenen Stücke, Concert-Arie von C.M. von Weber, Arie aus ‚La Favorite‘ von Donizetti und zwei Lieder mit Pianofortebegleitung gefielen sämtlich und wurden rauschend applaudirt.“⁵⁴

1847 März Bremen Konzert

1847 März 26. Leipzig, Brief von Mendelssohn: „Für diesen Abend habe ich die nothwendigen acht Sänger nicht zusammenbringen können, und bitte Sie daher Ihre freundliche Bereitwilligkeit für irgendeinen Abend der kommenden Woche zu erhalten. Hoffentlich erfüllen Sie mir meinen Wunsch und singen dann sowol den Engel [einen der vom Himmel herabschwebenden Knaben in Mozarts *Zauberflöte*] wie die abscheuliche Königin [der Nacht], die Ihnen beide ganz in der Stimme liegen.“

1847 April 4. Düsseldorf Aufführung von Händels *Joshua* unter Leitung von Ferdinand Rietz: „Fräulein Friederike Schloss aus Köln, Schwester der bekannten Concertsängerin Sophie Schloss, sang die Partie des Othinel. Dem Vernehmen nach trat diese junge Sängerin hier zum ersten Male in einer grösseren Partie öffentlich auf. Recht sehr freut es uns, sagen zu können, dass Fräulein Fr. Schloss eine schöne und kräftige Altstimme besitzt und ihre Partie sehr brav gesungen hat. Bei fortdauerndem Fleiss wird sie gewiss recht bald eine tüchtige Concertsängerin werden, da sie schon jetzt mit vielem Ausdrücke und reiner Intonation zu singen weiss.“⁵⁵

⁵⁴ *Allgemeine musikalische Zeitung*, 10. März 1847, 48. Jg, Nr. 10, Sp. 158f.

⁵⁵ *Allgemeine musikalische Zeitung*, 12. Mai 1847, 48. Jg, Nr. 19, Sp. 323.

1847 Mai 23.–25. Köln 29. Niederrheinisches Musikfest unter Leitung von Heinrich Dorn, der Gaspare Spontini und George Onslow (Paris) einlud, jeweils eigene Werke zu dirigieren. Mitwirkung Sophie Schloss: 1. Tag: Alt-Solo in Händels *Messias*. 2. Tag: Spontini, II. Akt aus der Oper *Olimpie*, in der Stateira, Witwe Alexanders des Großen, und ihre Tochter Olimpia gegenüber Cassandre ihre wahre Identität aufdecken. In der einzigen Probe mit Solisten erinnerte Spontini die Altistin Sophie Schloss, „die mit ihrer wunderbaren schönen Stimme in den oratorischen Stil zu fallen drohte“, an ihre Rolle: „Sie sei die Frau von dem großen Alexander.“⁵⁶ Der 73-jährige Spontini gab nach der Opern-Ouvertüre das Dirigat an Dorn ab und nahm während der Aufführung zwischen den beiden Solosängerinnen Emma Babnigg (Sopran, Dresden) und Sophie Schloss Platz. Schloss wirkte darüber hinaus im Künstlerkonzert des 3. Tages bei Auszügen aus Spontinis Oper *Olimpie* mit.

1847 September 24. Bonn Besuch und Auftritt „der berühmten Sängerin Sophie Schloß“ im Musikalischen Kränzchen bei Johanna Kinkel, vgl. Widmung 1840

1847 Dezember 22. Köln Gesellschaftskonzert unter Leitung von Ferdinand Kufferath (eigene Sinfonie), Händel: II. Teil aus *Samson* mit Maria Sachs (Sopran), Sophie Schlos (Alt) und Ernst Koch (Tenor)

1848 März 3. Köln Gesellschaftskonzert: Christoph W. Gluck, II. Akt aus *Iphigenie auf Tauris* zusammen mit Maria Sachs (Sopran) und Joseph Schiffer (Bass)

1848 August 14. Köln *Morgen-Unterhaltung* des Kölner Männer-Gesang-Vereins anlässlich der 600-Jahrfeier der Grundsteinlegung des Kölner Doms, Solo-Einlagen von Sophie Schloss

1848 August 16. Großes Konzert zum Abschluss des Dombaufestes, Mitwirkung in Haydns *Die Jahreszeiten*

⁵⁶ Heinrich Dorn, *Aus meinem Leben*, Bd. I, Berlin 1879, S. 21–27.

1848 Oktober 24. Köln Gesellschaftskonzert unter Leitung von Heinrich Dorn. I. Teil: Szene und Arie aus der Oper *Die Favoritin* von Donizetti, Mitwirkung in Mendelssohns *Die erste Walpurgisnacht*, Jacques Offenbach spielt sein *Militärkonzert*

1848 November 14. Köln Musikalische Gesellschaft Geburtstag Heinrich Dorn, Mitwirkung neben Jacques Offenbach⁵⁷

1849 Januar 9. Köln Schauspielhaus Aufführung II. Abteilung Jacques Offenbachs *Marielle*, I. Abteilung Konzert des KMGV mit Offenbach (Cello) und Sophie Schloss

1849 Januar 22. Widmung von Offenbachs Lied »Du Röslein purpurroth«: „Componiert für Fräulein Sophie Schloß“

1849 Januar 24. Brief an Ferdinand Hiller über die Konzertreise nach Bremen und Hamburg, wo sie „für mehrere Concerte engagirt“ und mit Vergnügen bereit sei, „bei der Bach’schen Passionsmusik zu singen, aber nicht ohne Furcht, denn es ist gar zu schwer“ sie „werde die Angst nie vergessen,“ die sie „bei der Aufführung in der Thomaskirche in Leipzig hatte“

1849 April 1. Düsseldorf Aufführung der *Matthäuspasion* von Bach unter Ferdinand Hillers Leitung

1849 September 23. Düsseldorf „Zu einem wohlthätigen Zweck fand ein grosses Vocal- und Instrumental-Concert, veranstaltet vom Musikverein [Ltg. F. Hiller], statt, in welchem Frl. Sophie Schloss aus Cöln das Opferlied für Soli, Chor und Orchester [opus 121b] von Beethoven mit der dieser Künstlerin so eigenthümlichen edlen Auscksweise und schöner Stimme sang und der Berliner Pianist [Wilhelm] Steifensandt das Rondeau brillant für Pft. mit Orchester von Mendelssohn unter grossem Beifall der Zuhörer spielte. Auch Mendelsson’s [Schauspielmusik zu] *Athalia* kam zur Aufführung.“⁵⁸

⁵⁷Klaus Wolfgang Niemöller, *Jacques Offenbach in Köln zwischen 1839 und 1861. Neue Sichtweisen durch Kontextualisierung* (Bad Emser Hefte 639), Bad Ems 2023, S. 7f., 11, 16, 18–22.

⁵⁸*Neue Berliner Musikzeitung*, Jg. 3, 3. Oktober 1849, S. 319.

1850 August 2. Köln Mitwirkung im Benefiz-Konzert KMGV zu Gunsten der Opfer in Schleswig-Holstein neben der Pianistin Wilhelmine Clauß, Franz Hartmann und Bernhard Breuer

1850 September 14. Köln, Brief an Robert Schumann: „Es war für mich eine Freudenpost, als ich vernahm daß Sie Ihren Wohnsitz an den Rhein genommen.“ Ankündigung eines Besuches. „Ich werde den künftigen Winter höchst wahrscheinlich hier bleiben, und wie freute ich mich, alsdann auch unter Ihrer Leitung singen zu können.“⁵⁹

1850 September 16. Düsseldorf, Brief Robert Schumann an Sophie Schloss in Köln, er hoffe sie bald zu sehen⁶⁰

1850 September 18. Düsseldorf: Sophie Schloss zu Besuch bei Familie Schumann

1850 Oktober 26. Köln, Bericht: „Fräulein S. Schloss hat uns auf einige Zeit verlassen, um einem Rufe nach Hannover (Hofkapellmeister Heinrich Marschner), Magdeburg, Braunschweig (Hofkapellmeister Georg Müller) und Bremen zu folgen und in den dortigen Concerten aufzutreten.“⁶¹

1850 November/Dezember Bremen, drei Konzerte zum 25-jährigen Jubiläum des Vereins für Privat-Concerte am 5. und 10. November sowie 3. Dezember unter Leitung von Friedrich Wilhelm Rien

1850 November 11. Magdeburg Mitwirkung in einem Konzert des Konzertmeisters Wilhelm Carl Uhrich, zuvor Violinist im Gewandhaus-Orchester Leipzig

1850 November 12. Magdeburg, Brief Sophie Schloss an Robert Schumann: „So eben erfahre ich, daß Sie so freundlich sein

⁵⁹ *Schumann-Briefedition*, Serie II: *Briefwechsel mit Freunden und Künstlerkollegen*, Bd. 7.1, a.a.O., S. 345.

⁶⁰ *Schumann-Briefedition*, Serie II: *Briefwechsel mit Freunden und Künstlerkollegen*, Bd. 7.1, a.a.O., S. 345.

⁶¹ *Rheinische Musik-Zeitung*, Verlag M. Schloss, hg. von Prof. Ludwig Bischoff, Jg. I, Nr. 17, S. 136.

wollten und Rücksprache wegen eines Concertes welches Anfang December in Düsseldorf statt finden sollte mit mir nehmen wollten. . . im Falle Sie mir das eine oder andres mittheilen wollen Sie gefälligst Ihren Brief nach dem Lindenhof in Bremen zu adressieren. Ende des Monats werde ich wieder in Cöln sein. . . “⁶²

1850 November 13. Magdeburg Mitwirkung im zweiten *Logen-Concert*, d.h. im großen [Konzert-]Saal der Loge »Ferdinand zur Glückseligkeit« wie andernorts in Sälen von Casino- (Köln) oder Bürgergesellschaften (Bonn: *Lese-Gesellschaft*)

1850 Dezember 29. Düsseldorf, Robert Schumann im Haushaltbuch: „Sophie Schloß angek.[ommen]“⁶³

1851 Januar 31. Düsseldorf „Am Sonntag haben wir auch bei uns Roberts spanisches Liederspiel aufgeführt, wo[bei] uns die schöne Altstimme der Frl. Schloß sehr zustatten kam.“

1851 März 13. Düsseldorf Benefizkonzert unter Leitung von Robert Schumann, Clara Schumann (Klavier) und Sophie Schloss: »Rose, Meer und Sonne«, »Der Gärtner« und »Frühlingsnacht« (R. Schumann)⁶⁴

1851 Juni 8.–10. Aachen, 30. Niederrheinisches Musikfest unter Leitung von Hofkapellmeister Peter Joseph von Lindpaintner (Stuttgart), Chordirigent Städtischer Kapellmeister Carl von Turanyi (Aachen), Händel *Judas Maccabäus*; 3. Tag „3) Arie aus „Titus“ von Mozart (S. Schloss)“

1851 Juli 6. Düsseldorf Einweihung des Musiksalons von Robert und Clara Schumann, Mitwirkung bei Uraufführung des Oratoriums *Der Rose Pilgerfahrt* (op. 112, Klavierfassung) mit Clara Schumann (Klavier) sowie den Gesangssolisten Mathilde Hartmann (Sopran) sowie [Schumanns Hausarzt] Dr. Richard

⁶² *Schumann-Briefedition*, Serie II: *Briefwechsel mit Freunden und Künstlerkollegen*, Bd. 7.1, a.a.O., S. 345.

⁶³ *Robert Schumann, Tagebücher*, Band II: *Haushaltbücher 1837–1856*, hg. von Gerd Nauhaus, 2 Bde., Leipzig 1982, S. 548.

⁶⁴ *Robert Schumann, Tagebücher*, Band II, a.a.O., S. 791.

Hasenclever (Tenor), anstatt des verhinderten Konzertsängers Ernst Koch aus Köln⁶⁵

1851 November 20. Düsseldorf Mitwirkung im 2. Abonnementskonzert unter Schumanns Leitung in Händels *Josua*⁶⁶

1852 März 4. Düsseldorf Mitwirkung im 6. Abonnementskonzert mit Clara Schumann, u.a. „Kirchenarie“ von Stradella⁶⁷

1852 Mai 6. Düsseldorf Mitwirkung im 9. Abonnementskonzert, Schumanns Benefizkonzert, bei Uraufführung von dessen Ballade *Der Königssohn* op. 116⁶⁸

1852 August Kassel, Erstdruck von Robert Schumann *Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte* op. 107, „Fräulein Sophia Schloss zugeeignet“⁶⁹ (Titelblatt s. Abbildung auf S. 118)

1852 September 4.–5. Hamm: 1. Westfälisches Musikfest, Ankündigungen u.a. in *Hagener Kreisblatt* 25.8.1852 und im *Wochenblatt für den Kreis Altena* 28.8.1852. Hamm war durch die neue Eisenbahnstrecke Köln–Hamm gut erreichbar. Aufruf des Comites des Musikfestes in *Kölnischer Zeitung* 19.6.1852 und *Westfälischer Kurier* 20.6.1852, es werden diejenigen, „welche mitzuwirken wünschen, uns aber nicht persönlich bekannt sein werden, höflichst ersucht, sich durch den Dirigenten eines Musikvereins oder einen dem Comite bekannten Musikfreund unter Angabe ihres Instruments bis zum 1. August d.J. bei Herrn Stab anzumelden. Auch werden die verehrten Dilettanten gebeten, zugleich zu bemerken, ob sie Frei-Quatier wünschen.“

⁶⁵ Klaus Wolfgang Niemöller, *Das Musikzimmer in rheinischen Bürgerhäusern des 19. und frühen 20. Jahrhunderts als Treffpunkt von Komponisten und Liebhabern*, in: Sabine Meine (Hrsg.), *Klingende Innenräume (Musik – Kultur – Geschichte 12)*, Würzburg 2020, S. 176f.

⁶⁶ Robert Schumann, *Tagebücher*, Band II, a.a.O., S. 577.

⁶⁷ Robert Schumann, *Tagebücher*, Band II, a.a.O., S. 587.

⁶⁸ Robert Schumann, *Tagebücher*, Band II, a.a.O., S. 593.

⁶⁹ *Schumann-Briefedition*, Serie II: *Briefwechsel mit Freunden und Künstlerkollegen*, Bd. 7.1, a.a.O., S. 350.



Robert Schumann: *Sechs Gesänge für eine Singstimme und Klavier*
Sophia Schloss gewidmet, op. 107
Titelblatt Erstaussgabe Kassel 1852

Vorbereitungen: „Das Lokal besteht aus zwei durch Wandpfeiler getrennten Räumen, nämlich den eigentlichen Saal des Herrn Böcker und einen Anbau, worin das Orchester[podium] mit möglichster Eleganz errichtet war. Beide Räume mochten gegen 2000 Menschen fassen. Eine wunderliche Zierde des Inneren bildet eine in der Mitte stehende lebendige Eiche.“ „Die Theilnehmer bestanden aus den Musikvereinen aus Hamm, Soest, Dortmund, Arnsberg, Unna, Recklinghausen“⁷⁰.

„Es ist eine neue Tonhalle dazu gebaut, welche ebenso splendid als weit wird. – Mehr als 300 Sängern und Sänger sind angemeldet, das Orchester wird 100 Musiker stark sein, und die Herren Musikdirector [Rudolf] Breidenstein aus Dortmund und Paetsch aus Arnsberg werden die Leitung haben.“ Als „bedeutende Stücke“ stehen Haydns *Schöpfung* (am 1. Tag) und Mendelssohns *Walpurgisnacht* (am 2. Tag) auf dem Programm. „Frl. Sophie Schloss aus Köln wird mit ihrer klangvollen Altstimme die Arie aus dem Oratorium [*Elias*] von Mendelssohn „Warte auf den Herrn“ [»Sei stille dem Herrn und warte auf ihn«] und [am 2. Tag] Mehreres aus dem „Faust“ von Spohr singen. Frau Schumann aus Düsseldorf, die berühmte Pianistin, wird Lieder ohne Worte von Mendelssohn und ein Notturmo vortragen.“⁷¹

Die angekündigte Teilnahme von Clara Schumann erfolgte nicht. „Als Solosängerinnen waren Frl. Sophie Schloß aus Köln, die gefeierte Nachtigall des Rheines, und Frau Winterscheid aus Dortmund gewonnen. Auch C.-M. [Konzertmeister Franz] Hartmann von Köln war erschienen, überhaupt die tüchtigsten Kräfte aus der Nähe [...] Frl. Schloß sang die Arie aus Spohr's Faust: Ja, ich fühle es, treue Liebe etc. Hier und in Mozart's Titus-Arie war sie der alles überstrahlende Solitär. Die selbstbewußte Sicherheit, verbunden mit dem zartesten innigsten Ausdruck, wie

⁷⁰ *Berliner Musik-Zeitung Echo* vom 3. Oktober 1852, 2. Jg, Nr. 40, S. 316f.

⁷¹ *Neue Berliner Musikzeitung* vom 15. September 1852, 6. Jg, Nr. 36, S. 284.

ihn Mozart und Spohr fordern, geben ihr die Weihe der Meisterschaft.“⁷²

Am Samstag fand abends in der Festhalle ein allgemeines Festessen, am Sonntagabend ein Ball statt. Am 3. Tag die „Nachfeier“ im Zusammenhang einer Kunstaussstellung bei Böcker.

1852 November Konzertreise: „Fräulein Sophia Schloss hat in Folge ehrenvoller Anträge eine [2.] Kunstreise durch Holland angetreten. Im Haag [Musikdirektor Lübeck] und in Rotterdam [Musikdirektor Mühlenfeld] ist sie bereits mit ausserordentlichem Beifall aufgetreten und musste mehrere Gesangstücke auf allgemeines Verlangen *da capo* singen.“⁷³

1853 Mai 15.–17. Düsseldorf 31. Niederrheinisches Musikfest unter Leitung von Robert Schumann und Ferdinand Hiller, Köln, Mitwirkung in Händels *Messias* sowie beim Abschlusskonzert am 3. Tag: Uraufführung von Robert Schumanns *Fest-Ouvertüre mit Gesang über das Rheinweinielied* op. 123, Soli gesungen von u.a. Mathilde Hartmann und Sophie Schloss⁷⁴

1853 August 16. Brief Clara Schumann an ihre Halbschwester Marie Wieck: „Sophie Schloß seit 3 Monaten – Braut. Sie geht nach Hamburg.“⁷⁵

1853 Dezember 26. Köln Weihnachtskonzert des KMGV, Mitwirkung von Jacques Offenbach, von dem Sophie Schloss die Lieder »Lebe wohl« und »Cathrein, was willst Du mehr« sang, beide gedruckt im Verlag Michael Schloss

1854 Januar 17. Heirat mit dem Hamburger Kaufmann Siegfried Fabian Gurau

⁷² *Berliner Musikzeitung Echo* vom 3. Oktober 1852, a.a.O., S. 316ff.)

⁷³ *Rheinische Musik-Zeitung* vom 27. November 1852, III. Jg, Nr. 22, S. 1007.

⁷⁴ Robert Schumann, *Tagebücher*, Band II, a.a.O., S. 625.

⁷⁵ *Schumann-Briefedition*, Serie I: *Familienbriefwechsel*, Bd. 2, *Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit der Familie Wieck*, hg. von Eberhard Möller, S. 394.

1854 Dezember 16. Altona Tod von Siegfried Fabian Gurau

1855 November 25. Hamburg Mitwirkung in einem Konzert von Johannes Brahms

1856 Januar 26. Hamburg Mitwirkung in einem Konzert Johannes Brahms

1857 Januar 3. Hamburg, Brief Sophie Schloss an Ferdinand Hiller: Nachdem sie das Unglück gehabt habe, ihren „unvergeßlichen Mann zu verlieren“, sehne sie sich „lebhaft danach, wieder an den Rhein zu“ kommen. Sie sei aber noch unschlüssig, ob sie in ihre Vaterstadt zurückkehren solle: „Es bestimmen mich zwar sehr viele Gründe nach Cöln zu kommen, um im Kreise meiner Eltern [älteren] Geschwister und so vieler lieber Freunde leben zu können.“ Sie sei zwar nicht darauf angewiesen Unterricht zu geben, „doch möchte ich der Kunst durchaus nicht untreu werden. Durch meine mehrjährige Abwesenheit von Cöln sind mir die dortigen Verhältnisse fremd geworden und ich möchte deshalb von Ihnen verehrter Herr Kapellmeister! erfahren ob mir Aussichten bleiben dort eine mir angenehme Stellung einzunehmen.“, wobei sie gegebenenfalls auf seine „Protection“ hofft, „von Ihrer Sie verehrenden Sophie Gurau Schloss.“

1862 Juni 8., 9. u. 10. Köln 39. Niederrheinisches Musikfest unter Leitung von Ferdinand Hiller: Händel *Solomon* mit Orgelbegleitung von Franz Weber, Beethoven 9. Sinfonie, Mitwirkung von Sophie Schloss im Chor (Alt)

1903 Mai 15. Düsseldorf: Sophie Schloss gestorben

1903 Juli 1. Meldung in London: „The deaths of . . . Frau Gurau (née Sophie Schloss)“⁷⁶

⁷⁶ *The Musical Times* London, vol. 44, no. 725, 1903, pp. 482–83.

Sophie Schloss

‘The celebrated nightingale of the Rhine’¹

Klaus Wolfgang Niemöller† (Irmgard Knechtges-Obrecht)

She has a ‘peculiar, noble expression and beautiful voice’, the Berliner Musikzeitung² wrote, and the Allgemeine musikalische Zeitung³ said: ‘Fräulein Schloss has one of the most beautiful, sonorous, even and well-trained voices. All kinds of passages sparkle out in bold volubility, light, clear and unforced. The only thing the singer does not succeed in is the trill.’ This refers to the Cologne-born contralto Sophie Schloss (1821–1903), probably one of the most famous singers of the 19th century alongside Jenny Lind and Clara Novello.

Prof. Dr Klaus Wolfgang Niemöller (see obituary pp. 165), who passed away in 2024, was planning an article on Sophie Schloss in this Schumann Journal, for which he had begun a compilation of the singer’s concerts with Mendelssohn, Clara and Robert Schumann, Hiller, Spohr, Offenbach, Liszt and Brahms. This chronicle, which is reproduced below (only up to 1854), has been supplemented, corrected and, where possible, provided with the relevant references.

Even if it is more or less a fragment, it is a last beautiful reminder of the numerous interesting contributions by this highly esteemed music researcher, with which he regularly enriched our Schumann magazines.

¹Berliner Musik-Zeitung Echo, 3 October 1852, p. 316.

²Berliner Musikzeitung, 3 October 1849, p. 319.

³Allgemeine musikalische Zeitung, 10 March 1847, column 158f.

CHRONICLE

Sophie Schloss (also Schloß)

born 12 December 1821 in Frechen near Cologne

died 15 May 1903 in Düsseldorf, widowed Gurau

Father Joshua Schloss (1792–1866) Jewish elementary school teacher (language teacher) and owner of a library

Mother Sibilla Levy (1800–1881)

Brother Michael Schloss (1823–1891) one of the most important music publishers in Cologne in the 19th century, founder of a music publishing house in 1843, *Rheinische Musik-Zeitung* 1850–1853, published by Prof. Ludwig Bischoff, violinist at music festivals

Sister Friederike is documented as an contralto in 1847 (see p. 145)

1836, May, 23–25 Düsseldorf, during the Lower Rhine Music Festival, Sophie Schloss completes an audition with Mendelssohn Bartholdy, who favours her further training

1836, August, 7 Mendelssohn wrote in a letter to her father in connection with his expert opinion ‘on the musical talent of your daughter’: She ‘possesses an excellently beautiful, powerful, melodious mezzo-soprano voice, which should leave little to be desired in purity and solidity of sound [...] so I would only wish her the opportunity to perfect herself in the technique of singing, in terms of skill, delivery, and pronunciation [...] and I am convinced that she can become a most excellent singer as a result. She sings so well and confidently from sight-reading.’⁴

1836, October, 8 Cologne, report: ‘The concert of Miss Sophie Schloß. The testimony of the master F. Mendelssohn-Bartholdy in favour of Miss Schloß would have been reason enough for us

⁴Cf. Ulrich Tank, *Die Geschwister Schloss. Studien zur Biographie der Kölner Altistin Sophie Schloss (1822–1903) und zur Geschichte des Musikalienverlages ihres Bruders Michael (1823–1891)* (= *Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte* 115), Cologne 1976, p. 2.

to attend the concert, had it not been for the announcement that Mr. Alexander was going to glorify it with his playing [...]. Rather, we do not want to leave unsaid that which is to be criticised and believe that we are doing the promising young artist a greater service than if we were to provoke unreasonable vanity and claims by unduly incensation. [...] First of all, we must applaud the confidence, indeed the boldness, with which the young singer performed her first public rehearsal [...] Let us then summarise our judgement of this performance in the following words: It is our conviction that Miss Schloß will, after attaining a higher maturity in the art and especially after listening to excellent examples such as the Italian opera in Paris, produce with this piece of music an effect that cannot be compared to the present one.⁵

1836, October Cologne, Cathedral Kapellmeister Carl Leibl (1784–1870, see illustration on p. 125) presents his 15-year-old pupil Sophie Schloss for the first time in a public concert; she sings arias by Ferdinando Paer and Giacomo Rossini as well as a song by Felix Mendelssohn Bartholdy⁶

1836, December, 13 Cologne, theatre performance (as Ännchen) in Weber's Freischütz, replacement due to flu epidemic in the ensemble

1837, spring – 1839, January Paris, on Mendelssohn's recommendation, studies with Giulio Marco Bordogni at the Conservatoire, return with certificates from the composers Luigi Cherubini and Jacques Fromental Halévy

1838, Whitsun Cologne, 20th Lower Rhine Music Festival under the direction of Mendelssohn Bartholdy: Handel Joshua 'after the original score' with organ accompaniment by cathedral organist Franz Weber; Bach Cantata for Ascension Day (BWV 43), with participation from the Netherlands: Miss Eschborn (soprano), Amsterdam, Wilhelm de Vrugt (tenor), Amsterdam

⁵ Kölnische Zeitung, no 282, 8 October 1836, p. 4.

⁶ Cf. Ulrich Tank, *Die Geschwister Schloss*, op. cit.



Cathedral Kapellmeister Carl Leibl 1866
portrait, oil on canvas by his son Wilhelm Leibl

1838, September, 12 Cologne, theatre: Participation in a charity concert in aid of the reconstruction of the Berlin orphanage and St. Cecilia's Church in Cologne, conducted by Franz Weber: Sophie Schloss performing an aria from *Lucia di Lammermoor* (Gaetano Donizetti), Joseph Schiffer (baritone), Ferdinand Kufferath (piano), Franz Hartmann and Franz Derckum (violin), Bernhard Breuer (violoncello), military bands *Militärkapellen*⁷

1838, September, 26 Brief stopover in Cologne, debut in a society concert of the Concert-Gesellschaft at the Casino under the direction of cathedral organist Franz Weber with Italian arias: Saverio Mercadante *Donna Caritea*; G. Rossini *Semiramis*, other participants Franz Hartmann (violin), Joseph Alexander (violoncello), enthusiastic newspaper reports on Sophie Schloss's progress with the concluding statement that her mezzo-soprano had developed into a viable alto voice

1839, January, 25 Letter from Joshua Schloss to Mendelssohn: 'She shows little desire to devote herself to the theatre.' Delighted 'if perhaps it could be arranged that my daughter would come to Leipzig under your direction.'

1839, January, 31 Leipzig, letter of reply: 'If your young daughter would like to take up a position here, and the assessment of her performance which you enclose with your letter is a fair and expertly written one, I have no doubt that the directors of the local concerts will offer her a favourable engagement next autumn. The position of a concert singer is currently vacant here...' ⁸

1839, February, 8 Cologne, letter Joshua Schloss to Mendelssohn: '... she [Sophie] is flattered that you will also honour such [protection] with a singing part at the next Rhenish Music Festival.'

⁷Heinz Oepen, *Beiträge zur Geschichte des Kölner Musiklebens 1760–1840* (= *Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte*, H. 10), Cologne, p. 68f.

⁸© 2025 Felix Mendelssohn Bartholdy Correspondence Online Edition (FMB-C). Humboldt University, Berlin.

1839, March, 19 IV. Casino subscription concert under the baton of Franz Weber: Aria from *Romeo und Julia* (Vincenzo Bellini)

1839, March, 4 Cologne, according to newspaper report participation in the winter concerts under the baton of cathedral organist Franz Weber

1839, May, 2 Cologne, participation in a concert given by the brothers Julius and Jacob Offenbach at the Casino: Aria [of Vitellia: 'Deh! se piacer mi vuoi'] *Titus* by Mozart

1839, May, 19–21 Düsseldorf 21st Lower Rhine Music Festival, conducted by Felix Mendelssohn Bartholdy: alto solo in his 42nd Psalm and in Handel's *Messiah*, not in the artists' concert, in which Clara Novello was the main artist

1839, June, 11 Frankfurt, letter by Mendelssohn to Joshua Schloss: *Brief von Mendelssohn an Joshua Schloss*: 'I have just received the reply of the Leipzig concert directorate to my letter concerning your daughter [...] the directorate writes to me that they have unanimously decided to offer your daughter an engagement for the next winter concerts, which they hope will be followed by a longer and more important one for the coming years. They offer her a fee of 400 rt. and 60 rt. for travelling expenses, as well as their assistance and support in continuing her vocal studies during or after the first season...' ⁹

1839, June, 17 Letter to Mendelssohn: notification of acceptance

1839, June/July Concert tour to Frankfurt, meeting with Mendelssohn Bartholdy ¹⁰

1839, August, 8 Cologne, Harff Hall: concert under the baton of Franz Weber including *Grosse Alt-Arie* by the cellist Bernhard Breuer as well as an aria from Mozart's *Titus* and a cavatina from *The Barber of Seville* (Rossini)

⁹Copyright © 2025 Felix Mendelssohn Bartholdy Correspondence, op. cit.

¹⁰*Neue Zeitschrift für Musik*, vol 11, 1839, p. 36.

1839, October, 13 Leipzig, Gewandhaus concert debut: ‘somewhat reserved [...] she acquired [...] such a desirable and well-deserved approval of the audience’¹¹

1839, winter Leipzig: We meet Sophie Schloss ‘here for the first time. Her voice is youthfully fresh, melodious and full, the performance praiseworthy, so that we heartily share the applause of the audience which was bestowed upon the singer and wish to hear her again soon.’

1839/40 winter season, Gewandhaus Leipzig: ‘Miss Schloss from Cologne, a singer who can be deployed for anything’¹²

1840, January, 15 Cologne, letter from Joshua Schloss to Mendelssohn on behalf of his daughter, whom he made shy because of the ‘continuing involvement [in her fate]’: As the engagement would end in a few months, he was worried about her future.

1840, April, 2 Leipzig, participation in the world premiere of Ferdinand Hiller’s oratorio *The Destruction of Jerusalem*

1840, April, 22 Leipzig, participation in the charity concert: ‘... convinced that she should be advised to exercise great caution in the use and further training of her truly beautiful voice.’¹³

1840, May Berlin, rehearsals with Mendelssohn for the performances at the Leipzig Gutenberg Festival in June of his symphonic cantata *Lobgesang* op 52

1840, May, 4 Clara Wieck’s diary: ‘Tonight we spent the evening at Taubert’s. Miss Sophie Schloß was there and sang a few things [with] a powerful voice, but her voice lacks mellifluousness and sweetness – perhaps it was something to do with the small room. She is, it seems to me, a good, unpretentious girl’¹⁴

¹¹ *Allgemeine musikalische Zeitung*, 41st year, 1839, column 829.

¹² Alfred Dörrfel, *Die Gewandhaus-Konzerte zu Leipzig 1781–1881*, Leipzig, reprint 1980, p. 123.

¹³ *Allgemeine musikalische Zeitung*, 42nd year, 1840, columns. 371f.

¹⁴ Clara Schumann. *Jugendtagebücher 1827–1840*, ed. by Gerd Nauhaus and Nancy Reich, Hildesheim · Zürich · New York, 2019, p. 379.

1840, May, 5 Berlin, letter from Clara Wieck to Robert Schumann: 'Yesterday I met Schloß at [Wilhelm] Taubert's [pianist; conductor of court concerts]; [...] She also sang, and I find her voice extraordinarily powerful, but I completely missed the mellifluousness that is the main attraction of a voice.'¹⁵

1840, May, 12 Berlin, letter from Mendelssohn to Sophie Schloss: 'Tomorrow morning at 11:30 we intend to rehearse some of the music for the Leipzig Festival at my place, and although only a short solo piece will be written out, I would be very grateful if you would be so kind as to rehearse it with us and also help a little with the choirs [...]'¹⁶

1840, May, 23 Clara Wieck's diary: 'Schloß from Cologne visited me today. A good girl, but in music, in her judgement still very far behind. I showed her some of Robert's songs – she doesn't understand them.'¹⁷

1840, May Berlin, probably creation of the steel engraving portrait of Sophie Schloss by Auguste Hüssener, who also portrayed Jenny Lind, among others (see illustration on p. 130)

1840, June, 15 Leipzig, St Thomas' Church, participation in the world premiere of Mendelssohn's symphonic cantata Lobgesang op. 52 on the occasion of the Gutenberg Festival

1840, June, 29 Leipzig, 'I also saw Schloss – a good girl; but it is strange, there are people who may have the most beautiful things on them, the most expensive clothes, cloths, etc. They always look sloppy, and so does Schloss.'¹⁸

1840, August, 4 Concert in Cologne with the Cologne Quartet: Franz Hartmann (1st violin), Franz Derckum (2nd violin),

¹⁵ Schumann-Briefedition, series I: Familienbriefwechsel, vol. 7: Briefwechsel von Clara und Robert Schumann, vol. IV: Februar 1840 bis Juni 1856, ed. by Thomas Synofzik, Anja Mühlenweg and Sophia Zeil, Cologne, 2015, p. 271.

¹⁶ Copyright © 2025 Felix Mendelssohn Bartholdy Correspondence, op. cit.

¹⁷ Clara Schumann. *Jugendtagebücher*, op. cit, p. 381.

¹⁸ Clara Schumann. *Jugendtagebücher*, op. cit, p. 386.



Portrait of Sophie Schloss. Steel engraving by Auguste Hüssener
NSK Graphics Collection. Digital collections of the National and
University Library in Zagreb

*Franz Weber (viola), Bernhard Breuer (violoncello), poorly at-
tended due to the summer season*

1840 *Cologne*, Don Ramiro. Ballade von H. Heine für Alt oder Bariton mit Begleitung des Pianoforte in Musik gesetzt und Fräulein Sophie Schloß gewidmet von J. Matthieux, 13tes Werk, 2. Auflage, Cöln & Amsterdam, Jacob Eck & Lefebvre. [Don Ramiro. Ballad by H. Heine for alto or baritone with pianoforte accompaniment set to music and dedicated to Miss Sophie Schloß by J. Matthieux, 13th edition, 2nd edition, Cologne & Amsterdam, Jacob Eck & Lefebvre...] (ULB Bonn: estate of the Bonn composer Johanna Kinkel (1810-1858), divorced Matthieux, E4'756 /6 RARA. Digital copy) On the recommendation of her mentor Mendelssohn Bartholdy, Johanna Matthieux took music lessons in Berlin in 1838, amongst others with Wilhelm Taubert. She also met Clara Wieck in Berlin.

1840/1843 Johanna Mathieux, Hymnus in Coena Domini, Text aus dem 7ten Jahrhundert componirt und ihrem verehrten Lehrer Franz Ries gewidmet von Johanna Mathieux, [Hymn in Coena Domini, text from the 7th century composed and dedicated to her honoured teacher Franz Ries by Johanna Mathieux] Elberfeld: Arnold, for soli, mixed choir and piano, (not in the ULB Bonn estate). Reprint: Edition Tonger by edition49

1844 Johanna Kinkel, Sechs Lieder für Alt oder Bariton mit Clavierbegleitung, [Six songs for alto or baritone with piano accompaniment], op. 14, Coeln [Michae] Schloss (ULB Bonn)

1840, October, 4 Leipzig, Clara Schumann in her marriage diary about the 'Abonnementconcert': 'Sophie Schloss has a full strong voice, but the voice has no beautiful noble character, like Elisen's [List]. She does a great deal of colouratura, but nobody asks how.'¹⁹

1840, October, 22 Leipzig, Clara Schumann in her marriage diary about the 'Abonnementconcert': 'Schloß sang well, better than I have ever heard her [-] her voice is full and strong, but

¹⁹ Robert und Clara Schumann. Ehetagbücher 1840–1844, ed. by Gerd Nauhaus and Ingrid Bodsch, Frankfurt a.M. and Bonn 2007, p. 23.

she has something mean in character. How Elise [List] should enchant everything with her noble voice–²⁰

1840, October, 26 Letter from Mendelssohn to Sophie Schloss: ‘I would ask you to look at the small solo passages in the following piano reduction of Iphigenia [...] by Wednesday’s rehearsal, as it will be better if the whole marvellous Introduction precedes your aria from Iphigenia.’²¹

1840, November, 4 Review by Robert Schumann in *Neue Zeitschrift für Musik*: ‘The aria by [Gaetano] Donizetti, a brilliant piece, brought the singer Miss Schloß the most rapturous applause, she sang accomplished, very diligently, and with a vocal power that no other singer here may currently possess.’²²

1840, November, 9 Letter from Mendelssohn to Sophie Schloss: ‘I would appreciate it if, instead of singing the aria from Robert [Robert der Teufel by Giacomo Meyerbeer], you would stick to the one from *Der Freischütz* [by Carl Maria von Weber] that you chose earlier. It is difficult to get the parts for the former, and would probably be impossible by the next time.’ Mendelssohn asks which aria from Mozart’s *Figaro* she would like to sing and requests ‘the piano reduction for one hour by messenger.’²³

1841, January, 16 Leipzig, Clara Schumann in her marriage diary: ‘Fräulein Schloß sang various bravura arias – why not simple German lieder instead? Don’t we hear enough of these Italian embellishments in the concerts?’²⁴

1840/1841 winter Leipzig, first female singer at the *Gewandhaus*

1841, January, 21 Leipzig, participation in the historical concert in Handel’s *Messias*

²⁰Robert und Clara Schumann. *Ehetagbücher*, op. cit, p. 33.

²¹Copyright © 2025 Felix Mendelssohn Bartholdy Correspondence, op. cit.

²²*Neue Zeitschrift für Musik*, 4 November 1840, vol. 13, no. 37, p. 148.

²³Copyright © 2025 Felix Mendelssohn Bartholdy Correspondence, op. cit.

²⁴Robert und Clara Schumann. *Ehetagbücher*, op. cit., p. 57.

1841, February, 12 Letter from Mendelssohn to Sophie Schloss: 'Will you let me know today [...] whether you would like to sing the great aria from Oberon "Ocean du Ungeheuer" or another great Weber aria and sing it in the next concert?'²⁵

1841, February, 13 Letter from Mendelssohn: as the 'Weber Concert' is cancelled, the request 'to specify 2 pieces by tomorrow, a larger aria and a cavatina or the like, which you want to sing on Thursday, composed by whomever you wish'²⁶

1841, March, 23 Leipzig, letter from Sophie Schloss to Robert Schumann, who had not found her at home and to whom she therefore announces her visit for the afternoon²⁷

1841, March, 31 Leipzig, participation in a concert with the pianist Clara Schumann, in which Sophie Schloss sang lieder by Robert Schumann: 'Die Löwenbraut' op. 31/1 and 'Widmung' op. 25/1 as well as 'Am Strande' WoO 15 by Clara Schumann²⁸

1841 summer months: Concert tours to Berlin, Halle and Weimar, where she was offered a position at the court opera by Oberhofmarschall von Spiegel

1841, July, 8 Cologne, letter to Mendelssohn: 'As this step will now determine my entire future life', she asks Mendelssohn for 'his kind, wise and highly sincere advice in this matter'

1841, July, 8 Cologne, letter (continued), from 'your Excellency's obedient servant Sophie Schloss' to Mendelssohn: 'furthermore... that I have not yet received a reply to the letter

²⁵ Copyright © 2025 Felix Mendelssohn Bartholdy Correspondence, op. cit.

²⁶ Copyright © 2025 Felix Mendelssohn Bartholdy Correspondence, op. cit.

²⁷ Schumann-Briefedition, Series II: Briefwechsel mit Freunden und Künstlerkollegen, vol. 7.1: Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit Jenny Lind-Goldschmidt, Wilhelmine Schröder-Devrient, Julius Stockhausen, Pauline Viardot-García und anderen Sängerinnen und Sängern, ed. by Jelena Josic, Thomas Synofzik, Anselm Eber and Carlos Lozano Fernandez, Cologne, 2023, p. 343.

²⁸ Cf. Programmsammlung Clara Schumanns, Robert-Schumann-Haus Zwickau, s: 10463-C3/A3/A4.

of recommendation from Your Excellency to Mr [Johann Bernhard] van Bree [conductor of the concerts in the concert hall of the “Felix Meritis” Society, Amsterdam]’

1841, July, 23 Letter from Mendelssohn: ‘Since you have decided to go to the theatre, the Weimar proposal seems to me to be a most welcome one and I would try to hold on to it in your place on every condition. There you will have the opportunity to spend the worst time for the theatre, namely the first few years, in a good school, in front of an educated and not too strict audience, under the direction of experienced artists.’²⁹ However, the negotiations failed.

1841/1842 winter Concert tour through the Netherlands: ‘From Rotterdam we received an extremely enthusiastic report on the successes of the singer Sophie Schloß: ‘From her first performance – it says among other things – in Rotterdam’s great concert institute, the *Eruditio musica* [music director Carl Mühlenfeldt], to the present moment, her journeys to The Hague [music director Johann Heinrich Lübeck], Amsterdam [Johannes Bernardus van Bree], Dordrecht, Utrecht [music director Johann Hermann Kufferath] and so on have been true triumphs.’³⁰

1842, April, 27 Cologne, foundation of Kölner Männer-Gesang-Verein (KMGV), conductor Franz Weber³¹

1842, May, 15–17 Düsseldorf, 24th Lower Rhine Music Festival conducted by Felix Mendelssohn Bartholdy, alto solo in *Handel’s Israel in Egypt*, artists’ concert day 3: ‘6) Italian aria, sung by *Fräulein Schloss*’

²⁹ Copyright © 2025 Felix Mendelssohn Bartholdy Correspondence, op. cit.

³⁰ *Neue Zeitschrift für Musik*, 8 January 1842, vol. 16, no. 3, p. 12.

³¹ Caspar Krahe und Franz Weber, *Der Kölner Männergesangverein unter Leitung von Franz Weber. Biographische Notizen in chronologischer Folge*, vol. II, Cologne 1867; Franz Carl Eisen, *Der Kölner Männer-Gesang-Vereins unter Leitung des königlichen Musik-Directors Herrn Franz Weber*, Cologne 1852.

1842, September, 10 Brühl Participation in a musical soirée before King Friedrich Wilhelm IV with the Cologne String Quartet (F. Hartmann, F. Derckum, F. Weber, B. Breuer) in the castle. Liszt arrived late – coming from Paris – due to a misunderstanding and played the Hungarian National March at the end.

1842/1843 Winter season in Leipzig

1843, February, 9 Leipzig, farewell concert with the participation of Clara Schumann, premiere of the aria ‘Infelice – Ah, ritorna, età felice’ (MWV H.5, posthumous print op. 94), composed for Sophie Schloss by Mendelssohn on 15 January 1843. Mendelssohn considered publishing the work, ‘in which case I would dedicate it’, and requested the score and parts back from Sophie Schloss in a letter dated 11 August 1844. Possibly premature cancellation of the engagement, probably due to the impending ‘falliment’, the insolvency of her father Joshua Schloss as lending librarian.³² Auction of the library with its 10,900 tomes on 15 April 1843.³³

1843, June 4–5 Aachen 24th Lower Rhine Music Festival under the baton of court conductor Carl Gottlieb Reissiger from Dresden and choir director and music director Carl von Turányi from Aachen, Sophie Schloss took on the alto solo in Handel’s Samson, no artists’ concert

1843, June, 23 Bonn, announcement ‘Mr Mortier de Fontaine... will organise a concert in which Miss Schloß will also have the pleasure of performing a few pieces, including an aria composed for her by Felix Mendelssohn-Bartholdy.’³⁴

1843, June, 25 Cologne, announcement of a concert by the three pianists Henri Louis Mortier de Fontaine, Ferdinand Kufferath and Franz Weber: ‘5) two lieder by Clara and Robert Schumann performed by Miss. Schloß’³⁵

³²Kölnische Zeitung no. 78, 19 March 1843, p. 9.

³³Kölnische Zeitung no. 104, 14 April 1843, p. 4.

³⁴Bonner Wochenblatt no 75, 23 June 1843, p. 4.

³⁵Kölnische Zeitung no. 176, 25 June 1843, p. 4.

1843, June, 29 Bonn, announcement: 'On Friday 30 June, Miss Sophie Schloß and Mr Mortier de Fontaine from Paris will have the honour of giving a concert in the large hall of the Reading Society.'³⁶

1843, July, 1 Cologne, concert Mortier, with the participation of Sophie Schloss. Programme (excerpt): '2) Concerto for three pianofortes by Sebastian Bach performed by Mr Mortier, Ferd Kufferath and Fr Weber'; '5) Two lieder by Clara and Robert Schumann performed by Sophie Schloss'; '6) Hommage à Händel for two pianofortes by Moscheles [op.92], performed by Mortier and Kufferath'; 'The three grand pianos are from the factory of Eck und Comp.'³⁷

1843, September, 2 Bonn, announcement: 'September. A concert by the brothers Carl and Richard Levy from Vienna [chromatic horn] will take place on the Rhine island of Nonnenwerth at 4 o'clock in the afternoon. As a special favour, the Knight Fr. Liszt will have the kindness to add to the glamour of this concert by performing a few pieces. Likewise, Fräul. Schloß has also promised her favourable participation in this concert'³⁸

1843, September, 23 Mendelssohn asks in a letter whether Sophie Schloss could sing in four concerts in Berlin from November under his direction in the Singakademie, to which she replies the next day: 'How pleased I am... I cannot describe to you. Your protection has already brought me...' (incomplete letter), the concerts did not materialise

1843, September, 27 Cologne, report on Liszt's concert of 2 September 1843 with the Viennese horn players Carl and Richard Levy (see above), Sophie Schloss sang lieder by Liszt and Levy³⁹

³⁶ Bonner Wochenblatt no. 78, 29 June 1843, p. 3.

³⁷ Kölnische Zeitung no. 182, 1 July 1843, p. 4.

³⁸ Bonner Wochenblatt no. 142, 2 September 1843, p. 5.

³⁹ Kölnische Zeitung no. 270, 27 September 1843, p. 3.

1844, February, 10 Bremen, letter from Sophie Schloss to Mendelssohn: 'These days I am going on a long journey with Mr Kapellmeister [Friedrich August] Pott [from the Oldenburg court]'.⁴⁰

1844, March, 2 Cologne, Participation in the 'historical concert' by music director Ferdinand Rahles, previously municipal music director in Düren on Mendelssohn's recommendation⁴⁰

1844, May, 26–27 Cologne, 26th Lower Rhine Music Festival under the direction of Municipal Music Director Heinrich Dorn, Sophie Schloss as 'concert singer' in Handel's Jephtha (based on the original score with organ part by Franz Weber) and Beethoven's Missa solemnis

1844, May, 28 Cologne, In the Gürzenich, participation in a morning concert, a kind of 'artists' concert' under the baton of the composer and pianist Ferdinand Kufferath on account of the participation of the vocal soloists and instrumentalists of the music festival, including concertmaster Lübeck from The Hague. Sophie Schloss probably with 'Recitative and Aria by Weber' [Freischütz]. At the same time, Dorn conducted Beethoven's 5th Symphony and G. Rossini's Stabat mater in the theatre.⁴¹

1844, June, 7 Cologne, advertisement by Michael Schloss: 'The opening of my newly established music hire shop',⁴² from then on regular advertisements: 'In the music shop of M. Schloss has just arrived:...'.

1844, August, 1 Cologne, Köln, Letter from Sophie Schloss to Mendelssohn: 'It has been my wish for some time to make a journey to London in order to stay there for several months.'

⁴⁰Klaus Körner, *Das Musikleben in Köln um die Mitte des 19. Jahrhunderts* (= Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, issue 83), Cologne 1969, p. 199 and p. 308.

⁴¹Klaus Körner, *Das Musikleben in Köln um die Mitte des 19. Jahrhunderts* (= Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, issue 83), Cologne 1969, p. 176.

⁴²Kölnische Zeitung no. 159, 7 June 1844, p. 4.

My first step towards this is with you, dear Doctor! How else could I go to London if I am not recommended by you; for my acceptance and position in England will depend on your recommendations.'

1844, August, 11 Frankfurt, Letter with reply from Mendelssohn: *'It will be my pleasure to do everything I can to make your plans to go to London as easy as possible.'* *'As you know, the musical season there is in the spring.'* – *'Write to me about a fortnight or three weeks before you leave, and I will give you letters to the directors of the Philharmonic Society and to some of my acquaintances there, and hope that they will be useful to you.'*

1844, December, 12 Cologne, participation in the subscription concert of the KMGV alongside Bernhard Breuer (cello)

1844, December, 23 Cologne, Letter from Sophie Schloss to Mendelssohn repeating her request for a letter of recommendation and informing him that she would be giving a concert with Ferdinand Kufferath at the Société Philharmonique in Brussels on 4 January 1845. She had already played with him several times in Cologne before he moved to Brussels as a teacher at the Conservatoire. It was her first time going to Belgium, *'but I am already known there, among the musicians, the elite of who performed at the Aachen Music Festival [1843], as well as from a concert at the opening of the Belgian railway [15 October 1843] here at the Gürzenich, where there were three thousand people, most of them Belgians.* – *'I have read letters from Mrs [Louise] Dulcken, in which she writes to her brother here, Mr Rendant David, that I would like to come here as soon as possible and that she will do everything in her power for me.'* The pianist and piano teacher Marie-Louise Dulcken (1811–1850, see illustration on p. 139) from Hamburg had been married to Theobald Dulcken since 1828 and moved to London with him. She was the younger sister of the violinist Ferdinand David and the ol-

der sister of the pianist Therese Meyer. She advanced to become pianist to the Duchess of Kent and later became court pianist to Queen Victoria.



Louise Dulcken née David Portrait by Richard James Lane, 1836

1845, January, 4 and 6 Trier, Dress rehearsals as ‘Rhenish Philomele’ (Nightingale) for a concert by the ‘Musikverein zur Förderung der Instrumentalmusik’ [Music association for the promotion of instrumental music] under the direction of

Nikolaus Dunst, teacher at the cathedral singing school, where a Jeanette Schloß (in Trier since 1841) also taught.

1845, January, 7 Cologne, letter from Sophie Schloss to Mendelssohn: 'Today I received a letter from Mr David to Mrs Dulken, with whom I will be staying.'

1845, January, 18 Trier, participation in concert, programme: '2. Aria from Titus by Mozart – 8. Recitative and aria from Lucia di Lammermoore by Donizetti' – 4. and 6. Franz Schubert: lieder 'Ständchen' (D 957/IV) and 'Ungeduld' (D 795/VII); review: 'The friends of good music in Trier were once again treated to a wonderful evening! The celebrated concert singer, Miss Sophie Schloss from Cologne, famously known for her excellent performances in the solo parts. . . at the great Rhenish music festivals. . . granted us. . . the joyful pleasure of recognising the fullness of her precious voice in the masterly performance of several vocal pieces of higher [arias] as well as lighter style [lieder] and to admire both the dignified performance in all dynamic nuances as well as her virtuosity with strict adherence to the composition as the result of an unmistakably good school. Nik. Dunst, who accompanied the singer on the grand piano, also received applause.'⁴³ Review: 'The singer Sophie Schloß gave a concert in Trier and received much applause. She is going to London.'⁴⁴

1845, January, 21 Departure for England to Louise Dulcken

1845, February, 19 London, Queen's Concert Room: Concert by pianist Sigismund Thalberg, Julius Benedict (conductor and friend of Mendelssohn's), among the vocal soloists: 'Mademoiselle Schloß'

1845, April, 20 Report Kölnische Zeitung: 'Our talented compatriot, the singer Miss Sophie Schloß, is enjoying the same acclaim in London that she has enjoyed in all the places where she

⁴³Gustav Bereths, *Musikchronik der Stadt Trier 1800–1850* (= Beiträge zur mittelhheinischen Musikgeschichte 17), Mainz 1978, pp. 182f.

⁴⁴Signale für die musikalische Welt, year 3, 1845, no. 5, p. 38.

has been heard. She has already appeared in several of the most popular concerts and all the London papers outdo each other in their praise of the German singer, who is celebrated with the most flattering expressions. Her achievements are discussed in more detail than is usually the case, and the English, who are otherwise so modest in their praise of foreigners, do her the fullest justice, honouring the young singer with the epithet ‘the vocal star’.⁴⁵

1845, May, 5–10 Manchester – Birmingham, tour in five major cities with the flautist Richard Carte as host, the vocal music ‘was given by Mademoiselle Schloss, Signor Corelli, Herr Joseph Staudigl [bassist Vienna Opera]’

1845, May, 11–12 Düsseldorf, Lower Rhine Music Festival under the direction of Julius Rietz. Ferdinand Rahles criticises in his report that the solo parts (Beethoven 9th Symphony) are in part inadequately cast with dilettantes and remarks to Miss Graumann: ‘At our previous music festivals we have been spoilt by the outstanding performances of Frau Schloss in alto parts.’⁴⁶

1845, May, 18 Report *Kölnische Zeitung*: ‘According to reports from London, Sophie Schloß earns immense applause whenever she sings. The papers praise the accuracy of her singing, her beautiful voice, and call her a most accomplished artist. She received an excellent gift from Queen Victoria. Her performance of Schubert’s lieder is said to be a highlight of the musical season. She is currently in northern England with Staudigl.’⁴⁷

1845, July, 21 Report *Kölnische Zeitung*: ‘The German singers have also won the favour of the public, honour and money in this year’s London season. Sophie Schloß from Cologne is praised by the London papers as the ‘star’ of the season.’⁴⁸

⁴⁵ *Kölnische Zeitung* no. 138, 18. Mai 1845, p. 4.

⁴⁶ *Allgemeine musikalische Zeitung*, year 47, 1845, no. 25, columns 429f.

⁴⁷ *Kölnische Zeitung* no. 138, 18 May 1845, p. 5.

⁴⁸ *Kölnische Zeitung* no. 202, 21 July 1845, p. 3.

1845, July, 24 Cologne, Letter from Sophie Schloss to Mendelssohn with a report on her successes in England: 'I first performed at Madame Dulcken's soirées, which were attended by the finest audiences, and was heard there by the Duke of Cambridge, who immediately booked me for six first ancient concerts, as did Prince Albert for six later ones'.

Dulcken procured engagements for her, 'including a concert for the Duchess of Gloucester and the Duchess of Kent. In October she had to return to London, on the 17th she was engaged for a concert in Brighton, and for further concerts in November and December. She asked Mendelssohn (in vain) for his recommendation for an engagement at the two court concerts at Brühl Castle and Stolzenfels Castle (near Koblenz), which King Frederick William IV was organising for Queen Victoria and Prince Consort Albert after the Beethoven Festival; the singers Johann Baptist Pischek and Joseph Alois Tichascheck had already been engaged. On 13 August 1845, the Brühl concert took place under the baton of court conductor Giacomo Meyerbeer and his accompaniment at the piano, with Jenny Lind and Pauline Viardot-Garcia singing.

1845, August, 11–12 Bonn, Beethoven Festival for the inauguration of the Beethoven Monument, participation in Missa solemnis under choir director Franz Weber, Cologne, and in the 9th Symphony under the direction of court conductor Louis Spohr: Participant in the alto: 'Fräulein Sophie Schloß (S.[olo]) from Cologne'⁴⁹ Hector Berlioz, who heard her at the Beethoven Festival, called her 'one of the best singers in Europe for the beauty, power and purity of her voice as well as for her musical feeling and the excellence of her singing style.'

1845, October, 22 Report „Signale aus Cöln“: 'Miss Sophie Schloss, who caused quite a stir in England last spring and sum-

⁴⁹Martin Blindow, Rudolf Breidenstein (1821–1882). Sein Beitrag zum Dortmunder Musikleben im Spiegel der Presse, Münster 2024, note 46.

mer, has left for England again these days and will, according to reports, take up permanent residence in London.⁵⁰

1845, November, 3 – December 3 Oxford: Tour with pianist Louise Dulcken (London) and conductor Goldberg, in 22 cities (Provincial Concerts)

1846, January, 7 Report *Kölnische Zeitung*: the newspapers in 'London, Manchester, Liverpool, Oxford etc., where our compatriot Miss Sophie Schloß sang, are full of praise and cannot tire of praising her achievements. She finds the most honourable reception everywhere...⁵¹

1846, February 3–24 Tour with Mr Vincent Wallace, vocal music including 'Mademoiselle Schloß' (Provincial Concerts)

1846, April, 23–30: 2nd tour with flautist Richard Carter (Provincial Concerts)

1846, May, 13 Report: 'Schloss was the singer of the day in the fullest sense of the word, the real highlight of England's season.'⁵²

1846, November, 2 Leipzig, letter from Mendelssohn to Sophie Schloss about a concert rehearsal: 'So I urge you... 2) The finale from 'Euryanthe' [C. M. von Weber's], which I have told you to rehearse quite thoroughly beforehand, so that you are absolutely firm in tact, notes and so on. The piece is difficult. We have a rehearsal of it on Tuesday for all the other participants; so if you are completely confident in your part [Eglantine, mezzo-soprano], it will go well.'

1846/1847 winter Leipzig, Engagement at Gewandhaus

1847, January, 31 Leipzig Letter from Mendelssohn to Sophie Schloss in response to her request for leave. Mendelssohn waives her participation for 19 March, so she can 'travel to Bremen'

⁵⁰ *Signale für die musikalische Welt*, year 3, 1845, no. 43, p. 338.

⁵¹ *Kölnische Zeitung* no. 7, 7 Januay 1845, p. 6.

⁵² *Allgemeine musikalische Zeitung*, year 48, 1846, no. 19, column 318.

1847, March, 1 Leipzig, charity concert given by Sophie Schloss: *'The concert organiser, whose performances have already been mentioned several times in the reports on the subscription concerts as being very praiseworthy, also proved her well-known merits this time. She sang a concert aria by C.W. v. Weber, an aria from 'la Favorite' by Donizetti, two lieder by Mendelssohn and, together with Miss Vogel and the Messrs. Meyer and Lindemann Quartett from 'Gerusalemme liberata' by Righini... Each performance was received with lively applause, the singer was most outstanding in Mendelssohn's two lieder.'*⁵³

'On 1 March, Miss Sophie Schloss gave her charity concert. As is well known, a singer is specially hired for the Gewandhaus Concerts, and in the choice of her the honoured management has, as always in the past, shown its care and prudence this time as well. Miss Schloss has one of the most beautiful, sonorous, even and well-trained voices. All kinds of passages sparkle forth in bold volubility, easily, clearly and effortlessly... In terms of emotional expression, the singer did not always meet with satisfaction at the beginning of the concerts, and the critics had to note this. Later, the performance became warmer; the audience's applause increased to the same extent, sometimes rising to the level of dacapo enthusiasm.' Niels W. Gade was the conductor. His young compatriot, the pianist Rongsted from Copenhagen, played two movements from C.M. von Weber's Piano Concerto in E flat major *'with a great deal of timidity and a few small blunders'*. Concertmaster Ferdinand David received rapturous applause for his variations for violin with orchestral accompaniment. The rest of the programme was provided by the *'concert host'*. The quartet from Vincenzo Righini's *Gerusalemme liberata* unfolded *'no particularly exciting effect'* as no longer contemporary. *'The pieces performed by Miss Schloss, Concert Aria by C.M. von Weber, Aria from 'La Favorite' by Donizetti and two songs with piano-*

⁵³ *Neue Zeitschrift für Musik*, 8 March 1847, year 14, vol. 26, no. 20, p. 81.

*forte accompaniment were all well received and were rapturously applauded.*⁵⁴

1847 March *Bremen, concert*

1847, March, 26 *Leipzig, letter from Mendelssohn: 'I have not been able to gather the necessary eight singers for this evening, and would therefore ask you to be so kind as to be available for some evening in the coming week. I hope you will fulfil my wish and then sing both the Angel [one of the boys floating down from heaven in Mozart's Magic Flute] and the abominable Queen [of the Night], both of whom are in your voice.'*

1847, April, 4 *Düsseldorf, performance of Handel's Joshua conducted by Ferdinand Rietz: 'Miss Friederike Schloss from Cologne, sister of the well-known concert singer Sophie Schloss, sang the part of Othinel. According to reports, this is the first time that this young singer has appeared in public in a major role. We are very pleased to be able to say that Miss Schloss has a beautiful and powerful alto voice and sang her part very well. With continued diligence, she will certainly soon become a capable concert singer, as she already knows how to sing with great expression and pure intonation.'*⁵⁵

1847, May, 23–25 *Cologne, 29th Lower Rhine Music Festival under the direction of Heinrich Dorn, who invited Gaspare Spontini and George Onslow (Paris) to conduct their own works. Participation of Sophie Schloss: day 1: alto solo in Handel's Messiah. Day 2: Spontini, Act II from the opera Olimpie, in which Stateira, widow of Alexander the Great, and her daughter Olimpia reveal their true identity to Cassandre. In the only rehearsal with soloists, Spontini reminded the contralto Sophie Schloss, 'whose marvellously beautiful voice threatened to fall in-*

⁵⁴ *Allgemeine musikalische Zeitung*, 10 March 1847, year 48, no. 10, columns 158f.

⁵⁵ *Allgemeine musikalische Zeitung*, 12 May 1847, year 48, no. 19, column 323.

to the oratorio style', of her role: 'She is the wife of the great Alexander.'⁵⁶ The 73-year-old Spontini handed over conducting duties to Dorn after the opera overture and took his place between the two solo singers Emma Babnigg (soprano, Dresden) and Sophie Schloss during the performance. Schloss also took part in excerpts from Spontini's opera *Olimpie* in the artists' concert on day 3.

1847, September, 24 Bonn, visit and performance by 'the famous singer Sophie Schloß' at Johanna Kinkel's Musikalisches Kränzchen, cf. dedication 1840

1847, December, 22 Cologne, Society Concert under the baton of Ferdinand Kufferath (his own symphony), Händel: II. Handel: Part II from *Samson* with Maria Sachs (soprano), Sophie Schlos (alto) and Ernst Koch (tenor)

1848, March, 3 Cologne, Society Concert: Christoph W. Gluck, Act II from *Iphigenia in Tauris* together with Maria Sachs (soprano) and Joseph Schiffer (bass)

1848, August, 14 Cologne, Morgen-Unterhaltung [Morning Entertainment] by the Kölner Männer-Gesang-Verein on the occasion of the 600th anniversary of the laying of the foundation stone of Cologne Cathedral, solo interludes by Sophie Schloss

1848, August, 16 Great concert at the end of the Dombau-fest [Cologne Cathedral Construction] Festival, participation in Haydn's *Die Jahreszeiten*

1848, October, 24 Cologne, Society Concert under the baton of Heinrich Dorn. Part I: Scene and aria from the opera *The Favourite* by Donizetti, participation in Mendelssohn's *Die erste Walpurgisnacht*, Jacques Offenbach plays his *Military Concerto*

1848, November, 14 Cologne, musical society in honour of Heinrich Dorn's birthday, participation of Jacques Offenbach⁵⁷

⁵⁶Heinrich Dorn, *Aus meinem Leben*, vol. I, Berlin 1879, pp. 21–27.

⁵⁷Klaus Wolfgang Niemöller, *Jacques Offenbach in Köln zwischen 1839 und 1861. Neue Sichtweisen durch Kontextualisierung* (Bad Emser Hefte 639), Bad Ems 2023, pp. 7f., 11, 16, 18–22.

1849, January, 9 Cologne, theatre, performance II. section Jacques Offenbach's *Marielle*, Section I Concert of the KMGV with Offenbach (cello) and Sophie Schloss

1849, January, 22 dedication of Offenbach's song 'Du Röslein purpurroth': 'Composed for Fräulein Sophie Schloß'

1849, January, 24 letter to Ferdinand Hiller about the concert tour to Bremen and Hamburg, where she was 'hired for several concerts' and prepared with pleasure 'to sing Bach's Passion music, but not without fear, for it is too difficult' she 'will never forget the fear' she 'had at the performance in St Thomas's Church in Leipzig'

1849, April, 1 Düsseldorf, performance of Bach's St Matthew Passion under Ferdinand Hiller's direction

1849, September, 23 Düsseldorf, 'A large vocal and instrumental concert, organised by the Musikverein [conducted by F. Hiller], took place for a charitable purpose, in which Miss Sophie Schloss from Cologne sang Beethoven's *Opferlied* for soloists, choir and orchestra [opus 121b] with the noble expression and beautiful voice so characteristic of this artist, and the Berlin pianist [Wilhelm] Steifensandt played Mendelssohn's *Rondeau brillant* for piano and orchestra to great applause from the audience. Mendelssohn's [incidental music to] *Athalia* was also performed.'⁵⁸

1850, August, 2 Cologne, participation in the KMGV charity concert in aid of the victims in Schleswig-Holstein alongside pianist Wilhelmine Clauß, Franz Hartmann and Bernhard Breuer

1850, September, 14 Cologne, letter to Robert Schumann: 'It was a joyful letter for me when I heard that you had taken up residence on the Rhine.' Announcement of a visit. 'I will most probably stay here in the coming winter, and how pleased I am to be able to sing under your direction.'⁵⁹

⁵⁸ *Neue Berliner Musikzeitung*, year 3, 3 October 1849, p. 319.

⁵⁹ *Schumann-Briefedition*, Series II, vol. 7.1, op. cit., p. 345.

1850, September, 16 Düsseldorf, letter from Robert Schumann to Sophie Schloss in Cologne, he hopes to see her soon⁶⁰

1850, September, 18 Düsseldorf: Sophie Schloss visits the Schumann family

1850, October, 26 Cologne, report: 'Miss S. Schloss has left us for some time to follow a call to Hanover (court conductor Heinrich Marschner), Magdeburg, Brunswick (court conductor Georg Müller) and Bremen and to perform in the concerts there.'⁶¹

1850 November/December Bremen, three concerts for the 25th anniversary of the Verein für Privat-Concerte [Society for Private Concerts] on 5 and 10 November and 3 December under the baton of Friedrich Wilhelm Rien

1850, November, 11 Magdeburg, participation in a concert by concertmaster Wilhelm Carl Uhlich, previously a violinist in the Leipzig Gewandhaus Orchestra

1850, November, 12 Magdeburg, letter from Sophie Schloss to Robert Schumann: 'I have just learnt that you would be so kind as to discuss with me a concert which is to take place in Düsseldorf at the beginning of December... In case you would like to tell me one thing or another, please address your letter to the Lindenhof in Bremen. I will be back in Cologne at the end of the month...' ⁶²

1850, November, 13 Magdeburg, participation in the second Logen-Concert [masonic lodge concert], i.e. in the large [concert] hall of the lodge 'Ferdinand zur Glückseligkeit' as elsewhere in halls of casino (Cologne) or civic societies (Bonn: Lese-Gesellschaft [Reading Society])

⁶⁰ Schumann-Briefedition, Series II, vol. 7.1, op. cit., p. 345.

⁶¹ Rheinische Musik-Zeitung, publ. M. Schloss, ed. by Prof. Ludwig Bischoff, year. I, no. 17, p. 136.

⁶² Schumann-Briefedition, Series II, vol. 7.1, op. cit., p. 345.

1850, December, 29 Düsseldorf, Robert Schumann in the household book: 'Sophie Schloß arrived'⁶³

1851, January, 31 Düsseldorf, 'On Sunday, we also performed Robert's Spanish song play at our house, and Miss Schloß's beautiful alto voice was a great help.'

1851, March, 13 Düsseldorf, charity concert conducted by Robert Schumann, Clara Schumann (piano) and Sophie Schloss: 'Rose, Meer und Sonne', 'Der Gärtner' and 'Frühlingsnacht' (R. Schumann)⁶⁴

1851, June, 8–10 Aachen, 30th Lower Rhine Music Festival under the direction of Hofkapellmeister Peter Joseph von Lindpaintner (Stuttgart), choral conductor municipal kapellmeister Carl von Turanyi (Aachen), Handel Judas Maccabäus; 3rd day '3) Aria from "Titus" by Mozart (S. Schloss)'

1851, July, 6 opening of Robert and Clara Schumann's music salon, participation in the premiere of the oratorio *Der Rose Pilgerfahrt* (op. 112, piano version) with Clara Schumann (piano) and the vocal soloists Mathilde Hartmann (soprano) and [Schumann's family doctor] Dr Richard Hasenclever (tenor), in place of the concert singer Ernst Koch from Cologne, who was unable to attend.⁶⁵

1851, November, 20 Düsseldorf, participation in the 2nd subscription concert, Schumann's direction in Handel's *Josua*⁶⁶

1852, March, 4 Düsseldorf, participation in the 6th subscription concert including 'Kirchenarie' by Stradella⁶⁷

⁶³ Robert Schumann, *Tagebücher*, vol. II: *Haushaltbücher 1837–1856*, ed. by Gerd Nauhaus, 2 vols., Leipzig 1982, p. 548.

⁶⁴ Robert Schumann, *Tagebücher*, vol. II, op. cit., p. 791.

⁶⁵ Klaus Wolfgang Niemöller, *Das Musikzimmer in rheinischen Bürgerhäusern des 19. und frühen 20. Jahrhunderts als Treffpunkt von Komponisten und Liebhabern*, in: Sabine Meine (ed.), *Klingende Innenräume* (Musik – Kultur – Geschichte 12), Würzburg 2020, p. 176f.

⁶⁶ Robert Schumann, *Tagebücher*, volume II, op. cit., p. 577.

⁶⁷ Robert Schumann, *Tagebücher*, volume II, op. cit., p. 587.

1852, May, 6 Düsseldorf, participation in the 9th subscription concert, Schumann's benefit concert, at the premiere of his ballad *Der Königssohn* op. 116⁶⁸

1852, August First edition of Robert Schumann *Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte* [Six songs for one voice with pianoforte accompaniment] op. 107, 'dedicated to Miss Sophia Schloss'⁶⁹ (title page see illustration on p. 151)

1852, September, 4–5 Hamm: 1st Westphalian Music Festival, announcements in *Hagener Kreisblatt* 25 August 1852 and in *Wochenblatt für den Kreis Altena* 28 August 1852. Hamm was easily accessible thanks to the new Cologne-Hamm railway line. Appeal by the committee of the music festival in *Kölnischer Zeitung* 19 June 1852 and *Westfälischer Kurier* 20 June 1852, those 'who wish to participate but are not personally known to us are politely requested to register with Mr Stab by 1 August this year through the conductor of a music society or a music lover known to the committee, stating their instrument. The honoured dilettantes are also requested to note at the same time whether they wish to receive free quartets.'

Preparations: 'The venue consists of two rooms separated by pillars, namely the actual hall of Mr Böcker and an extension in which the orchestra stage was built with the greatest possible elegance. Both rooms could hold around 2,000 people. The interior is decorated by a living oak tree in the centre, a curious ornament.' – 'The participants consisted of music societies from Hamm, Soest, Dortmund, Arnsberg, Unna and Recklinghausen'⁷⁰.

'A new concert hall has been built, which will be just as splendid as it is wide. – More than 300 singers are registered, the orchestra will consist of 100 musicians, and Messrs Music Di-

⁶⁸ Robert Schumann, *Tagebücher*, volume II, op. cit., p. 593.

⁶⁹ Schumann-Briefedition, Series II, vol. 7.1, op. cit., p. 350.

⁷⁰ *Berliner Musik-Zeitung Echo*, 3 October 1852, year 2, no. 40, p. 316f.



Robert Schumann: *Sechs Gesänge für eine Singstimme und Klavier*
dedicated to Sophia Schloss, op. 107
title page, first edition, Kassel 1852

rector [Rudolf] Breidenstein from Dortmund and Paetsch from Arnsberg will conduct.' Haydn's *Creation* (on day 1) and Mendelssohn's *Walpurgisnacht* (on day 2) are on the programme as 'important pieces'. 'Miss Sophie Schloss from Cologne will sing the aria from Mendelssohn's oratorio [Elijah] 'Warte auf den Herrn' ['Be still to the Lord and wait for him'] with her sonorous alto voice and [on day 2] several pieces from Spohr's 'Faust'. Mrs Schumann from Düsseldorf, the famous pianist, will perform songs without words by Mendelssohn and a nocturne.'⁷¹

The announced participation of Clara Schumann did not materialise. 'The solo singers were Miss Sophie Schloß from Cologne, the celebrated nightingale of the Rhine, and Mrs Winterscheid from Dortmund. C.-M. [concertmaster Franz] Hartmann from Cologne had also appeared, as well as the most capable forces from the neighbourhood [...]. Miss Schloß sang the aria from Spohr's *Faust*: *Ja, ich fühle es, treue Liebe* etc. (Yes, I feel it, faithful love etc.). Here and in Mozart's *Titus* aria, she was the all-conquering solitaire. Her self-confident assurance, combined with the most delicate, most intimate expression, as demanded by Mozart and Spohr, give her the consecration of mastery.'⁷²

A general banquet was held in the festival hall on Saturday evening and a ball on Sunday evening. On the 3rd day, the 'after-party' in connection with an art exhibition at Böcker's.

1852, November Concert tour: 'Miss Sophia Schloss has embarked on a [2nd] tour of Holland as a result of honourable requests. In The Hague [Music Director Lübeck] and Rotterdam [Music Director Mühlenfeld], she has already performed to extraordinary acclaim and had to sing several vocal pieces da capo on general request.'⁷³

⁷¹ *Neue Berliner Musikzeitung*, 15 September 1852, year 6, no. 36, p. 284.

⁷² *Berliner Musikzeitung Echo*, 3. October 1852, op. cit., p. 316ff.)

⁷³ *Rheinische Musik-Zeitung*, 27 November 1852, year III, no. 22, p. 1007.

1853, May, 15–17 Düsseldorf, 31st Lower Rhine Music Festival under the direction of Robert Schumann and Ferdinand Hiller, Cologne, participation in Handel's *Messiah* and at the closing concert on the 3rd day: world premiere of Robert Schumann's *Festive Overture* with song on the Rhine Wine Song op. 123, solos sung by Mathilde Hartmann and Sophie Schloss, among others.⁷⁴

1853, August, 16 Letter from Clara Schumann to her half-sister Marie Wieck: 'Sophie Schloß for 3 months – bride. She is going to Hamburg.'⁷⁵

1853, December, 26 Cologne, Christmas concert of the KMGV, with the participation of Jacques Offenbach, whose songs 'Lebe wohl' and 'Cathrein, was willst Du mehr' were sung by Sophie Schloss, both printed by Michael Schloss Publishers

1854, January, 17 Marries the Hamburg merchant Siegfried Fabian Gurau

1854, December, 16 Altona, passing of Siegfried Fabian Gurau

1855, November, 25 Hamburg, participation in a concert by Johannes Brahms

1856, January, 26 Hamburg, participation in a concert by Johannes Brahms

1857, January, 3 Hamburg, Letter from Sophie Schloss to Ferdinand Hiller: After having had the misfortune of losing her 'unforgettable husband', she longed 'vividly to return to the Rhine'. However, she was still undecided as to whether she should return to her hometown: 'I have many reasons to come to Cologne so that I can live with my parents, [older] siblings and so many dear friends.' She did not need to give lessons, 'but I certainly don't

⁷⁴ Robert Schumann, *Tagebücher*, volume II, op. cit., p. 625.

⁷⁵ Schumann-Briefedition, Series I: Familienbriefwechsel, vol. 2, *Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit der Familie Wieck*, ed. by Eberhard Möller, p. 394.

want to be unfaithful to art. Due to my absence from Cologne for several years, the conditions there have become unfamiliar to me and I would therefore like to find out from you, Mr Kapellmeister, whether I have any prospects of finding a pleasant position there,' whereby she hopes for his "protection", if necessary, 'from your adoring Sophie Gurau Schloss.'

1862, June, 8, 9 and 10 Cologne, 39th Lower Rhine Music Festival under the direction of Ferdinand Hiller: Handel Solomon with organ accompaniment by Franz Weber, Beethoven 9th Symphony, participation of Sophie Schloss in the choir (alto)

1903, May, 15 Düsseldorf: Sophie Schloss passed away

1903, July, 1 Announcement in London: 'The deaths of . . . Mrs Gurau (née Sophie Schloss)'⁷⁶

⁷⁶The Musical Times London, vol. 44, no. 725, 1903, pp. 482–83.

Aribert Reimann zum Gedenken

Ingrid Bodsch



Aribert Reimann 2014 bei der Öffentlichen Sitzung der Mitglieder
des Ordens Pour le mérite für Wissenschaften und Künste im
Konzerthaus am Gendarmenmarkt in Berlin
(Fotocredit: <https://commons.wikimedia.org/>)

Aribert Reimann (Berlin, 4. März 1936 – Berlin, 13. März 2024) war Gründungsmitglied unseres Schumann-Forums, dem 2011 aus der Taufe gehobenen Board of artists des Schumann-Netzwerk! Mit seinem Tod kurz vor Vollendung seines 88. Lebensjahres – noch im Februar konnte er bei seinem letzten öffentlichen Auftritt die Auszeichnung der GEMA für sein Lebenswerk entgegennehmen – ist er nach Dietrich Fischer-Dieskau (28. Mai 1925 – 18. Mai 2012), Nikolaus Harnoncourt (6. Dezember 1929 – 5. März 2016), Wolfgang Sawallisch (26. August 1923 – 22. Februar 2013) und Lars Vogt (8. September 1970 – 5. September 2022), schon der Fünfte aus dem Kreis der verstorbenen sich für Robert Schumann begeisternden großen Musikerpersönlichkeiten, die ich 2010 als Gründungsmitglieder für das Schumann-Forum gewinnen konnte.

Aribert Reimann war auch über seine eigene Familie mit Schumanns Schicksal eng verbunden. Als entfernter Verwandter des Endenicher Anstaltsarztes Dr. Franz Richarz war Aribert Reimann 1988 in den Besitz der Krankenakten Robert Schumanns gekommen, in die – von ihm im Archiv der Berliner Akademie der Künste deponiert – er nach einigen Jahren schließlich dem damaligen Leiter der Schumann-Forschungsstelle Düsseldorf, Prof. Dr. Bernhard Appel, vertrauensvoll vollständige Einsicht erlaubte. Am Ende stand eine umfassende wissenschaftliche Dokumentation, die 2006 im 150. Todesjahr von Schumann erschienen ist: *Robert Schumann in Endenich (1854–1856). Krankenakten, Briefzeugnisse und zeitgenössische Berichte*. Hg. von der Akademie der Künste, Berlin, und der Robert-Schumann-Forschungsstelle, Düsseldorf, durch Bernhard R. Appel. Mit einem Vorwort von Aribert Reimann. Mainz u.a.: Schott Music, 2006. 607 Seiten (= *Schumann Forschungen, Band 11*).

Im Zusammenhang mit der öffentlichen Vorstellung der Publikation beim Düsseldorfer Schumannfest 2006 wurde auch Reimanns als Hommage an Schumann komponiertes Streichquartett *Adagio*, das auf Schumanns in seinen Endenicher Patienten-

tage harmonisierten Chorälen „Wenn mein Stündlein vorhanden ist“ und „Stärk uns Mittler, dein sind wir“ basiert. Die *Sieben Fragmente für Orchester in memoriam Robert Schumann* über Schumanns letztes Werk „Thema mit Variationen in Es-Dur“ für Klavier (Februar 1854), die sog. Geistervariationen, hat Reimann schon 1988 komponiert, als aus Familienbesitz die Krankenakten Schumanns an ihn übergingen. Die *Sieben Fragmente* wurden im September 1988 in Hamburg mit dem Philharmonischen Staatsorchester Hamburg unter der Leitung von Gerd Albrecht uraufgeführt.

2016 wurde Aribert Reimann mit dem alle zwei Jahre an Persönlichkeiten für ein herausragendes Lebenswerk auf dem Gebiet der Dichtung und der Musik verliehenen Robert Schumann-Preis für Dichtung und Musik durch die Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz ausgezeichnet. „Reimann beeindruckt immer wieder aufs Neue als unnachahmlicher Vermittler im intimen Wechselspiel von sprachlichem Lautwert und musikalischem Tonwert“, so die Begründung der Jury, „er verfolgt die verschlungenen Pfade durch die dichterischen Sprachen als Einzelgänger und als jemand, für den deren Individualität allein mit der individuellen Vielfalt kompositorischer Tonsprachen zu begegnen ist. In seismographischer Genauigkeit nimmt er in der Dichtung aller Zeiten und Kulturen den Ausdruck des Bedrohten wahr. Fundstellen in den Werken des Euripides, der Sappho, Shakespeares, Hölderlins, Grillparzers, Rilkes, Kafkas oder auch Celans, mit deren Namen der weite Kreis von Reimanns Sprachverbündeten kaum ansatzweise umschrieben ist, führen ihn in gedankliche und seelische Labyrinth, aus denen es oft genug kein Entkommen gibt.“

2010, im Jahr des 200. Geburtstagsjubiläums von Robert Schumann habe ich Aribert Reimann persönlich bei einer für mich immer noch denkwürdigen Begegnung kennengelernt – bei einer Abend-Einladung vom damaligen Staatsminister für Kultur und Medien, Bernd Neumann, für vierzig Kulturschaffende auf

der Dachterrasse des Bundeskanzleramtes in Berlin. Aribert Reimann war einer der nettesten Gäste, mit dem ich lange angeregt plaudernd an einem der Tischchen stand, während es langsam Nacht wurde über Berlin.

Der Komponist, Pianist und Musikwissenschaftler Aribert Reimann, sein Werk und sein Wirken werden unvergessen bleiben. Sein Wirken wird, wie es Martin Maria Krüger im Nachruf für den Deutschen Muskrat, formuliert hat, „weiter strahlen“.

In Memoriam Aribert Reimann (1936–2024)

Ingrid Bodsch



*Aribert Reimann at the award ceremony on 8 February 2024
in Berlin holding the German Music Author Award
for his lifetime achievement*

see <https://www.musikautorinnenpreis.de/de/w/newsroom/aribert-reimann-lebenswerk-2024>

*(©Daniel Mayer. Many thanks to GEMA for the kind permission to
use the photo in Schumann Journal 12)*

Aribert Reimann (Berlin, 4 March 1936 – Berlin, 13 March 2024) was a founding member of our Schumann Forum, the board of artists of the Schumann Network, which was launched in 2011. His death shortly before his 88th birthday – he received the GEMA award for his lifetime achievement at his last public performance in February – means that he has now become the fifth of the late great musical personalities who were enthusiastic about Robert Schumann and who I was able to win as founding members of the Schumann Forum in 2010: Dietrich Fischer-Dieskau (28 May 1925 – 18 May 2012), Nikolaus Harnoncourt (6 December 1929 – 5 March 2016), Wolfgang Sawallisch (6 December 1929 – 5 March 2016), and Lars Vogt (8 September 1970 – 5 September 2022).

Aribert Reimann was also closely connected to Schumann's fate through his own family. As a distant relative to the Endenich asylum doctor Dr Franz Richarz, Aribert Reimann came into the possession of Robert Schumann's medical records in 1988, which – having deposited them in the archive of the Berlin Academy of Arts – he eventually gave permission to the then director of the Schumann Research Centre in Düsseldorf, Prof Bernhard Appel, to inspect all the records after several years. This led to a comprehensive scholarly documentation which was published on the 150th anniversary of Schumann's death in 2006: Robert Schumann in Endenich (1854–1856). Krankenakten, Briefzeugnisse und zeitgenössische Berichte, ed. by Appel, Bernhard R., Mainz: Schott 2006 (= Schumann Forschungen, Vol 11).

Reimann's string quartet Adagio, composed as a tribute to Schumann and based on Schumann's chorales 'Wenn mein Stündlein vorhanden ist' and 'Stärk uns Mittler, dein sind wir', harmonised in his time at the Endenich asylum, was also performed in connection with the public presentation of the publication at the Düsseldorf Schumannfest 2006. Reimann composed the Seven Fragments for orchestra in memory of Robert Schumann on Schumann's last work 'Theme with Variations in E flat ma-

jor' for piano (February 1854), the so-called Ghost Variations as early as 1988 when Schumann's medical records were passed to him from the family estate. The Seven Fragments were premiered in Hamburg in September 1988 with the Hamburg Philharmonic State Orchestra conducted by Gerd Albrecht.

In 2016, Aribert Reimann was awarded the Robert Schumann Prize for Poetry and Music by the Academy of Sciences and Literature in Mainz, which is presented to individuals every two years for an outstanding lifetime achievement in the field of poetry and music. 'Reimann impresses again and again as an inimitable mediator in the intimate interplay of linguistic phonetic value and musical tonal value,' said the jury. 'He follows the winding paths through the poetic languages as a maverick and as someone for whom their individuality can only be met with the individual diversity of compositional tonal languages. With seismographic precision, he recognises the expression of the endangered in the poetry of all times and cultures. Findings in the works of Euripides, Sappho, Shakespeare, Hölderlin, Grillparzer, Rilke, Kafka or even Celan, whose names barely begin to describe the wide circle of Reimann's linguistic allies, lead him into mental and spiritual labyrinths from which there is often enough no escape.'

In 2010, the year of the 200th anniversary of Robert Schumann's birth, I met Aribert Reimann in person at an encounter that is still memorable for me at an evening hosted by the then Minister of State for Culture and the Media, Bernd Neumann, for forty artists and cultural professionals on the roof terrace of the Federal Chancellery in Berlin. Aribert Reimann was one of the kindest guests with whom I spent a long time chatting animatedly at a little table while night slowly fell over Berlin. The composer, pianist and musicologist Aribert Reimann, his work and his influence will remain unforgotten. His work will, as Martin Maria Krüger put it in his obituary for the German Music Council, 'continue to shine'.

Prof. Dr. Klaus Wolfgang Niemöller zum Gedenken

Irmgard Knechtges-Obrecht

Das Schumann-Netzwerk betrauert den Tod des em. Univ.-Prof. Dr. phil Klaus Wolfgang Niemöller (1929–2024), der am 13. April 2024 im gesegneten Alter von fast 95 verstarb.

Der emeritierte Universitätsprofessor Dr. phil. Klaus Wolfgang Niemöller wurde am 21. Juli 1929 in Gelsenkirchen geboren. Nach einem langen, arbeits- und erfolgreichen Leben starb er in der Nacht vom 12. auf den 13. April 2024 in seinem Haus in Köln im Alter von fast 95 Jahren.

Professor Niemöller war Mitglied der NRW Akademie der Wissenschaften, Ehrenmitglied der renommierten Gesellschaft für Musikforschung und Träger des Verdienstkreuzes 1. Klasse.

Nach Studium und Promotion an der Universität zu Köln sowie der Habilitation 1964 erfolgte fünf Jahre später Niemöllers Ernennung zum Ordentlichen Professor. Von 1975 bis 1983 leitete er als Direktor das Musikwissenschaftliche Seminar der Westfälischen Wilhelms-Universität in Münster, bevor er 1983 an die Universität zu Köln zurückkehrte, wo er bis zu seiner Emeritierung im Jahr 1994 als Direktor des Musikwissenschaftlichen Instituts wirkte.

Die Schwerpunkte setzte Professor Niemöller bei seinen Forschungsgebieten vor allem auf Musiktheorie und Musikleben im Mittelalter, die Musikgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts sowie ganz besonders die komplette Musikgeschichte des Rheinlands. Daneben lagen ihm deutsche Musiktraditionen in Osteuropa sowie interdisziplinäre Ansätze jeglicher Art am Herzen.

1986 war er Mitbegründer und Vorstandsmitglied der in Düsseldorf zur Erarbeitung der *Neuen Schumann-Gesamtausgabe* ein-

gerichteten Robert-Schumann-Forschungsstelle e.V. Über viele Jahre fungierte er als Vorstandsvorsitzender dieses Vereins und übernahm schließlich aus Altersgründen den Posten des Stellvertretenden Vorsitzenden.



Prof. Dr. Klaus Wolfgang Niemöller im Oktober 2015
bei der Verleihung des Schumann-Preises der Stadt Zwickau an die
Robert-Schumann-Forschungsstelle Düsseldorf

*Professor Klaus Wolfgang Niemöller in October 2015 at the
presentation of the Schumann Prize of the City of Zwickau to the
Robert Schumann Research Centre Düsseldorf*

Als äußerst geschickt agierender Wissenschaftsmanager war Prof. Niemöller in diversen Funktionen aktiv und vermochte dadurch nicht zuletzt die Schumannforschung fördernd voranzutreiben. Unter der Flut seiner zahlreichen Publikationen ragen jene von ihm mitbegründeten auf die Schumannforschung bezogenen insgesamt 15 Bände der bis 2016 bei Schott Music GmbH erschienenen *Schumann Forschungen* hervor, in denen mehrfach auch die Vorträge der von ihm mitverantworteten Schumann-Symposien in Düsseldorf (zuletzt 2012) wiedergegeben sind.

Auch unsere beiden Schumann-Zeitschriften *Correspondenz* (bis 2023) und *Schumann Journal* bereicherte Professor Niemöller regelmäßig mit seinen aufschlussreichen Beiträgen zu interessanten Themenbereichen, stets angefüllt mit Exkursen und biographischen Erläuterungen zu Persönlichkeiten aus dem Umfeld Clara und Robert Schumanns. Bis zuletzt setzte er wesentliche Akzente und gab Impulse für weiteres Arbeiten in der Schumannforschung. Bis zuletzt war sein eigener Forscherdrang ungebrochen. So liegt der Redaktion für das Anfang 2025 erscheinende *Schumann Journal* 12 die Rohfassung eines Aufsatzes zur Kölner Altistin und Schumann-Freundin Sophie Schloss vor, den Niemöller vor der Veröffentlichung noch überarbeiten und formulieren wollte. (Siehe ab S. 89)

Die musikwissenschaftliche Welt insgesamt und unser Schumann-Netzwerk im Besonderen verdanken dem großen Engagement Klaus Wolfgang Niemöllers sehr viel; sein nachhaltiges Wirken an zahlreichen Stellen wird noch lange erhalten bleiben. Wir werden sein Andenken stets in Ehren halten.

In Memoriam Prof. Dr Klaus Wolfgang Niemöller

Irmgard Knechtges-Obrecht

The Schumann Network mourns the death of Professor Klaus Wolfgang Niemöller (1929–2024), who passed away on 13 April 2024 at the venerable age of almost 95.

The Emeritus University Professor Dr phil. Klaus Wolfgang Niemöller was born on 21 July 1929 in Gelsenkirchen. After a long, hard-working and successful life, he passed away at the age of almost 95 at his home in Cologne in the night from 12 to 13 April 2024.

Professor Niemöller was a member of the North Rhine-Westphalian Academy of Sciences and Humanities, an honorary member of the renowned Society for Music Research and holder of the German Cross of Merit First Class.

After completing his studies and doctorate at the University of Cologne and his habilitation in 1964, Niemöller was appointed to the position of full professor five years later. From 1975 to 1983, he was director of the musicology department at the University of Münster before returning to the University of Cologne in 1983, where he worked as director of the musicology department until his retirement in 1994.

Professor Niemöller's research focused primarily on music theory and musical life in the Middle Ages, the history of music in the 19th and 20th centuries and, in particular, the complete history of music in the Rhineland. German music traditions in Eastern Europe and interdisciplinary approaches of all kinds were also of great importance to him.

In 1986 he was a co-founder and board member of the Robert Schumann Research Centre (Robert-Schumann-Forschungsstelle

e.V.), which was set up in Düsseldorf to compile the Robert Schumann. New Edition of the Complete Works. For many years he acted as chairman of the board of this association and finally took over the post of deputy chairman for reasons of age.



Prof. Dr. Klaus Wolfgang Niemöller als Cellist (Oktober 2017)
im Heinrich-Heine-Institut Düsseldorf bei einer Veranstaltung,
die er durch sein Cellospiel bereicherte

*Prof. Dr Klaus Wolfgang Niemöller as a cellist (October 2017)
at the Heinrich Heine Institute Düsseldorf at an event
which he enriched with his cello playing*

As an extremely skillful research manager, Prof Niemöller was active in various functions and was thus able to promote Schumann research. Among the wealth of his prolific publications, the 15 volumes of Schumann Forschungen, published by Schott Music GmbH until 2016, which he co-founded and which relate to Schumann research, stand out; they also include several of the lectures given at the Schumann Symposia in Düsseldorf (most recently in 2012), which he co-hosted.

Professor Niemöller also regularly contributed to the two Schumann journals Correspondenz (until 2023) and Schumann Journal with his highly insightful articles on interesting topics, always filled with digressions and biographical details on personalities from Clara and Robert Schumann's circle. He continued to set the tone and provide impetus for further work in Schumann research until the very end. His own thirst for research was unbroken to the last. For Schumann Journal 12, which will be published at the beginning of 2025, the editors have a rough draft of an essay on the Cologne contralto and Schumann friend Sophie Schloss, which Niemöller wanted to revise and finalise before publication. (Starting on p. 122).

The musicological world as a whole and our Schumann network in particular are deeply indebted to Klaus Wolfgang Niemöller's enormous commitment; his lasting impact in many similar places will be preserved for a long time to come. We will always honour his memory.

Schumann Briefedition Edition of Schumann Letters

Besprochen von / Reviewed by Irmgard Knechtges-Obrecht

Schumann-Briefedition

Herausgegeben vom Robert-Schumann-Haus Zwickau und dem Institut für Musikwissenschaft der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden in Verbindung mit der Robert-Schumann-Forschungsstelle Düsseldorf und der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig. Zur Wissenschaftlichen Gesamtausgabe der Briefe von Clara und Robert Schumann, die im Verlag Dohr erscheint: Siehe [Verlag Dohr Köln](#). Zum Editionsplan, der auch die bereits erschienenen Bände genau verzeichnet bzw. auch aktuell die nächsten Neuerscheinungen ankündigt: Siehe [Schumann-Briefe Editionsplan](#).



Edition of Schumann Letters

For the Schumann Briefedition, the first complete academic edition of Clara and Robert Schumann's letters, edited by the Robert-Schumann-Haus in Zwickau and the Institute of Musicology at the Dresden Academy of Music Carl Maria von Weber

in cooperation with the Düsseldorf Robert-Schumann-Research-Institute and the Saxon Academy of Sciences in Leipzig, published by Dohr: cf. [Verlag Dohr Köln](#). For an editorial schedule listing the volumes already published with full details and providing updates on forthcoming new publications: cf. [Schumann Letters publication schedule](#).

Im Berichtszeitraum sind erschienen / In the reporting time appeared:

Serie II

Briefwechsel mit Freunden und Künstlerkollegen

Editionsleitung: Thomas Synofzik u. Michael Heinemann

Band 13.1–2: Robert und Clara Schumann im Briefwechsel mit den Familien Verhulst, Kufferath/Speyer und Engelmann sowie anderen Korrespondenten in Belgien und den Niederlanden

Hrsg. v. Eva Katharina Klein, Anselm Eber und Thomas Synofzik
2 Teilbände, 1.462 S., Register, Leinen mit Schutzumschlag
ISBN 978-3-86846-024-7

Köln: Verlag Christoph Dohr, 2024

Mit diesem wiederum recht opulenten Doppelband wird die umfangreichste Serie des ambitionierten Projekts der ersten wissenschaftlichen Gesamtausgabe sämtlicher Briefe Robert und Clara Schumanns weiter fortgeführt: es handelt sich um den Briefwechsel mit Freunden und Künstlerkollegen. Dieses Mal betrifft es die vielfältigen Korrespondenzen des Ehepaars Schumann mit verschiedenen Familien sowie Einzelpersonen in Belgien und den Niederlanden. Auch hier zeigt sich wieder eine weite und besonders facettenreiche Spanne der in den Briefen angesprochenen Themen. Wie so oft stand auch hier am Beginn der Kontaktaufnahme zu einigen Briefpartnern die 1834 gegründete *Neue Zeitschrift für Musik*, für die Robert Schumann auch in den westlichen Nachbarländern Korrespondenten suchte.

Aufgrund der raschen Anerkennung, die sowohl seine Zeitschrift als auch der Komponist selbst sowie dann seine Frau, die Konzertpianistin Clara Schumann, insbesondere in den Niederlanden fanden, planten die Eheleute schon bald Tourneen dorthin. Jene überaus erfolgreiche konnte dann allerdings erst 1853 stattfinden, was sich in zahlreichen Briefwechseln mit den unterschiedlichsten Adressaten widerspiegelt. Viele Musiker aus den belgisch-niederländischen Musikzentren suchten das Ehepaar Schumann der geografischen Nähe wegen in Düsseldorf auf. Daraufhin unternahmen die Schumanns 1851 in Folge einer Einladung zu einem belgischen Männergesangswettstreit zum ersten Mal eine Reise nach Antwerpen, Lüttich und Brüssel. Auch darüber wird in vielen Briefen berichtet. Hinzu treten die bereits früher in Leipzig geknüpften Kontakte. Insbesondere nach Gründung des Konservatoriums 1843 kamen zahlreiche junge Musiker in die Stadt und suchten das Ehepaar Schumann auf. Zu diesem Kreis zählt vor allem der aus Den Haag stammende Johannes Verhulst. Zu ihm und seiner späteren Frau Johanna existiert eine über einhundert Dokumente umfassende Korrespondenz mit dem Ehepaar Schumann aus den Jahren 1838 bis 1891.

Spannend liest sich auch die aus wenigen, aber extrem umfangreichen Briefen bestehende Korrespondenz mit dem im belgischen Dinant lebenden Schumann-Verehrer und Komponisten Charles Simonin de Sire aus den Jahren 1838 bis 1841. Robert Schumann widmete de Sire seinen *Faschingsschwank aus Wien* op. 26. Aus unerklärlichen Gründen brach dieser ergiebige Briefwechsel zu diesem Zeitpunkt ab.

Ein recht enge Verbindung nach Rotterdam ergibt sich für Clara Schumann zwischen 1865 und 1874, da ihr Halbbruder Wolde-
mar Bargiel dort als Dirigent und Musikschuldirektor wirkte. Etwa um diese Zeit entwickelte sich auch die Schumann-Rezeption in Belgien deutlich positiver, so dass Clara Schumann nun dort häufiger Werke ihres Mannes erfolgreich aufführen konnte. Ein intensiver Briefwechsel ergibt sich da mit der weit verzweigten,

ursprünglich aus Mühlheim stammenden Brüsseler Familie Kufferath, der sich über mehrere Generationen und Verwandte erstreckt und bis in Clara Schumanns letzte Lebensjahre nachzuweisen ist. Die von Clara Schumann in ihrer sängerischen Karriere geförderte Tochter der Kufferaths, Antonie, heiratete einen Sohn des Frankfurter Bankiers Wilhelm Speyer, zu dem Robert Schumann bereits früher Kontakt unterhielt. Diese Korrespondenz findet ebenfalls Aufnahme im vorliegenden Band.

Der hier wiedergegebene umfangreichste Briefwechsel ist jener zwischen Clara Schumann und ihrer mecklenburgischen Schülerin Emma Brandes. Diese heiratete 1874 den aus Leipzig stammenden berühmten Utrechter Physiologen Theodor Wilhelm Engelmann. Emma Brandes konnte auf eine erst mit der Geburt ihres zweiten Kindes im Jahr 1876 beendete erfolgreiche Karriere als Konzertpianistin zurückblicken, die sie nicht zuletzt ihrer Lehrerin Clara Schumann zu verdanken hatte. Mit 148 erhaltenen aufschlussreichen Korrespondenzstücken eröffnet sich ein breites, über mehrere Länder und Städte wirkendes Spektrum dieser Verbindung.

Sämtliche Briefe bieten einen regen Austausch über Kunst und Künstlertum, über Alltag und Leben. Das geht weit über die zahlreichen für die Organisation von Konzerten oder Konzertreisen erforderlichen brieflichen Absprachen hinaus, die zum größten Teil ebenfalls interessant zu lesen sind. Oftmals entwickeln sich aus zunächst rein geschäftsmäßigen Beziehungen fast freundschaftliche Bindungen, wobei sich das eine mit dem anderen immer wieder anlassbezogen durchmischt oder auch nur für eine kurze Zeitspanne relevant ist. Interessant ist aber zudem das Bild dessen, wie sich Robert Schumanns Musik allmählich in den Niederlanden und später auch in Belgien zunehmender Beliebtheit erfreute. Spätestens in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts war er „zu einer festen Größe des Musiklebens geworden“, wie das Vorwort des Bandes resümiert.

Band 26.1–2: Robert und Clara Schumann im Briefwechsel mit Korrespondenten in Süddeutschland

Hrsg. v. Ekaterina Smyka, Thomas Synofzik, Eva Katharina Klein und Michael Beiche

2 Teilbände, 1.385 S., Register, Leinen mit Schutzumschlag

ISBN 978-3-86846-051-3

Köln: Verlag Christoph Dohr, 2024

Dieser Doppelband betrifft keine kompletten Familien, mit denen das Ehepaar Schumann in Verbindung stand, sondern zahlreiche einzelne Korrespondenten in Süddeutschland, die wegen unterschiedlichster Belange kontaktiert werden. Interessanterweise fokussieren sich mengenmäßig die insgesamt ca. 100 Korrespondenzen nicht auf die Großstädte München oder Frankfurt, sondern auf Heidelberg und Baden-Baden. Beides Orte, die in bestimmten Phasen für Clara und/oder Robert Schumann bedeutungsvoll waren. Die Relevanz der jeweiligen Briefe ist natürlich nochmal anders gewichtet. Der geografische Bereich ist mit den damaligen Ländern Bayern, Baden, Württemberg, Pfalz und Rheinprovinz, Hessen und Nassau abgesteckt.

Gerade die Vielfalt der Adressaten, mit denen oft nur wenige Briefe innerhalb eines knappen Zeitraums gewechselt werden, macht deren Inhalt so aufschlussreich. Hier gewinnt man tiefere Einblicke in die Arbeits- und Lebensbedingungen für Künstler im 19. Jahrhundert, hier kann man das Bild der Protagonisten gut nachzeichnen. 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 lassen sich in ihren diversen Facetten aus diesen Briefen erfahren. Es ist kein taktisches Lavieren, kein nur der Nützlichkeit dienendes Agieren zu erkennen. Vielmehr reagieren Clara und Robert Schumann gegenüber denen, die sie um Rat, Unterstützung und Hilfe bitten, „freundlich und verbind-

lich, offen und unbefangen“, wie die Herausgeber im Vorwort bemerken. Dass der Zeitraum dieser Briefwechsel vom Ende der 1820er Jahre bis hin zu Clara Schumanns letzten Frankfurter Jahren reicht liefert nicht zuletzt ein umfassendes Bild.

Zunächst geht es auch hier wieder um die *Neue Zeitschrift für Musik* und die damit verbundenen umfangreichen Redaktionsarbeiten in Robert Schumanns Leipziger Zeit. Da wollen etliche Musiker über ihre Wirkungsorte berichten, da werden Kompositionen, wissenschaftliche oder feuilletonistische Beiträge zur Veröffentlichung eingereicht, da werden ästhetische Debatten geführt. Regem Austausch unterhielt Robert Schumann auch mit Kollegen, die ähnlichen publizistischen Tätigkeiten nachgingen, deutlich weniger intensiv auch mit Dichtern der Region, deren Texte er zur Vertonung heranzog. Manche dieser Verbindungen hielt Clara Schumann nach dem Tod ihres Mannes aufrecht und korrespondierte weiter mit Adressaten, über die sich oftmals neue Kontakte ergaben, die sie ihrem großen Bekanntenkreis hinzufügte: Bildende Künstler, Schriftsteller, Gelehrte u.v.m.

Hier zeigt sich ein weiteres Mal, dass Clara Schumann eine gute Netzwerkerin war, die ihre Kontakte pflegte und zu nutzen wusste. Denn ebenfalls wie in zahlreichen anderen Bänden der Briefedition so bringt auch dieser, dem süddeutschen Raum gewidmete eine Fülle von Korrespondenzen, die Clara Schumann hinsichtlich der Planung und Durchführung ihrer Konzerte führte. Wie stets, so musste sie sich auch hier um die Programmgestaltung, ihre Unterbringung (sie logierte lieber bei Freunden und Bekannten als in Hotels oder Gasthäusern), die Werbemaßnahmen bzw. den Verkauf von Eintrittskarten, die Bereitstellung der Proben- und Konzerträume sowie der entsprechenden Instrumente selbst kümmern.

Neben vielen Briefen, die Clara Schumann von jungen Pianistinnen erhielt, denen sie nicht unbedingt immer Hoffnung auf eine Karriere machen konnte, nimmt die Korrespondenz mit dem Musikerkollegen Louis Spohr weiten Raum ein. Während

die junge Clara Wieck schon frühzeitig Kontakt zu ihm hatte, nahm Robert Schumann diesen erst in Zusammenhang mit den Musikbeilagen zur *NZfM* auf sowie wegen einer geplanten, aber nicht umgesetzten Aufführung seiner Oper *Genoveva* in Kassel. Eher privat motiviert sind Briefwechsel, die sich um Entwicklung, Zukunft und Gesundheit der Kinder drehen. Da diese im Laufe ihres Lebens an den verschiedensten Orten untergebracht waren, bemühte Clara Schumann sich immer, wo möglich Zusammentreffen oder Besuche auf ihren Konzertreisen zu arrangieren, so ihre Kinder in der Nähe des jeweiligen Ortes lebten. Reine Alltagsangelegenheiten betreffen schließlich jene Briefe, die Clara Schumann mit den Nachbarinnen in Baden-Baden wechselte, die sich während der Wintermonate, wenn die sie auf Tournee war, um ihr Haus in Lichtental kümmerten. Hieran lässt sich auch das „normale“ Leben der großen Künstlerin erkennen.

Band 27.1–2: Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit Korrespondenten in Österreich, Ungarn und Böhmen

Hrsg. v. Klaus Martin Kopitz, Michael Heinemann, Anselm Eber, Jelena Josic, Carlos Lozano und Thomas Synofzik

2 Teilbände, 1.739 S., Register, Leinen mit Schutzumschlag

ISBN 978-3-86846-052-0

Köln: Verlag Christoph Dohr, 2023

Diese wiederum in zwei umfangreichen Teilbänden wiedergegebene Korrespondenz betrifft Kontakte Clara und Robert Schumanns zu Briefpartnern im Bereich der Donaumonarchie (Österreich, Ungarn und Böhmen). In Serie II, Band 4 der *Schumann-Briefedition* wurden bereits wichtige Korrespondenzen Clara Schumanns mit österreichischen Kontakten veröffentlicht, die sie nach dem Tod ihres Mannes führte. 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 Konzertrei-

sen. Selbst als in späteren Jahren ihr Freund Johannes Brahms dort lebte änderte sich daran nichts. Umso stärker beweisen auch die im vorliegenden Band edierten Briefwechsel mit zahlreichen Wiener Korrespondenten, dass Clara Schumann eine ausgezeichnete Netzwerkerin war. Mit großem Geschick baute sie schriftlich und ohne regelmäßige persönliche Begegnung Kontakte auf, die sie dann auf dieselbe Weise intensiv pflegte. Aus einigen der zunächst beruflicher Interessen wegen geführten Korrespondenzen ergaben sich später langjährige persönliche Freundschaften, teilweise auch in adlige Kreise hineinreichend (Julie Rettich, Julie Baroni-Cavalcabó, Gräfin Elise von Schlick, Familie Streicher). Für Robert Schumann war in den 1830er Jahren Wien eine bedenkenswerte Alternative zu Leipzig, um seine künstlerische und publizistische Tätigkeit umzusetzen. Die das Musikleben beherrschenden Hof und Adel wurden allmählich sinnvoll durch bürgerliche Vereinigungen ergänzt, allen voran die *Gesellschaft der Musikfreunde*. Schumanns frühe Klavierwerke stießen rasch auf positive Resonanz und seit 1836 erschienen insgesamt neun seiner bedeutendsten Werke in renommierten Wiener Musikverlagen mit großer Reichweite.

Da Wien als eines der wichtigsten Musikzentren des europäischen Musiklebens galt, war die Berichterstattung darüber in Schumanns *NZfM* unerlässlich. So finden sich auch in diesem Band wieder Briefwechsel mit Wiener Korrespondenten für die Zeitschrift, insbesondere mit Joseph Fischhof. Aus verschiedensten Gründen dachte Schumann eine zeitlang sogar darüber nach, den Redaktionssitz seiner *NZfM* ganz nach Wien zu verlegen, wovon sehr viele Korrespondenzen berichten. Vermutlich gaben die strengen Bestimmungen der Wiener Zensurbehörde den Ausschlag dafür, dass Robert Schumann nicht nach Wien übersiedelte. Darüber hinaus schien auch in der österreichischen Metropole die Zeit noch nicht reif zu sein für eine neue poetische Denkweise, was Schumann bald merkte und die von ihm zunächst überschätzte Stadt als „Krähwinkel“ bezeichnete.

Ein bedeutender, wenngleich auch nur sehr kurzer Kontakt war jener zu Franz Schuberts Bruder Ferdinand, der Robert Schumanns Entdeckung der „großen“ C-Dur-Symphonie brachte, die dann auf seine Initiative hin von Felix Mendelssohn Bartholdy im März 1839 in Leipzig uraufgeführt wurde. Wesentlich ausschweifender gestaltet sich Robert Schumanns intellektueller Austausch mit Johann Vesque von Püttlingen. Interessant gestaltet sich auch der Briefwechsel mit Carl Debrois van Bruyck. Mit dem facettenreichen Bild der Musikstadt Wien wird durch eine Fülle an Informationen und Aspekten ein klares Bild der damaligen Situation gezeichnet, das zugleich die musikalische Sozialgeschichte umreißt. Ebenfalls in den Korrespondenzen dargestellt sind die im damaligen Böhmen und Ungarn befindlichen Musikstädte. Das dortige Musikleben wurde zwar von anderen Akteuren bestimmt, aber die Grundprinzipien in ästhetischer Hinsicht wie auch bei organisatorischen Belangen waren offenbar im gesamten Raum der Habsburgermonarchie recht ähnlich. Erstaunen erregt, welche Möglichkeiten auch von den Metropolen weit entfernt lebende musikinteressierte Landadlige hatten, was sich aus zahlreichen Briefen entnehmen lässt. Nicht nur von den höfischen Opernhäusern der Großstädte, sondern auch aus kleinen böhmischen Städtchen wird in den Briefwechseln über spektakuläre Aufführungen namhafter Musikwerke berichtet. Neben Korrespondenzen mit Künstlerpersönlichkeiten aus Dichtung (Joseph von Eichendorff, Franz Grillparzer, Friedrich Hebbel, Herrmann Rollett) und Musik (Ole Bull, Aloys Fuchs, Eduard Hanslick, Otto Nicolai, Sigismund Thalberg) finden sich solche mit hochrangigen Musik-Institutionen wie der *Akademie der Tonkunst*, der *Gesellschaft der Musikfreunde*, dem Prager Konservatorium, dem *Verein zur Beförderung der Tonkunst* in Böhmen oder dem Mozarteum Wien. Zeugnisse nicht zuletzt auch für die künstlerische Weltläufigkeit der Schumanns.



Sämtliche der in den hier vorgestellten Bänden aus der Serie II enthaltenen Korrespondenzen wurden von den jeweiligen Editoren in vorbildlicher Weise bearbeitet. Die einführenden, informationsreichen Texte zu den jeweiligen Briefpartnern lassen die vielfältigen Verflechtungen der Schumanns in die unterschiedlichsten Bereiche hinein sowie ihren regen Gedankenaustausch ersichtlich werden. Die akribische Arbeit der Herausgeber bringt einige für Leben und Werk der Briefverfasser bzw. -adressaten aufschlussreiche Erkenntnisse ans Licht. Die ebenso inhalts- wie umfangreichen Bände wurden in gewohnt sorgfältiger Weise redigiert und hergestellt. Im Leineneinband und mit ansprechender Gestaltung bereitet es dem Lesenden auch schon allein vom äußeren Erscheinungsbild her Freude, darin zu schmökern. Aufschlussreiche biographische Register aller erwähnten Personen verstehen sich bei der Schumann-Briefedition von selbst. Übersichtliche Tabellen, detaillierte Aufstellungen und kenntnisreiche Kommentierungen, die die Herausgeber den Lesern an die Hand geben, sind nicht nur äußerst hilfreich, sondern zudem in den meisten Fällen auch sehr interessant.

Darüber hinaus bieten die Briefe auch deshalb eine durchaus spannende Lektüre, weil sie Informationen enthalten, die das bekannte Bild des Musiker-Ehepaars Clara und Robert Schumann um einige bisher ungeahnte Facetten erweitern. Da es sich um eine Korrespondenzausgabe handelt, die neben den Briefen der Schumanns auch die Gegenbriefe einschließt, wird selbst das nicht gezielt nach Einzelheiten suchende Lesen zum puren Vergnügen. So bringt die Lektüre der Bände für alle am Ehepaar Schumann, dessen Zeit sowie an romantischer Musik und Musikern interessierte Laien großen Gewinn.

Insgesamt wieder einige großartige neue Produktionen der Schumann-Briefedition, die sich allmählich ihrem Ende zuneigt. Die hier vorgelegten Dokumentationen erfüllen sämtliche an solche Briefwechsel gestellten Bedingungen auf das Allerbeste und lassen wahrhaftig keinen Wunsch offen!

Series II Correspondences with Friends and Artists

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.

Volume 13.1–2: Robert and Clara Schumann's Correspondence with the Verhulst family, the Kufferath/Speyer family and the Engelmann family and other Begium or Netherlands correspondents

*The correspondence between the Schumann couple and various families and individuals in Belgium and the Netherlands once again shows a wide and particularly diverse range of topics addressed. As was often the case, contact with some of the contacts began with the *Neue Zeitschrift für Musik*, founded in 1834, for which Robert Schumann also sought correspondents abroad.*

Many artists from the Belgian-Dutch music centres visited the Schumanns in Düsseldorf because of their geographical proximity. As a result, the Schumanns themselves undertook concert tours to these countries, as many letters report. In addition, there were the contacts they had already made in Leipzig, where young musicians in particular called on the Schumanns.

Clara Schumann was closely connected to Rotterdam between 1865 and 1874, as her half-brother Woldemar Bargiel worked there as a conductor and head of the music school. Around this time, Schumann's reception in Belgium also developed more favourably, so that Clara Schumann was able to successfully perform her husband's works there. An intensive correspondence with the widely ramified Brussels family Kufferath, originally from Mühlheim, speaks of this.

The most extensive correspondence in the volume is that between Clara Schumann and her Mecklenburg pupil Emma Brandes, by marriage Engelmann. With 148 surviving pieces of correspondence, the volume covers a broad spectrum spanning several countries and cities.

All the letters offer a lively exchange about art and artistry, about everyday life and living, which goes far beyond the numerous correspondence required for the organisation of concerts or concert tours.

Volume 26.1–2: Robert and Clara Schumann's correspondence with correspondents in Southern Germany

This double volume does not cover entire families, but individual correspondents in southern Germany who were contacted about a wide variety of matters. Interestingly, the total of around 100 letters do not focus on the major cities of Munich or Frankfurt, but on Heidelberg and Baden-Baden. Both places were important for Clara and/or Robert Schumann at certain times. The geographical area is defined by the then states of Bavaria, Baden, Württemberg, Palatinate and Rhine Province, Hesse and Nassau.

It is the diversity of the addressees that makes the content so revealing. Here one gains deeper insights into the working and living conditions for artists in the 19th century, and here one can easily trace the image of the protagonists. The position of the Schumann family in musical life and in the social structure of their time as well as personal views, judgements and evaluations of current events, art and works of art, artistic personalities and performances can be learnt from these letters. The period covered by this correspondence ranges from the end of the 1820s to Clara Schumann's last years in Frankfurt.

Once again, it concerns the Neue Zeitschrift für Musik and the associated editorial work during Robert Schumann's time in

Leipzig. Robert Schumann also maintained a lively dialogue with colleagues who pursued similar publishing activities. Clara Schumann maintained some of these connections after her husband's death and added new ones. This shows once again that she was a good networker who cultivated and made good use of her contacts. In addition to the many letters that Clara Schumann received from young female pianists, her correspondence with fellow musician Louis Spohr takes up a great deal of space.

More of a private nature, the correspondence centres on the children's development, future and health. Finally, the letters that Clara Schumann exchanged with her neighbours in Baden-Baden, who looked after her house in Lichtental during the winter months, concern purely everyday matters.

Volume 27.1–2: Robert and Clara Schumann's correspondence with correspondents in with correspondents in Austria, Hungary and Bohemia

This correspondence concerns the Schumanns' contacts with correspondents in the Habsburg Monarchy (Austria, Hungary and Bohemia). This exchange of letters again shows that Clara Schumann was an excellent networker. With great skill, and without regular personal meetings, she established contacts in writing, which she then cultivated intensively. Some of the correspondence, which initially centred on professional interests, later resulted in long-term personal friendships.

*For Robert Schumann, Vienna was a viable alternative to Leipzig in the 1830s. The court and nobility that dominated musical life were gradually being usefully supplemented by bourgeois associations. As Vienna was regarded as one of the most important musical centres in European musical life, coverage of it in Schumann's *Neue Zeitschrift für Musik* was essential. For various reasons, Schumann even considered moving the editorial centre of his NZfM entirely to Vienna for a while, as many letters report.*

One important, albeit very brief, contact was with Franz Schubert's brother Ferdinand, who led to Robert Schumann's discovery of the 'great' C major symphony, which was then premiered by Felix Mendelssohn Bartholdy in Leipzig on his initiative.

The multi-faceted picture of the musical city of Vienna is complemented by the musical cities of Bohemia and Hungary, which are also depicted in the correspondence. It is astonishing to see the opportunities that even music-loving country nobility living far away from the metropolises had. Spectacular performances of famous musical works are reported not only from the court opera houses of the major cities, but also from small Bohemian towns.



All of the correspondence contained in the volumes from Series II presented here has been handled in an exemplary manner by the respective editors. The meticulous work of the editors has brought to light some revealing insights into the life and work of the authors and recipients of the letters. The volumes, which are as rich in content as they are comprehensive, have been edited and produced with the usual care. The cloth binding and attractive design make them a pleasure to browse through. Informative biographical indexes of all the people mentioned are a matter of course in the Schumann letter edition. Clear tables, detailed lists and expert commentaries provided by the editors are not only extremely helpful, but also very interesting in most cases.

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 appealing design and layout make reading an enjoyable experience from a visual standpoint as well.

Kurzer Rückblick

Bilder, Informationen und Berichte zu den Aktivitäten der Mitglieder des Schumann-Netzwerks im Jahr 2024 finden Sie im Schumann-Portal unter:

Neuigkeiten 2024

Sowie unter:

Aktuelles 2024

Falls Sie einen Rückblick auf sämtliche angemeldeten Veranstaltungen (also nicht nur die von Mitgliedern des Schumann-Netzwerks) für das Jahr 2024 möchten, können Sie auf folgende Rubriken unter „abgelaufene“ zugreifen:

Konzerte – abgelaufen

Musiktheater, Film – abgelaufen

Musikfeste – abgelaufen

Lesungen, Vorträge – abgelaufen

Diverses – abgelaufen

Darüber hinaus verweisen wir auf den ausführlichen Bericht von Anita Brückner zur 15. Robert-Schumann-Ehrung in Dresden im September 2024:

Rückblick Dresden

Short Review

Images, information and reports on the activities of the members of the Schumann Network in 2024 can be found on the Schumann Portal at:

News and updates 2024

As well as under:

Latest news 2024

If you would like a review of all registered events (i.e. not just those organised by members of the Schumann Network) for the year 2024, you can access the following sections under ‘past’:

Concerts – past

Music theatre – past

Music festivals – past

Lectures / Readings – past

Miscellaneous – past

Please also refer to Anita Brückner’s detailed report on the 15th Robert Schumann Honours in Dresden in September 2024:

Retrospect Dresden

Neue Schumanniana / New Schumanniana

Ausgewählt von / selected by

Ingrid Bodsch & Irmgard Knechtges-Obrecht

CDS & DVDs 2024

Carnaval

Robert Schumann: Carnaval op. 9 · Kinderszenen op. 15 · Intermezzo aus Faschingsschwank aus Wien op. 26

Edna Stern: To-nal or not to-nal op. 1

Edna Stern, Klavier

LC 20037 · DDD · ORC100338 · Orchid Classics, 2024

Reich an indirekten Beleuchtungen

Der Begriff „Quasi maestoso“ lässt Spielraum für denkbar unterschiedliche Herangehensweisen. Wie majestätisch darf es denn sein? Robert Schumann hat diese Bezeichnung für die »Préambule«-Eröffnung seines *Carnaval* gewählt, und Edna

Stern entscheidet sich für eine eher verhaltene Deutung: Kein wildes Hier-bin-ich, sondern eher eine fast fragende Geste: Hier nun, hier soll's sein? Erst im weiteren Verlauf wird klar: Hier und jetzt soll's sein!

Nach mehreren Solo-Alben, unter anderem mit Musik von Bach und Schubert, hat Edna Stern nun eine Aufnahme mit Klavierwerken von Robert Schumann vorgelegt, am Schluss abgerundet durch Sterns eigenes Opus 1: „To-nal or not to-nal“.



Zurück zur »Préambule«: Sterns verhaltener Ansatz führt im weiteren Verlauf dieses Satzes zu einem tänzerischen Charakter, unter genauem Einbezug der Bassstimmen. Ihr »Pierrot« wirkt in Schumanns Sinne „moderato“ – die Zwischenrufe wirken organisch und nicht im Sinne einer schroffen, archaischen Gegenwelt. Sensibel, teils wie auf Zehenspitzen antwortet »Arlequin«. Die »Valse noble« kommt zunächst zurückhaltend. Dieser Abschnitt ist in gewisser Weise bezeichnend für Sterns Schumann: Er lebt allenfalls in Einzelfällen von forschen, straffen Tempi, sondern lotet vielmehr innerhalb der jeweils gewählten Zeitmaße die einzelnen Farben und Stimmen genau aus, was sich besonders dann zeigt, wenn Edna Stern die Phrasen organisch und geradezu liedhaft rundet. Das ergibt keinen spektakulären, aber einen persönlichen und oft poetisch fein gezeichneten Schumann. Daneben sind es Sätze wie »Papillons«, die einen forschen Zug nach vorn entwickeln, hier einschließlich einiger interessant hervorgehobener Nebenstimmen. Auch die dramaturgische Abfolge innerhalb des Zyklus wirkt überlegt und wie das Ergebnis gründlicher Abwägung. Etwa wenn der von kontrollierter Erregtheit geprägte Presto-Abschnitt »Paganini« in ein arios vorgetragenes »Aveu« mündet.

Das »Intermezzo« aus dem *Faschingsschwank* dient hier im eigentlichen Wortsinne als Zwischenspiel, bevor Edna Stern sich den *Kinderszenen* zuwendet. Auch hier: Das ist kein Klavierspiel, das in die Randzonen extremer Deutungen vordringt, sondern sich auf viele Momente von Binnen-Spannung konzentriert, etwa minimale Bewegungs- sprich: Phrasierungs-Unterschiede im »Hasche-Mann«. Wie eine vornehme Gestalt kommt der »Ritter vom Steckenpferd« daher. Ein Poltergeist? Sicher nicht. Wenn abschließend »Der Dichter spricht«, nimmt dieses Stück, dank eines mutigen Pedaleinsatzes, einen fast vorimpressionistischen Charakter an – die Miniatur als Vision.

Edna Stern verzichtet bei diesem Album weitgehend auf Momente, in denen sie auf Virtuosität, auf großen Schwung oder gar

Wildheit setzt. Vielmehr öffnet sie mit ihrem mehr in die Musik hineinlauschenden Ansatz Räume für Zeit und Atem. Der Aufnahme fehlt es nie an Reflexion oder an indirekten Beleuchtungen, so dass sich insgesamt eine plastische Darstellung ergibt, die eine eigene Form von Nachdenklichkeit verrät. Das muss einem jungen Künstler, einer jungen Künstlerin erst einmal gelingen.

(Christoph Vratz)

With Carnival and Kinderszenen, Edna Stern has released a Schumann album – supplemented at the end by one of her own compositions – that is convincing not because of its sporty ambition but rather because of its well-considered realisation. Stern's approach does not favour forced tempi, but rather accurately explores the respective colours and voices within cautious, but never sluggish tempi. The recording never lacks reflection or indirect lighting, as many well devised details in phrasing and pedalling reveal. This results in a vivid performance that reveals its own form of thoughtfulness.

Monument to Beethoven

Beethoven | Mendelssohn | Khozyainov | Schumann

Nikolay Khozyainov, piano

ROP6274 · DDD · LC 06690 · Rondeau Production GmbH, 2024

Der junge russische, in der Schweiz lebende Pianist Nikolay Khozyainov folgt bei seinem neuen Album »Monument to Beethoven« einer spannenden, durchaus mehrdeutigen Idee. Zum einen haben sämtliche auf der CD versammelten Stücke mit Beethoven zu tun, zum anderen aber sind einige darunter, die im 19. Jahrhundert eigens



komponiert wurden, um das berühmte Beethoven-Denkmal auf dem Bonner Münsterplatz zu finanzieren. Anders jedoch als in Ankündigung und Booklet-Text vermittelt gehören dazu nicht alle hier vorgelegten Klavierwerke.

Initiator des von Ernst Hänel entworfenen und von Jacob Daniel Burgschmiet ausgeführten Denkmals war der Bonner Musikwissenschaftler Heinrich Carl Breidenstein in den 1830er Jahren. Zu Beethovens 75. Geburtstag im Jahr 1845 sollte das Denkmal eingeweiht werden. Es gründete sich ein Komitee, um das erforderliche Geld einzusammeln, Robert Schumann verfasste in seiner *Neuen Zeitschrift für Musik* einen entsprechenden Spendenaufruf. Der Wiener Verleger Pietro Mechetti veröffentlichte 1842 ein *Album Beethoven*, „pour contribuer aux frais du monument de Louis van Beethoven à Bonn“ mit zehn Klavierstücken, deren Erlös dem Denkmal zufließen sollte. Als dann immer noch Geld fehlte, steuerte Franz Liszt eine große Summe aus seinem persönlichen Vermögen bei. Das sich letztlich an die Enthüllungsfeier anschließende Musikfest begründete die Tradition der Bonner Beethovenfeste.

Von den auf der CD durch Nikolay Khozyainov eingespielten Stücken befinden sich allein die *Variations sérieuses* op. 54 von Felix Mendelssohn Bartholdy in Mechettis *Album Beethoven* bzw. wurden für das Denkmal-Sponsoring komponiert. Khozyainov interpretiert das sich quasi dramatisch aus einem schlichten, choralartigen Thema entwickelnde musikalische Geschehen auffallend kraftvoll, ohne Mangel an der erforderlichen Klarheit.

Von Franz Liszt erklingt nicht die zur Finanzierung des Denkmals geschriebene Klaviertranskription eines Beethoven'schen Werkes, sondern zwei andere Arrangements. Jenes zum Lied »Nimm sie hin denn, diese Lieder« aus dem Zyklus *An die ferne Geliebte* op. 98 sowie zum Allegretto-Satz aus der Sinfonie Nr. 7 A-Dur op. 92. Auch hier gelingt Khozyainov grandios der Spagat zwischen ungestüm vorpreschender pianistischer Stärke und feinsten, wie träumerisch wirkender Anschlagkultur.

Von Schumann sind 15 »Etüden in Form freier Variationen über ein Thema von Beethoven« (hier fälschlicherweise noch veraltet als WoO 31 bezeichnet, korrekt RSW: *Anhang F25*) ausgewählt, die ebenfalls das Allegretto-Thema aus Beethovens 7. Sinfonie verarbeiten, allerdings auch nicht im Kontext zum Beethoven-Denkmal komponiert wurden. Der Komponist vereinte die einzelnen, zum Teil in Art und Charakter divergierenden Variationen nicht wie geplant zu einem Zyklus und ließ sie zu Lebzeiten unveröffentlicht. Umso spannender, dass und vor allem wie Khozyainov sie spielt. Auch hier wird er sämtlichen Anforderungen adäquat gerecht, ob strotzend vor Kraft, voll perlender Leichtigkeit oder mit geradezu sinnlichem Ausdruck gestaltet er jedes Stück zu einem musikalischen Kleinod.

Eine Sonderstellung nimmt Schumanns *Fantasie C-Dur für Klavier* op. 17 ein. Nachdem der erste Spendenaufruf für das Beethoven-Denkmal ergangen war, entwarf Schumann 1836 ein dreisätziges Werk, das er einem Leipziger Verleger mit den Worten anbot: „Florestan und Eusebius wünschen gern etwas für Beethovens Monument zu thun und haben zu diesem Zweck etwas unter folgendem Titel geschrieben: Ruinen. Trophaeen. Palmen. Große Sonate f. d. Pianof.“ Dies erfolgte lange vor dem Mechetti-Album und völlig unabhängig davon. Letztlich wird die Benefiz-Absicht jedoch nicht umgesetzt. Unter dem heute bekannten Titel *Fantasie* erscheint das Werk 1839 bei Breitkopf & Härtel und ist Franz Liszt gewidmet. Bei diesem Meilenstein romantischer Klavierliteratur überzeugt Khozyainov mit seiner großartigen Bewältigung sämtlicher der höchst anspruchsvollen musikalischen Strukturen. Technisch überaus brilliant, mit pointiertem Anschlag, in beinahe orchestraler Breite, dabei dennoch filigran und transparent, selbst im gewaltigsten Fortissimo oder im leisesten Piano. Da sind Leidenschaft, Wildheit und Ausdrucksstärke in feinsten Dosierung angebracht.

Auch durch musikalische Anspielungen auf die bereits erwähnten Beethoven-Werke passt Schumanns *Fantasie* gut in den Rah-

men dieser im Januar 2024 im Mendelssohn-Saal des Leipziger Gewandhauses aufgenommenen CD, die von einer Eigenkomposition Nikolay Khozyainovs, *Petals of peace*, abgerundet wird. „Blütenblätter des Friedens“, als Auftragswerk der UNO uraufgeführt in der Menschenrechtshalle der Vereinten Nationen in Genf 2022 schafft einen im positiven Sinne verträumten, friedvollen Abschluss, dessen musikalische Entwicklung zuletzt doch noch einige Überraschungen bietet.

Der informative, in zwei Sprachen vorliegende Booklet-Text von Bettina Schmidt erläutert die interessanten Zusammenhänge sowohl zwischen den untereinander bekannten Komponisten als auch zwischen ihren eingespielten Klavierstücken und liefert zudem lesenswerte, hilfreiche Werkeinführungen.

Insgesamt die wirklich empfehlenswerte Einspielung eines jungen, (noch) relativ unbekannten Pianisten, von dem man sicher bald sehr viel mehr hören wird und hören möchte!

(Irmgard Knechtges-Obrecht)

The young Russian pianist Nikolay Khozyainov, resident in Switzerland, follows an ambiguous idea on his new album »Monument to Beethoven«. On the one hand, all the pieces on the CD are Beethoven-related. On the other hand, some of them were specifically composed in the 19th century to raise funds for the famous Beethoven monument in Bonn's Münsterplatz. Contrary, however, to what is implied in the announcement and the booklet, not all piano works on the CD were part of it.

Of the pieces on the CD, only the Variations sérieuses op. 54 by Mendelssohn Bartholdy were composed for the memorial sponsorship. Khozyainov's interpretation is strikingly powerful and does not lack the necessary clarity.

Franz Liszt's arrangements of Beethoven's setting of 'Nimm sie hin denn, diese Lieder' from the cycle An die ferne Geliebte op. 98 and the Allegretto movement from the Symphony No. 7 in A major op. 92 are also featured, and here too Khozyainov manages

a magnificent balancing act between impetuous pianistic strength and the finest, seemingly dreamy touch.

Schumann's 15 »Etudes in the form of free variations on a theme by Beethoven« have been selected, which also explore the Allegretto theme from Beethoven's 7th Symphony. Not only is it particularly thrilling that Khozyainov plays them but moreover his approach to them. Here, too, he adequately lives up to the requirements. Whether bursting with power, full of sparkling ease or with downright sensual expression, he transforms each piece into a musical gem.

Schumann's Fantasie in C major for piano op. 17, whose original intention to raise funds for the monument was ultimately abandoned, takes on a special position. In this milestone of Romantic piano literature, Khozyainov impresses with his magnificent mastery of the highly demanding musical structures. Technically superb, with a pointed touch, almost orchestral breadth, yet delicate and transparent, even in the most powerful fortissimo or the softest piano.

An original composition by Nikolay Khozyainov, Petals of peace, concludes the CD. The work was commissioned by the UN and premiered at the United Nations Human Rights Hall in Geneva in 2022.

Schumann inSANE

Robert Schumann: Klavierwerke Vol. 2
Kreisleriana op. 16 & Humoreske op. 20
Jimin Oh-Havenith, Klavier
LC 04480 · aud 20.051 · Audite, 2023

Schumann wild.mild

Robert Schumann: Klavierwerke Vol. 3
Carnaval op. 9 & Davidsbündlertänze op. 6
Jimin Oh-Havenith, Klavier
LC 04480 · aud 20.052 · Audite, 2024



Die Reise geht weiter: nach ihrem ersten Schumann-Album »For Clara« (vgl. *Schumann Journal* 11, S. 129–141) hat die Pianistin Jimin Oh-Havenith nun zwei weitere CDs eingespielt. Das Motto diesmal: »inSANE« (eine Kombination aus verrückt und gesund) und »wild-mild«. Nach Schumanns Ehefrau Clara treten damit seine „tollen“ Klavierwerke in den Fokus: *Kreisleriana* op. 16 mit dem „verrückten“ Kapellmeister Kreisler (einer Kunstfigur von E.T.A. Hoffmann) und der *Humoreske* op. 20 mit ihren stark kontrastierenden Emotionen. Bei »mild-wild« geht es dagegen um die beiden fiktiven Charaktere Florestan und Eusebius. In ihnen spiegeln sich in Schumanns Fantasie die unterschiedlichen Temperamente seiner Persönlichkeit wider. Die passenden Werke dazu sind der *Carnaval* op. 9 mit seinen pittoresken Szenen und die *Dauidsbündlertänze* op. 6. Bei denen hat der Komponist selbst jedem Stück eine seiner beiden Fantasiefiguren zugeordnet.

Kapellmeister Johannes Kreisler ist so etwas wie der Prototyp einer Künstlerfigur des 19. Jahrhunderts: ein Mensch voller brodelnder Leidenschaften, der ganz für seine Kunst lebt. Kein Wunder, dass Schumann in seiner *Kreisleriana* auch gleich zur Sache kommt: ohne Zögern schraubt sich der erste Satz gleich

hastig nach oben. Jimin Oh-Haveniths Spiel hat hier gleich etwas Zupackendes: die Pianistin schlägt einen ganz großen Bogen von der ersten bis zur letzten Note. Nie verzeichnet die Spannungskurve auch nur den Ansatz eines Abfalls. Selbst hinter der „sehr innig“ vorzutragenden einfachen Melodie im zweiten Satz knistert es nur so vor Spannung. Das kann ich nicht unbedingt hören, aber ich spüre es.

Jimin Oh-Havenith gliedert die einzelnen Abschnitte jeweils durch ganz leichte Verzögerungen im Ablauf. Längere Pausen lässt sie nicht zu, sondern versteht musikalische Kontraste als eine jeweilige Art der Ableitung von einem großen Ganzen. Und dieses Ganze ist die vielschichtige, nicht immer ganz durchsichtige Persönlichkeit Johannes Kreislers, so wie E.T.A. Hoffmann sie beschrieben hat. Wahrscheinlich hat sich Schumann selbst mit dieser Künstlerfigur identifiziert. Dazu kommt seine biografische Situation: im Kompositionsjahr 1838 war ihm der Kontakt zu seiner geliebten Clara Wieck verwehrt. Jeden heimlich abgeschickten Brief hat er daher mit höchster Spannung erwartet. So erkläre ich mir die vielen Aufs und Abs in seiner Musik aus dieser Zeit. Jimin Oh-Havenith teilt diese wechselnden Gefühle in ihrer Interpretation ganz unmittelbar mit. Gleichzeitig macht sie klar: es geht letztlich um eine einzige Persönlichkeit.

Auch Schumanns *Humoreske* op. 20 lebt vom Kontrast – zusammengehalten durch die literarisch inspirierte Form der Humoreske. Unter Humor hat Schumann nicht den leicht herausgehauenen Kalauer verstanden: ihm geht es um die Offenheit für unterschiedliche Empfindungen und um das scharfsinnige Spiel mit Chiffren und Idiomen. Dazu gehört etwa im dritten Satz eine frei gesungene Melodie, die dann von einem strengen Satz im Stil eines Johann Sebastian Bach abgelöst wird. Stil- und Charakter-Kontraste geben sich die Klinke in die Hand. Auch auf dieser Ebene gelingt Jimin Oh-Havenith eine bemerkenswerte Symbiose: ihre Interpretation vereint auch diese beiden Aspekte der Musik unter einem Dach. Wie selbstverständlich

lösen sich die unterschiedlichen Abschnitte gegenseitig ab – als wären sie nur die andere Seite ein und derselben Medaille.

Diese große Geschlossenheit erreicht Pianistin Jimin Oh-Havenith auch durch die hohe Präzision ihres Anschlags. Kaum eine Nebennote, kaum eine Begleitfigur kommt bei ihr zu kurz. Wichtige Motive erscheinen deutlich in den unterschiedlichsten Lagen und Stimmen und für mich damit immer leicht heraushörbar. Dabei ist ihr Klavierklang nie zu kraftvoll oder gar aufdringlich: vielmehr lässt sich die Pianistin vom Ideal eines ausgewogenen, eher milden als markanten Sounds leiten. Sowohl rhythmische als auch dynamische Überspitzung vermeidet sie bewusst und lenkt so den Fokus auf den Kern der Musik Schumanns. Auch das ein wichtiger Baustein für ihr Konzept von der Einheit in der Vielfalt bei Schumanns Musik.

Etwas anders ist die Lage auf dem zweiten Album: »wild-mild«. Während der *Carnaval* op. 9 aus einer Reihe von musikalischen Charakterbildern rund um das Thema „Maske“ besteht, sind die *Davidsbündlertänze* op. 6 benannt nach einem fiktiven Geheimbund Robert Schumanns. Sie bieten eine bunte Folge musikalischer Miniaturen, die aus den Charaktereigenschaften der beiden Fantasie-Figuren Florestan und Eusebius abgeleitet sind. Diese Konstellation erklärt auch den Titel von Jimin Oh-Haveniths Albums: „mild“ steht für den eher in sich gekehrten Eusebius, „wild“ dagegen für den temperamentvollen Florestan. Die Pianistin findet für jede der beiden Figuren einen eigenen Tonfall, den sie dann je nach musikalischer Textur dem Ausdruck der Musik anpasst. Dennoch macht sie auch hier gleich klar, dass es sich im Grunde um zwei Teil-Charaktere einer einzigen Seele handelt.

Beim *Carnaval* erweitert sich das Spektrum der Charakterstücke: es treten Figuren aus der Commedia dell'Arte auf, reale Personen wie Chopin und Paganini oder eben maskierte Figuren wie etwa Clara Schumann mit ihrem Davidsbündler-Namen „Chiarina“. Das Werk spielt zudem mit musikalisch-literarischen

Chiffren wie etwa den Teilen aus Schumanns Nachnamen, denen bestimmte Töne entsprechen. Von all dem ist in der Interpretation von Jimin Oh-Havenith nicht viel zu hören. Ihr geht es darum, die musikalischen Bilder möglichst plastisch und damit leicht nachvollziehbar darzustellen – ohne dabei allerdings den roten Faden des gesamten Zyklus aus den Augen zu verlieren. Munter lässt sie etwa den „Arlequin“ auf den Tanzboden stolpern oder den von ihm verehrten Chopin seine charakteristischen Girlanden aufziehen.

Ich habe den Eindruck, dass sich Jimin Oh-Havenith bei diesen kurzen Miniaturen etwas mehr von den musikalischen Details leiten lässt als bei den übrigen Stücken. Was mich auch hier wieder an ihrem Spiel fasziniert ist die scheinbar unerschöpfliche Energie und Leidenschaft, mit der sie musiziert. Und sie hat sich auch hier wieder tief in das Seelenleben und Schumanns Welt mit allen ihren fiktiven wie realen Figuren hineingearbeitet, -gedacht und -gefühlt. Zwei intensive und fesselnde Schumann-Alben sind dabei herausgekommen, die ich nur wärmstens empfehlen kann. Ich bin schon sehr gespannt auf den nächsten Streich von Jimin Oh-Havenith in Sachen Robert Schumann!

(Jan Ritterstaedt)

Following her first Schumann album »For Clara«, pianist Jimin Oh-Havenith has now recorded two more CDs. The motto this time: »inSANE« and »wild-mild«. You can hear Kreisleriana op. 16 and the Humoreske op. 20 on the first disc, and Carnaval op. 9 and Davidsbündlertänze op. 6 on the second.

Jimin Oh-Havenith's playing has something riveting about it: in Kreisleriana, for example, she creates a very wide span from the first to the last note. There is never the slightest hint of a drop in the tension curve. The different sections follow on from each other as if they were just the other side of the same coin. In Carnaval op. 9, the pianist is committed to presenting the musical images as vividly and sensitively as possible without

losing sight of the thread of the cycle as a whole. What fascinates me about her playing overall is the great energy and passion with which she performs. And she has once again worked, thought and felt her way deep into the soul and world of Robert Schumann. The result is two intense and captivating Schumann albums that I can only warmly recommend.

ROBERT SCHUMANN

Robert Schumann: Kreisleriana op. 16

Modest Mussorgski: Bilder einer Ausstellung | Pictures at an Exhibition

Robert Neumann, Klavier | piano

Audio CD · SWR Classic, 2024

Für sein zweites Album im Rahmen des SWR2 Förderprogramms 'New Talent' hat der junge, erst 2001 in Stuttgart geborene und mit einigen Preisen ausgezeichnete Pianist Robert Neumann zwei Werke ausgewählt, deren Kombination nicht auf Anhieb einleuchtet. Robert Schumann bezieht sich in seinem Klavierzyklus

Kreisleriana op. 16 auf die Figur des Kapellmeisters Johannes Kreisler aus dem Werk E.T.A. Hoffmanns. Modest Mussorgskis *Bilder einer Ausstellung* beschreiben bekanntermaßen die Promenade durch ein Museum mit verschiedenen Bildern.

In einem im zweisprachigen Booklet abgedruckten Interview erklärt Neumann, wieso er sich diese beiden doch recht anspruchsvollen Klavierzyklen ausgesucht und aufeinander bezogen hat. In vielerlei Hinsicht – äußerlich wie vom Inhalt her – ähneln sich die Stücke tatsächlich und folgen – wenn man so will –



vielleicht auch einer „vergleichbaren Idee“, wie der Pianist bemerkt. In Frage stellen muss man jedoch, dass beide „durch und durch Programmmusikstücke“ sind, was im Text mehrfach betont wird. Während Mussorgskis Zyklus zweifelsohne eins der besten Beispiele für Programmmusik ist, hätte Schumann dem für seine Werke (nicht nur im Falle der *Kreisleriana*) vehement widersprochen. Jegliche Art außermusikalischer Bezüge im Sinne eines echten Programms lehnte er ab, wies auch wiederholt darauf hin, dass er Titel für seine Stücke erst nachträglich vergab und nicht umgekehrt, schon bei der Komposition ein bestimmtes Bild, eine Handlung oder Situation umgesetzt hätte.

In einer zwischen der leidenschaftlichen Liebe zu seiner Braut Clara Wieck und dem bangen Warten auf die Heiraterlaubnis schwankenden, nicht selten düsteren Stimmung komponiert Schumann 1838 diese acht Fantasien der *Kreisleriana*: „ganz neue Welthen thun sich mir auf“, notiert er in seinem Tagebuch, und dass er wie „im Feuer componirt“ habe. Die Sammlung gehört sicherlich zu den inspiriertesten Klavierwerken Schumanns, die er selbst besonders schätzte. Nicht ohne Absicht wählt er auch den Titel, den er dem Werk des romantischen Dichters E.T.A. Hoffmanns entnimmt. Die autobiographisch geprägte, fiktive Figur des genialischen Kapellmeisters Johannes Kreisler, von dessen exzentrischem Leben Hoffmann mehrfach erzählt, trifft Schumanns Nerv für derlei gespaltene Charaktere.

Robert Neumann teilt in seinem sehr umfangreichen Booklet-Gespräch weitere Gedankengänge zu den Werken mit und begründet u.a. seine Interpretationsansätze mit einigen Theorien, die man zumindest im Falle Schumanns nicht unbedingt so stehenlassen sollte. Da eine detaillierte Erörterung hier aber zu weit führen würde, wenden wir uns lieber dem zu, was eine CD-Rezension ausmacht: der eingespielten Musik selbst.

Die acht Fantasien der *Kreisleriana* sind völlig unterschiedlich dimensioniert. Zusammengehalten werden sie trotz ihrer wechselvollen Charaktere und ihres farbigen Reichtums an rhyth-

mischen und harmonischen Gestaltungsmöglichkeiten durch ein starkes thematisches Beziehungsgeflecht, das Schumanns Kunst des variierenden Umformens kleinster Motiv-Partikel zeigt. Gerade da ist geschicktes Strukturieren bei der Interpretation gefragt. Neumann versucht, den Bogen zu schlagen und auch bis zum Ende gespannt zu halten. Die hohen technischen Ansprüche meistert er dabei mit Bravour. Etwas pointierter dürfte sein Spiel besonders da sein, wo sich schier überschlagende, wild-aufbrausende Abläufe nicht nur den flotten Fingersatz des Pianisten sondern auch das Ohr der Hörenden fordern. Es scheinen da manchmal einige bei Schumann doch recht entscheidende Zwischentöne zu fehlen, die zwar angeschlagen, aber nicht deutlich genug wahrnehmbar werden. Während die leidenschaftlich-stürmischen und forcierten Passagen Neumann in Ausdruck und Dynamik überzeugend und dazu klangschön gelingen, vermisst man bei den langsameren, eher lyrischen Stücken ein wenig mehr Innigkeit, ein höheres Einfühlungsvermögen und Herausarbeiten der besonderen Stimmungen. Das mag durchaus dem noch sehr jugendlichen Alter des Pianisten geschuldet sein, der diesem anspruchsvollen Zyklus ansonsten durchaus gewachsen ist.

Mussorgskis klavieristischer Meilenstein *Bilder einer Ausstellung* besticht durch einen Reichtum der Klangfarben, von dem schon frühzeitig andere Komponisten angeregt wurden, das Werk auch für Orchester und andere Instrumentalbesetzungen zu bearbeiten. Robert Neumann gestaltet diese orchestrale Breite faszinierend und ausdrucksstark auf 88 Tasten, sämtlichen spieltechnischen Herausforderungen dabei mit Brillanz gerecht werdend. Eine wirklich gelungene Interpretation bis hin zur monumentalen Apotheose des Hauptthemas und den gewaltigen Akkorden am Ende des »Großen Tor von Kiew«. Gerade am Schluss spielt Neumann in einer eher unbekannten Version, für die er laut seiner Angaben im Booklet neben den verschiedenen Ausgaben auch auf die eher kryptisch und in komplizierter Form überlieferten Manuskripte des Komponisten zurückgegriffen hat.

Dieser Zyklus scheint dem Pianisten deutlich mehr zu liegen, möglicherweise auch – und hier schließt sich der Kreis zum Beginn – weil es eben reinste Programmmusik ist, in deren Bilder er sich gut hineinfühlen kann. Insgesamt durchaus eine empfehlenswerte Aufnahme!

(Irmgard Knechtges-Obrecht)

For his second album as part of the SWR2 'New Talent' sponsorship programme, the young pianist Robert Neumann, who was born in Stuttgart in 2001 and has been awarded several prizes, has chosen two works whose pairing is not immediately obvious. In his piano cycle Kreisleriana op. 16, Robert Schumann draws on the fictional character of the Kapellmeister Johannes Kreisler from the work of E.T.A. Hoffmann. Modest Mussorgsky's Pictures at an Exhibition famously describes a promenade through a museum with various pictures.

In an interview printed in the booklet, Neumann explains why he chose these two rather demanding piano cycles and how they relate to each other. However, one must question the fact that both are 'programme music pieces through and through'. While Mussorgsky's cycle is undoubtedly one of the best examples of programme music, Schumann would have vehemently objected to this label for his works.

The eight fantasias of the Kreisleriana are of entirely different dimensions. This requires skilful structural interpretation. Neumann endeavours to create and keep the tension until the end. He masters the high technical demands with bravura. His playing could be a little more trenchant, though, especially in those passages where wildly effervescent sequences that seem to roll over each other demand not only the pianist's nimble fingering but also the listener's ear. Some of Schumann's decisive nuances sometimes seem to be lacking. While Neumann succeeds convincingly and beautifully in the passionate, stormy and forced passages in terms of expression and dynamics, the slower, more

lyrical pieces lack a little more intimacy, greater empathy and the ability to bring out the special moods.

Mussorgsky's pianistic milestone Pictures at an Exhibition stands out with its wealth of tonal colours. Neumann creates the orchestral breadth in a fascinating and expressive way, meeting all the technical challenges with brilliance. A truly successful interpretation right up to the monumental apotheosis of the main theme and the powerful chords at the end of the »Great Gate of Kiev«. This cycle seems to suit the pianist much better, possibly also – and here the circle closes at the beginning – because it is indeed the purest programme music, into whose images he can empathise well.

MOVEMENTS

Robert Schumann: Davidsbündlertänze op. 6 · Arabeske op. 18

Maurice Ravel: Valses nobles et sentimentales

Igor Strawinsky: 3 Sätze aus Petruschka

George Li (Klavier)

Audio CD · Warner Classics, 2024

Mit Takt

Zum Auftakt hören wir Schumanns *Arabeske*. Trotz eines vergleichsweise zügigen Tempos bewahrt Pianist George Li die Concentance: Arios entfaltet das Stück seine Reize, um sich dann beim zweiten Thema betont verhalten zu präsentieren. Zart entfaltet sich eine Linie oberhalb der choralnahen

Begleitung. Anschließend eröffnet Li die *Davidsbündlertänze* ähnlich spannungsvoll: energisch das erste Thema, sanft das zweite. An technischer Beweglichkeit mangelt es dem amerikanischen,



in Boston geborenen Pianisten nicht, zumal er diese nicht demonstrativ ins Schaufenster stellt, sondern sie einbindet in ein durchdachtes Konzept. So werden die Florestan- und Eusebius-Gegensätze in diesem Vortrag immer wieder deutlich. In den verträumten Passagen, schon im zweiten Abschnitt mit der Vorgabe „Innig“, bilden die leisen Klänge eine eigene Gewebestruktur, in der Räume des Dazwischen erkennbar werden lässt.

Doch Li kann auch keck und hurtig. „Ungeduldig“ ist dafür ein geeignetes Beispiel, auch das nervös-agile „Sehr rasch“, dessen Gestalt sehr transparent bleibt, auch weil Li dezent mit dem Pedal umgeht. Die Antwort auf den „Ungeduldig“-Abschnitt lautet: „Einfach“. Hier setzt Li die einzelnen Stimmen gekonnt neben- und zueinander, so dass daraus kleine Binnen-Dialoge erwachsen. Wenn Schumann im zweiten Heft einen „guten Humor“ fordert, setzt Li das mit entschlossenen Akzenten um. Das wirkt in sich schlüssig, auch wenn, gerade in den schnellen Teilen, dieses Klavierspiel noch nicht in allem endgültig ausgereift wirkt. Dafür verraten Abschnitte wie „Wie aus der Ferne“ einen wachen Sinn für Klangfarben und die Fähigkeit, sie zueinander in Beziehung zu setzen.

Ergänzt wird das Album um die *Valses nobles et sentimentales* von Maurice Ravel. Hier dominiert mal der Wiegeschritt, mal dreht Li sanfte Pirouetten. Li stellt gern harmonische Beziehungen heraus. Das macht er geschickt und gekonnt. Mitunter tänzelt er durch diesen Ravel wie eine Porzellanfigur, denn sein Spiel wirkt grazil und zerbrechlich, aber immer mit einem genauen Blick auf das innere Gleichgewicht. Eher orchestral geht es zu in den drei abschließenden Tänzen aus Igor Strawinskys *Petruschka*. An rhythmischer Prägnanz mangelt es dem Spiel Lis sicher nicht. Die Akzente sind sehr klug gewählt, spitz, wo nötig. Er spielt das überlegt und klug abwägend, vielleicht weniger mitreißend wie etwa Daniil Trifonov. Dennoch insgesamt ein Album mit viel Licht und lohnenden Einsichten.

(Christoph Vratz)

The Boston-born pianist George Li has presented an album entitled »Movements« with works by Schumann, Ravel and Stravinsky. Li does not showcase his technical skills in a demonstrative manner, but pays close attention to musical progressions and forms of expression, which are revealed mainly in a broad range of colours. Li combines colour with form, also because he never makes excessive use of the pedal. In the Davidsbündlertänze in particular, the Florestan and Eusebius contrasts are repeatedly evident in Li's performance. He also finds adequate forms of realisation for Ravel's Valses nobles et sentimentales and the three Petrushka movements.

Robert Schumann: Fantasies

Fantasiestücke op. 12 · Kreisleriana op. 16 · Fantasie in C major op. 17 · Arabeske op. 18 · Nachtstücke op. 23 · Drei Fantasiestücke op. 111 · Gesänge der Frühe op. 133

Burkard Schliessmann, Klavier

3 Audio CDs · DDC 25753 · Divine Art, 2024

Auf drei CDs bündelt der deutschstämmige, überwiegend in den USA lebende Pianist Burkard Schliessmann Klavierstücke Robert Schumanns, die namentlich oder im Untertitel als »Fantasie« bezeichnet bzw. durch entsprechende Hinweise des Komponisten diesem Genre zuzuordnen sind. Als ausgewiesener Fachmann für die Musik der deutschen Romantiker eröffnet Schliessmann hier vollkommen neue, ebenso überraschende wie ungeahnte Horizonte. Er interpretiert nicht nur brillant in der Tradition großer Romantiker wie Shura Cherkassky, Bruno Leonardo Gelber und Poldi



Mildner, mit denen er zusammengearbeitet hat, Schliessmann führt vielmehr noch weit darüber hinaus in geradezu faszinierende Sphären von Poesie, Klangfarben, Ausdruck und Agogik. Ein beeindruckender Essay des Pianisten im dreisprachigen Booklet informiert über dessen besonderen Interpretationsansatz. Unter dem Label „Phantasmagorien“ sieht Schliessmann Schumanns Soloklavierwerke im Grunde für Singstimme und Klavier gedacht. Er bezieht sich damit auf die bekannte Doppelbegabung des Komponisten für Literatur und Musik. Alle Stücke verbindet der Pianist mit zentralen Gedichten der Romantik, die zur Assoziation von Poesie, Illusion und Wirklichkeit in Schumanns Gedankenwelt beitragen. Hier, wie auch in den Werk-Einführungen liegt Schliessmann vielleicht nicht in jedem Detail ganz richtig, in seiner darauf basierenden Interpretation jedoch zu hundert Prozent! Was ja auch das Wesentliche ist, denn wir hören hier einen Musiker, der Schumann und seine Klaviermusik nicht nur verstanden hat, sondern sozusagen lebt. Seit Erscheinen des Albums überschlugen sich die Kritiken förmlich vor Begeisterung, dem kann man sich nur in jeder Hinsicht anschließen. Schliessmann startet mit Schumanns acht Fantasien der *Kreisleriana* op. 16. Getragen von düsterem, aber dennoch leidenschaftlich drängendem Charakter ist die Musik inspiriert von E.T.A. Hoffmanns autobiographisch geprägter, fiktiver Figur des genialischen Kapellmeisters Johannes Kreisler, dessen exzentrisches Leben in diversen Werken erzählt wird. Schliessmann bietet eine farben- und facettenreiche, jede geforderte Stimmung widerspiegelnde, mitreißende Interpretation. Am Schluss gelingt ihm dann noch eine kaum für möglich gehaltene Ausdruckssteigerung, die ihresgleichen sucht. Es folgt die *Fantasie* op. 17, einer von Schumanns Achttausendern sozusagen. Schliessmann hat sie schon oft interpretiert und auch eingespielt. Seine jahrelange Beschäftigung mit dem Werk führt zu einer reifen Meisterleistung: da bleibt kein Detail aus Schumanns Partitur unbemerkt, da wird alles mit großer Intensi-

tät, voller Leidenschaft und in stupender Technik umgesetzt. Die *Arabeske* op. 18, deren Titel Schumann der bildenden Kunst entlehnt und damit treffend das Ornamental-Spielerische der Musik beschreibt, wird oft als „Leichtgewicht“ unterschätzt. Schliessmann erkennt den stellenweise doch recht komplexen Charakter des Stücks, dessen kontrastierende Momente er je nachdem zart oder auch kraftvoll mit klarer Artikulation vermittelt.

Auch seine *Fantasiestücke* op. 12 bezieht Schumann auf Techniken der bildenden Kunst, über einen literarischen Umweg sozusagen: den Titel prägte insbesondere E.T.A. Hoffmann in seinem Werk *Fantasiestücke in Callots Manier* mit Hinweis auf den französischen Zeichner, Radierer und Kupferstecher Jacques Callot (1592–1635). Schumanns acht Stücke sind fantasievolle Stimmungsgemälde, die Begebenheiten, Eindrücke oder Empfindungen musikalisch nachzeichnen. Schliessmann interpretiert das nuancenreiche Kaleidoskop motivischer, harmonischer und rhythmischer Feinheiten virtuos, teilweise in beinahe impressionistischer Qualität. Die *Arabeske* und »Des Abends« (op. 12,1) runden diese CD ab. Zum zweiten Mal eingespielt, aber nun mit einer weicher intonierten Mechanik, mit zusätzlichen dunkleren und wärmeren Klavierregistern, im Charakter sanfter, lyrischer. Ebenfalls auf literarische Vorlagen geht der Titel *Nachtstücke* op. 23 zurück, mit denen Schliessmann die letzte CD eröffnet. In diesem Fall steht wieder E.T.A. Hoffmanns erzählerisches Werk *Pate*, ohne dass Schumann inhaltlich weiter daran anknüpft. Fast schwermütig, düster und geheimnisvoll sind die eher gleichförmigen musikalischen Abläufe gestaltet, getragen von starker Sehnsucht nach Verständnis. Schliessmann hat verstanden und trifft genau den richtigen Ton mit einem tiefen Gefühl für die subtilen Strukturen. Die *Drei Fantasiestücke* op. 111 offenbaren zwischen Dramatik, Lyrik und Leidenschaft rasch wechselnde Stimmungen, plötzliche Gefühlsausbrüche inbegriffen. Schliessmann bringt auch hier sein ganzes pianistisches Können brillant ein und schafft wiederum eine echte Schumann-Atmosphäre.

Zum Abschluss erklingen die fünf *Gesänge der Frühe* op. 133, Schumanns letzter, etwas geheimnisumwitterter Klavierzyklus. Entsprechend tief- oder gar hintergründig wirken die Stücke daher, dazu strukturell recht komplex. Schliessmann gestaltet wieder mit großem Einfühlungsvermögen transparent, klangschön und besonders in den gesanglichen Passagen ergreifend lyrisch. Der Pianist spielt auf einem ungewöhnlichen Steinway-Flügel (D-612236), der mit zwei Klaviaturen samt Mechanik und Hämmer (eine heller, eine dunkler) ausgestattet ist. Auch die Aufnahmetechnik im Teldex Studio in Berlin mit 14 Mikrofonen ist außergewöhnlich, was dem Album absolut zu Gute kommt. Unter anderem stellt ein Studiopublikum die Atmosphäre einer Live-Aufführung nach. Insgesamt ist dieses Album nicht nur unbedingt empfehlenswert, sondern wirklich ein MUSS!

(Irmgard Knechtges-Obrecht)

On three CDs, the pianist Burkard Schliessmann bundles piano pieces by Robert Schumann that can be categorised as 'fantasy pieces'. As a renowned expert in the music of the German Romantics, Schliessmann's interpretations open up completely new, surprising and unexpected horizons and lead into fascinating spheres of poetry, tone colours, expression and agogics.

An essay by the pianist in the trilingual booklet provides information about the special interpretation approach under the label 'Phantasmagorias'. Since the release of the album, the reviews have been overflowing with enthusiasm, and one can only agree with this in every respect.

Schliessmann's playing is richly coloured and multi-faceted, reflecting every required mood, captivating and with stupendous technique; no detail of Schumann's scores goes undetected. The pianist plays on an unusual Steinway grand piano (D-612236), which is equipped with two keyboards including action and hammers (one lighter, one darker).

The recording technology in the Teldex Studio in Berlin with 14 microphones is also exceptional. All in all, this album is not only highly recommended, but really a MUST!

BRAHMS Cello Sonatas

SCHUMANN Fünf Stücke im Volkston

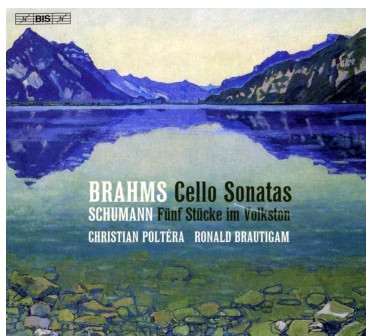
Christian Poltéra (Cello) · Ronald Brautigam (Klavier)

LC 03240 · BIS 2427 · SACD · BIS, 2023

Eigentlich hat der Schweizer Cellist Christian Poltéra schon so gut wie alles auf CD aufgenommen, was es an romantisch-modernem Repertoire so gibt. Bisher haben ihm aber noch die beiden Cellosonaten von Johannes Brahms gefehlt. Sie bilden deshalb nun die Eckpunkte seines neuen Albums.

Und als Bindeglied zu diesen beiden Schwergewichten des Kammermusik-Repertoires für das Cello steht Musik von Robert Schumann: seine *Fünf Stücke im Volkston* op. 102. Es sind Stücke von ganz individuellem Charakter, weit entfernt davon, irgendeinen wie auch immer gearteten allgemeinen „Volkston“ einfach nachzubilden.

Christian Poltéra spielte alle drei Werke nicht auf einem modernen Instrument mit Stahlsaiten: er hat sein berühmtes „Mara“-Cello von Antonio Stradivari aus dem Jahr 1711 mit Darmsaiten bespannt – so wie das zu Brahms' und Schumanns Zeiten noch üblich war. Passend dazu spielt der niederländische Pianist Ronald Brautigam auf einem Nachbau eines historischen Streicher-Flügels aus dem Jahr 1868.



Schon in den ersten Takten der ersten Cellosone von Johannes Brahms fällt mir auf, wie gut sich der Klang der beiden Instrumente vor allem im unteren Register mischt. Das Cello klingt etwas wärmer und weniger brillant als mit Stahlsaiten, der historische Nachbau-Flügel ebenfalls etwas dunkler und weniger kräftig im Klang. Die besten Voraussetzungen also für leidenschaftliches kammermusikalisches Gestalten. Und genau das machen die beiden Musiker auch: schon mit dem ersten Ton ist die Spannung der Musik da. Poltéra schlägt einen weiten Bogen über das gesangliche Thema des ersten Satzes – eigentlich ein verkappter langsamer Satz. Ronald Brautigam fügt sich gleich in seine Begleiterrolle, ehe auch er einmal die Melodie auf seinem Instrument anschlagen darf. Beide atmen gemeinsam, verzahnen ihr Spiel eng miteinander.

Brahms' erste Cellosone in e-Moll op. 38 sollte ursprünglich an zweiter Stelle einen langsamen Satz bekommen. Den hat der Komponist aber dann wieder gestrichen und das Werk in dreisätziger Form herausgebracht. Wahrscheinlich kam ihm der erste Satz bereits „langsam“ und gesanglich genug vor. Dem entsprechend glänzt an zweiter Stelle ein „Allegretto quasi Menuetto“. Der Titel deutet schon den nostalgischen Charakter dieses heiteren Tänzchens an. Wie leicht und unbeschwert sich Cellist Christian Poltéra und Pianist Ronald Brautigam durch den Melodienreigen bewegen – ich glaube das gelingt tatsächlich am besten auf historischen Instrumenten. Auch der dritte Satz versprüht eine Prise „Retro“, wie wir heute sagen würden. Das Thema könnte sich ohne Weiteres zu einer Fuge à la Johann Sebastian Bach ausweiten. Aber Brahms imitiert nicht, sondern spielt auf seine eigene Weise mit dem Thema und seinen kontrapunktischen Verstrickungen. Hier kann ich in der Interpretation der beiden Musiker nicht nur ihre Liebe zur Musik Bachs heraushören, sondern sie gehen vor allem mit einer Riesenportion Leidenschaft und Energie an diese Musik heran, mitreißend von der ersten bis zur letzten Note!

Schumanns *Fünf Stücke im Volkston* op. 102 als Intermezzo zu zwei gewichtigen Cellosonaten von Brahms? Das wirkt auf den ersten Eindruck etwas merkwürdig, ja fast despektierlich. So ist es aber überhaupt nicht gemeint. Schon bei der Cellosonate von Brahms ist mir der erzählende Tonfall von Christian Poltéra aufgefallen. Immer wieder changiert er zwischen diesem deklamatorischen und einem gesanglichen Duktus mit mehr Vibrato in der Tongebung. Bei den *Fünf Stücken* Schumanns begibt er sich nun durchgehend in die Rolle eines Erzählers auf seinem Instrument. Er fasst die fünf musikalischen Miniaturen als eine Reihe von Stimmungsbildern mit meist unausgesprochenem poetischem Inhalt auf. Nur das erste Stück verrät etwas über seinen Inhalt: „Mit Humor. ‚Vanitas vanitatum‘“ steht darüber. Natürlich weiß Poltéra, dass damit kein derber Witz in geselliger Runde gemeint ist, sondern ein augenzwinkernder, ironischer, vielleicht auch manchmal ein bisschen sarkastischer Humor.

Dem entsprechend bewegt und mit deutlichen Akzenten gespickt interpretiert er das erste Stück und entlarvt dessen raue Seiten eher als ironische Überzeichnung des Affekts. Ronald Brautigam dagegen bleibt zunächst seiner Rolle als Begleiter des Erzählers treu, gönnt sich aber auch den einen oder anderen markanten Einwurf als ironischen Kommentar des Geschehens. Der Teiltitel ‚Vanitas vanitatum‘ ist wahrscheinlich nicht direkt auf die christliche Lehre von der Vergänglichkeit des irdischen Daseins bezogen, sondern auf ein Gedicht Goethes mit ähnlichem Titel. Nach der Ironie folgt jedenfalls ein leidenschaftlicher, etwas verträumter Gedankengang des Cellos über sanften Begleitakkorden. Etwas bewegter erzählt der sanft-wiegende dritte Satz von Sicherheit und Geborgenheit. Nach dem trotzig-auftrumpfenden vierten mündet Schumanns Opus 102 schließlich in stürmischer Leidenschaft. Die Rhythmen dieses Satzes erinnern mich manchmal an Figuren aus einem argentinischen Tango – zumindest wenn Christian Poltéra und Ronald Brautigam diesen Satz so prägnant spielen wie auf ihrer neuen CD.

Viel musikalische Leidenschaft stecken die beiden Musiker auch in die zweite Cellosonate F-Dur op. 99 von Johannes Brahms. Im Kopfsatz geben sich jedoch helle und düstere Passagen regelmäßig die musikalische Klinke in die Hand. Das bedeutet für die beiden Interpreten: schnelles Umschalten und Anpassen ist gefragt. Am Beginn des Satzes schon spüre ich den größeren Klangraum, der Brahms vorgeschwebt haben dürfte: das Klavier beginnt mit großer Geste, das Cello wirkt noch verunsichert, aber dann finden beide zusammen. Die historischen Instrumente werden hier auch klanglich stärker beansprucht als in der ersten Sonate: der musikalische Ausdruck ist weiter, die Leidenschaften ständig im Wandel. Das Klavier unter den flinken Händen von Ronald Brautigam bekommt mehr Raum für eigene musikalische Akzente. Bei diesem Werk gibt es im Gegensatz zur ersten Sonate auch einen offiziellen langsamen Satz. Und der ist ganz dem Gesang gewidmet. Christian Poltéra erzählt hier nicht mehr, sondern singt sich mit intensivem Ton im oberen Register seine Emotionen von der Seele.

Der dritte Satz ist ein leidenschaftliches („passionato“) Scherzo im flotten Dreiertakt. Spritzig, knackig und mit einer Prise typischem Scherzo-Humor durchheilen Cellist Christian Poltéra und Pianist Ronald Brautigam diesen Satz, während sie im lyrischen Trio noch einmal Luft schnappen können und der Gesang des Cellos sich im ruhigeren Tempo entfalten kann. Fehlt nur noch der brillante Ausklang der Sonate: „Allegro molto“ steht darüber. Christian Poltéra und Ronald Brautigam lassen sich zu keinem rekordverdächtigen Tempo hinreißen: sie wählen ein „gesundes“ Metrum, das den Hörerinnen und Hörern genug Zeit lässt, den musikalischen Verlauf des Satzes nachzuvollziehen. Denn natürlich zieht Johannes Brahms hier sämtliche Register seines satztechnischen Könnens. Schnelle und humorvolle Passagen gehen unmerklich in leidenschaftlich-lyrische über. Die beiden Musiker sorgen dabei für eine konstant beständige Spannungskurve.

Wiederum bin ich überwältigt von der großen Leidenschaft und Musizierfreude der beiden Interpreten auf ihren historischen Instrumenten. Klanglich wie musikalisch ist diese Aufnahme auf jeden Fall ein echter Genuss!

(Jan Ritterstaedt)

The two cello sonatas by Johannes Brahms, combined with Robert Schumann's Fünf Stücke im Volkston op 102 – this is the new album by Swiss cellist Christian Poltéra together with Dutch pianist Ronald Brautigam.

Both perform on period instruments. The cello sounds somewhat warmer and less brilliant with gut strings instead of steel strings, while the period replica grand piano also sounds somewhat darker and less intense. In the first sonata, Poltéra immediately covers a wide range with the cantabile theme of the first movement. Ronald Brautigam settles into his role as accompanist before he too is allowed to strike the melody on his instrument. Both breathe together, interlocking their playing closely. The cellist repeatedly alternates between this declamatory and a vocal style with more vibrato in his tone.

In Fünf Stücke im Volkston, Poltéra takes on the role of a narrator on his instrument throughout. He interprets the five musical miniatures as a series of atmospheric images with mostly unspoken poetic content. The two musicians put a lot of musical passion into the Second Cello Sonata in F major op. 99 by Johannes Brahms. Once again, I am overwhelmed by the joy of the two performers on their historical instruments. In terms of sound and music, this recording is definitely a real treat!

Robert SCHUMANN et son univers

Dietrich / Schumann / Brahms: Sonate F.A.E.

Clara Schumann: Trois Romances op. 22

Robert Schumann: Trois Romances op. 94

Robert Schumann: Sonate Nr. 3 a-Moll WoO 2

Yann Passabet-Labiste, violon · Bertrand Giraud, piano

IC 029 · DDD · Indésens Calliope Records · Music Square, 2024

Diese Neuerscheinung mit Werken für Violine und Klavier wurde bereits im November 2019 im Studio Acoustique Philippe Muller in Passavent (Frankreich) eingespielt von Yann Passabet-Labiste (Violine) und Bertrand Giraud (Klavier). „Düsseldorf 1853“ könnte man das Album überschreiben, lässt man Robert Schumanns

im Original für Oboe und Klavier gedachten, 1849 in Dresden entstandenen *Drei Romanzen* op. 94 außen vor.

Alle übrigen Werke wurden im letzten gemeinsamen Wohnhaus der Schumanns in der Bilker Straße in Düsseldorf komponiert und haben zwar ihre jeweils eigene besondere Geschichte, sind aber eng miteinander verstrickt.

Der Titel »Robert Schumann et son univers« ist insofern wirklich passend, kreisen diese Geschichten doch um geniale Musiker der Romantik, die damals im Schumann-Haus zusammen trafen. So beispielsweise der junge Joseph Joachim, der später zum berühmtesten Geiger des Jahrhunderts werden sollte und dessen Lebensmotto „Frei aber einsam“ lautete. Die musikalischen Anfangsbuchstaben dieser Devise standen dann Pate bei der sog. »F.A.E.-Sonate« für Violine und Klavier. Eine Gemeinschaftsproduktion der Musikerkollegen Robert Schumann, Johannes



Brahms und Albert Dietrich, eigens komponiert, um den Freund Joachim bei seinem Eintreffen in Düsseldorf zu überraschen. Er musste erraten, welcher Satz von welchem seiner Freunde geschrieben wurde. Robert Schumann fügte den von ihm beige-steuerten beiden Sätzen einen Kopfsatz sowie ein Scherzo hinzu und ergänzte dieses Werk damit zu seiner dritten Sonate für Violine und Klavier WoO 2.

Und schließlich Clara Schumann, die kurz darauf dem hervorragenden Geiger und Freund Joachim ihre *Drei Romanzen für Violine und Klavier* op. 22 widmete.

Der junge, mit einigen renommierten Preisen ausgezeichnete französische Geiger Yann Passabet-Labiste sowie Bertrand Giraud, der wohl bekannteste und bedeutendste Pianist Frankreichs, interpretieren die Werke auf eine besondere, fast schon eigenwillige Weise. Beide musizieren absolut auf Augenhöhe, der Pianist aber weiß genau, wann er etwas in den Hintergrund treten und die Geige stärker zu Wort kommen lassen muss. Und der Geiger weiß, dass er dann zwar besser wahrgenommen werden, aber keinesfalls übertriebenes Pathos aufbringen soll.

Klavier und Violine kommen jedesmal auf den Punkt zusammen. Kraftvoll, mit Feuer und Verve wie in den schnellen Sätzen der F.A.E.- bzw. Robert Schumanns 3. Violin-Sonate. Lebhaft und mit virtuoser Spielfreude, dazu aber – wie von Clara Schumann gefordert – „mit zartem Vortrag“ in der zweiten sowie innig und leidenschaftlich in der dritten ihrer *Romanzen* op. 22.

Ebenso überzeugend gelingt Passabet-Labiste und Giraud der melancholische, zum Teil traurige und besonders lyrische Ton in den *Romanzen* op. 94 von Robert sowie in der ersten aus op. 22 von Clara Schumann. Auch die stellenweise geforderte Leichtigkeit wird passend transportiert und erzeugt kleine, aber wirkungsvolle Brüche im musikalischen Ablauf. Hier trifft tatsächlich zu: Schlicht und gerade dadurch so ergreifend!

Insgesamt eine wunderbare Einspielung dieser gut aufeinander abgestimmten Werke von ausgezeichnet aufeinander abgestimm-

ten Musikern: sehr unaufgeregt, sehr sensibel, sehr charaktervoll und sehr transparent aufgrund einer als angenehm empfundenen „trockenen“ Akustik, die quasi ein Hören „zwischen den Tönen“ ermöglicht. Besonders empfehlenswert für Menschen, die romantische Kammermusik für Violine und Klavier verinnerlichen und ihrem wahren Gehalt nach hören möchten.

(Irmgard Knechtges-Obrecht)

This new release was recorded in November 2019 at Studio Acoustique Philippe Muller in Passavent (France) by Yann Passabet-Labiste (violin) and Bertrand Giraud (piano). ‘Düsseldorf 1853’ could be the title of the recording, if Robert Schumann’s Three Romances op. 94, composed in Dresden in 1849, were omitted. All the other works were composed in the Schumanns’ last home they shared in Düsseldorf and are closely intertwined. The title ‘Robert Schumann et son univers’ is truly fitting, as the works revolve around the brilliant musicians of the Romantic period who came together at the time in the Schumann House. In addition to Clara and Robert Schumann and Johannes Brahms Schumann, they include the brilliant violinist Joseph Joachim and the young Albert Dietrich.

The French violinist Yann Passabet-Labiste, who has already won several prestigious prizes, and Bertrand Giraud, probably France’s best-known and most important pianist, perform the works in a special, almost idiosyncratic way. Both musicians play on an equal footing, know exactly when to let each other take centre stage and always get to the point. Powerful, with fire and verve, lively and with virtuosic joy of playing, tenderly sensual and passionate, melancholic and particularly lyrical. All in all, a marvellous recording of these well-matched works by excellently matched musicians: very unagitated, very sensitive, very full of character and very transparent due to the pleasantly ‘dry’ acoustics.

Brahms · Schumann

Johannes Brahms: Violinsonate Nr. 1 G-Dur op. 78

Robert Schumann: Violinsonate Nr. 2 d-moll op. 121

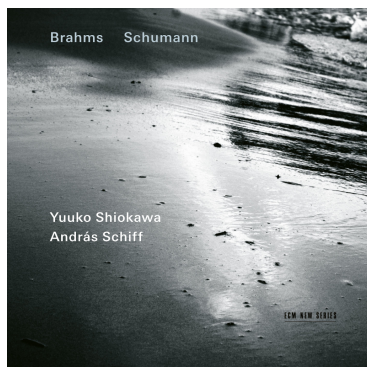
Yuuko Shiokawa, violin · András Schiff, piano

ECM 2815 · Audio CD · ECM Records GmbH München, 2024

Nukleus des Poetischen

Bei Klavierduos ist es fast an der Tagesordnung, dass die Protagonisten auch im normalen alltäglichen Leben eng miteinander verbandelt sind, sei es als Geschwister oder als Paar. Auch in anderen Duo-Konstellationen kommt dies gelegentlich vor, aber eben deutlich seltener. Nun könnte man fragen: Ist das wichtig für die Beurteilung von neuen Aufnahmen? Nicht wirklich. In Einzelfällen aber vielleicht doch. So wie bei dieser Aufnahme. Die aus Japan stammende Geigerin Yuuko Shiokawa ist seit etlichen Jahren die Ehefrau von András Schiff. Sie spielt unter seiner Leitung regelmäßig in der *Cappella Andrea Barca*, gelegentlich treten sie als Duo auf.

Was bei ihrem neuen Album, das die erste Violinsonate von Johannes Brahms und die zweite von Robert Schumann enthält, auffällt, ist die tiefe symbiotische Verbindung. Jeder weiß haargenau, was der jeweils andere gerade macht, was er vorhat und mit welchen Mitteln er das erreichen möchte. Dieses genaue Einander-Kennen könnte, so wäre zu vermuten, mitunter einengen, doch genau das Gegenteil ist hier der Fall. Es beflügelt. So hören wir zwei Stimmen in Form von zwei Instrumenten und haben dennoch das Gefühl einer verschmolzenen Einheit. Das beginnt schon mit den gemeinsamen energischen Akkorden, mit denen Schumann seine d-Moll-Sonate eröffnet, bevor dann die



Geige eine Art Rezitativ spielt und schließlich das anfangs rüstige Thema gewandelt und gemildert erneut anhebt. Von hier aus spinnen Shiokawa und Schiff den dramatischen Faden weiter, vom „Ziemlich langsam“ hin zu einem „Lebhaft“, dessen Tempo davon zeugt, dass wir es hier nicht mehr mit dem jungen, kraftstrotzenden Schumann zu tun haben, sondern mit einem gereiften, durchweg nachdenklicheren Komponisten – zumal wir uns hier nicht in hellen Dur-, sondern in Moll-Regionen bewegen. Schneller, aber keineswegs übermütig schäumend, deutet das Duo Shiokawa-Schiff das anschließende „Sehr schnell“. Immer wieder lugt mal eine Nebenstimme, mal ein Akzent, mal eine Linie hervor, was nochmals zeigt, wie genau diese Musik einstudiert worden ist. Ein Höhepunkt innigen Musizierens ist der langsame dritte Satz – eine Oase, voller Fein- und Zartheiten. Ein Nukleus des Poetischen. Das Finale wird geprägt von einer wogenden Bewegung, der markante Rhythmen gegenübergestellt werden. Man hat diese Sonate sicher schon heftiger, reizbarer, heißblütiger gehört, doch selten auf eine so minutiös aufeinander hörende und miteinander verwobene Weise wie hier.

Das gilt auch für die erste Violinsonate von Johannes Brahms, die ihren Beinamen „Regenlied-Sonate“ früheren Lied-Kompositionen verdankt. Fast wie Harfentöne klingt hier das gezupfte Motiv der Geige im Kopfsatz, während das Klavier – liedhaft eben – die bestimmende Melodie spielt. Wieder gerät das Adagio, der langsame Satz, zu einem der Höhepunkte, bevor im Finale das regentropfende Motiv gut erkennbar hervortritt. Brahms und Schumann erscheinen auf diesem Album als Wahlverwandte mit unterschiedlichen stilistischen Mitteln. In ihrem musikantischen Geiste stehen sie Seite an Seite, tief erfüllt von einem kammermusikalischen Geist, der gewollte, künstliche Effekte jedweder Art ausschließt.

(Christoph Vratz)

Violinist Yuuko Shiokawa and pianist András Schiff juxtapose Johannes Brahms' First Violin Sonata with Robert Schumann's Second Violin Sonata. Filled with a thoroughly chamber-musical spirit that excludes any kind of deliberate, artificial effects, the two composers stand side by side here like elective cousins. The slow movements of both sonatas in particular reveal where the focus of this recording lies: in a very precise mutual attentiveness, in an extremely subtle interaction that brings many lines, accents and secondary voices to the fore. Here you can sense what Schumann meant when he repeatedly spoke of the 'poetic'.

Clara & Robert

Clara Schumann: Three Romances op. 22 | Piano Trio op. 17

Robert Schumann: Piano Quartet op. 47

Frielinghaus Ensemble: Zhora Sargsyan, piano · Gustav Frielinghaus, violin · São Soulez Larivière, viola · Jakob Schall, cello

LC 95318 · KKE 24009 · KKE Records, 2024

Anfang 2024 entstand im Sendesaal Bremen diese Aufnahme des Ensembles um den aus Hamburg stammenden Geiger Gustav Frielinghaus mit Kammermusiken von Clara und Robert Schumann. Die Besetzungen wechseln von Duo bis Quartett, wodurch ein facettenreiches Bild der Kompositionskünste des berühmten

Künstlerpaares gezeichnet wird. „Kunst und Liebe“ ist passend der informative, die Zusammenhänge erläuternde Booklet-Text (mit englischer Übersetzung) von Benjamin Sprick betitelt.

Clara Schumanns in Dresden entstandenes einziges und auch einzigartiges Klaviertrio op. 17 eröffnet das Album. Das Werk,



mit dem sie von Beginn an die größten Erfolge erzielte. Es wurde von den zeitgenössischen Kritikern hoch gelobt, aber sie konnten (ebenfalls zeitgenössisch) kaum glauben, dass es eine Frau komponiert haben sollte. Die Musiker um Geiger Gustav Frielinghaus, der in Tübingen geborene Jakob Schall am Cello und der armenische Pianist Zhora Sargsyan, erzeugen mit hoher Sensibilität für die musikalischen Strukturen ein romantisch-melodiöses Klangbild. Auf diesem poetisch timbrierten Teppich kann sich Clara Schumanns ausgefeilte motivische und harmonische Arbeit in ihrer Musik transparent und prachtvoll entfalten.

Sieben Jahre später in Düsseldorf, fast am Ende ihres gemeinsamen Lebens mit Ehemann Robert, schrieb Clara Schumann *Drei Romanzen für Violine und Klavier* op. 22. Sie hatte kurz vorher den genialen jungen Geiger Joseph Joachim kennengelernt, dem sie ihre Romanzen widmete und mit dem sie diese auch gerne spielte. Gustav Frielinghaus und Zhora Sargsyan musizieren virtuos und gleichberechtigt nebeneinander. Zart-perlend, teilweise träumerisch schwelgend und mit kantablen Melodiebögen gestalten sie die Stücke. Auch hier dominiert der hochromantische Gestus, dazu kristallklar artikuliert.

Brillant und differenziert intonierend erlebt man zum krönenden Abschluss dann alle vier Musiker in Robert Schumanns Klavierquartett op. 47. Dieses völlig zu Unrecht meist im Schatten des berühmteren Klavierquintetts stehende Werk ist ein wahres musikalisches Kleinod. Kraftvoll vorwärtsdrängend, die Klangräume bis zum Äußersten auslotend, dramatisch wo es nötig erscheint und harmonisch fein aufeinander abgestimmt gestalten Gustav Frielinghaus (Geige), der französisch-niederländische Bratschist São Soulez Larivière, Jakob Schall (Cello) und der Pianist Zhora Sargsyan souverän die energischen Ecksätze bis hin zur Apotheose des Hauptthemas im Finale. Hektisch, fast wie sich überschlagend erklingt das quirlige Scherzo und mit innigster Empfindsamkeit, ergreifend lyrisch das Andante.

Die Musiker lieben die von Clara und Robert Schumann kompo-

nierten großartigen kammermusikalischen Stücke, das lässt sich einfach gut heraushören und genau das macht eben diese Ein-spielung so hörens-wert!

(Irmgard Knechtges-Obrecht)

The ensemble led by Hamburg violinist Gustav Frielinghaus plays chamber music by Clara and Robert Schumann, with varying combinations from duo to quartet. Clara Schumann's unique Piano Trio op. 17 opens the album. Violinist Gustav Frielinghaus, Jakob Schall (cello) from Tübingen and the Armenian pianist Zhora Sargsyan create a romantic, melodious sound with great sensitivity for the musical structures.

In Düsseldorf, towards the end of her life with Robert, Clara composed her Drei Romanzen für Violine und Klavier (Three Romances for Violin and Piano) op. 22, dedicated to the brilliant young violinist Joseph Joachim. Gustav Frielinghaus and Zhora Sargsyan perform with virtuosity.

At the end all four musicians in Robert Schumann's Piano Quartet op. 47 play brilliantly and with differentiated nuances. Gustav Frielinghaus (violin), the Franco-Dutch violist Sào Soulez Larivière, Jakob Schall (cello) and the pianist Zhora Sargsyan masterfully shape the energetic outer movements up to the apotheosis of the main theme in the finale with a powerful forward thrust, exploring the sound spaces to the utmost, dramatising where necessary and harmonising with each other.

The musicians love Clara and Robert Schumann's chamber music, you can hear that and that's what makes this recording so worth listening to!

Robert Schumann

String Quartets | Piano Quintet

Quatuor Hanson · Adam Laloum (Klavier)

2 Audio-CDs · DDD · Harmonia Mundi, 2023

Frische und Entdeckerfreude

Zunächst sind es die beiden Geigen, dann die Bratsche, schließlich das Cello. Eine Melodie mäandert durch die einzelnen Instrumente und verschiedene Klangregionen. Robert Schumann wusste, wie er diese Einleitung zu seinem ersten Streichquartett gespielt wissen wollte: „Espressione“ – mit Aus-

druck. Und das 2013 in Paris gegründete Quatuor Hanson folgt dieser Spielweise gewissenhaft: vorsichtig und zärtlich, beinahe ein wenig zerbrechlich. Doch dann, im folgenden schnellen Teil, richtet sich der Fokus gezielt auf die Höhepunkte.

Das Quatuor Hanson hat alle drei Streichquartette Schumanns aufgenommen, außerdem das Klavierquintett mit Adam Laloum. Bereits im Kopfsatz des ersten Quartetts wird der Ansatz des Ensembles deutsch: Der Klang wird mit viel Umsicht aufgefächert, so dass sich die Details heraus Schälen können. Im Scherzo hören wir dann ein nervöses und zugleich entschieden-kraftvolles Vorpreschen. Was in diesem Satz genau auf den Punkt gebracht wird, erleben wir im weiteren Verlauf dieses Albums dann noch häufiger: das Gefühl, dass das Quatuor Hanson Gegensätze scharf voneinander abgrenzen und sie miteinander verschmelzen lassen kann. Im Beiheft erklären die Musiker, wie sie im Laufe der Zeit stets neue Seiten an den drei Schumann-Quartetten aufgedeckt zu haben. Das glaubt man gern, wenn man diese Aufnahme hört.



An Vitalität mangelt es etwa dem Finale des zweiten Quartetts nicht. Es sprüht vor positiver Energie – und Leichtigkeit. Die innere Balance des Ensembles lässt kaum Wünsche offen. Die Tempi sind mit viel Umsicht gewählt, Akzente stechen deutlich hervor, mehr kernig als wild gemeißelt. So entsteht eine eigene Form von romantischem Sturm und Drang. In den langsamen Sätzen erzeugt das französische Ensemble eine eigene Spannung. Von schnelleren Abschnitten umgeben, wirkt beispielsweise das Adagio im dritten Quartett wie eine lyrische Insel.

Schumanns Klavierquintett war das erste Werk, dass das Quatuor Hanson mit dem Pianisten Adam Laloum im Konzert aufgeführt hat. Logisch, dass es nun auch auf diesem Album Platz findet. Diese Erfahrung schlägt sich in der neuen Aufnahme nieder. Denn wir hören kein verkapptes Klavierkonzert mit vier assistierenden Streichern, sondern ein engmaschiges, gleichberechtigtes Miteinander aller Beteiligten. Auch wenn sie gemeinsam marschieren: verhalten und trüb, suchend und fragend. Laloum setzt immer wieder eigene Akzente, ohne sich in den Vordergrund zu beamen. Etwa zu Beginn des Finalsatzes: Das Klavier gibt die Melodie vor, dennoch bleibt das nervöse Geleit der Streicher gut erkennbar. Wenn sich dann die Rollen umkehren, treten die Akzente des Klaviers wie selbstverständlich zurück. Diese Form des lebendigen Dialogs zeichnet diese Deutung des Quintetts ebenso aus wie der konstant beachtete Ansatz des Feingliedrigen. Insgesamt ist auf diese Weise eine in sich homogene, vitale Aufnahme entstanden, die kaum je den Eindruck von Routine aufkommen lässt. So gewinnt die Musik des 32-jährigen Robert Schumann immer wieder Farbe, Form und Kontur.

(Christoph Vratz)

The French Quatuor Hanson has recorded the three string quartets by Robert Schumann as well as his piano quintet with pianist Adam Laloum. It is in almost all respects the exact opposite of a ponderously grave interpretation. This recording is characte-

raised by transparency and many details, by freshness and the joy of discovery. The melodic progressions are worked out with dramaturgical precision. There is never a lack of vitality, but without excessive boldness. This also applies to the piano quintet with a very successful balance between pianist Laloum and the four string players. All in all, we are presented with a homogeneous, vital recording that hardly ever leaves the impression of a routine.

Männerliebe und Leben

Ludwig van Beethoven: An die ferne Geliebte op. 98

Robert Schumann: Dichterliebe op. 48

Anton Bruckner: „Mein Herz und deine Stimme“, „Im April“, „Herbstkummer“

Johannes Brahms: „Wie bist du, meine Königin“ op. 32 Nr. 9, „Unbewegte laue Luft“ op. 57 Nr. 8, „Dein blaues Auge“ op. 59 Nr. 8, „Die Mainacht“ op. 43 Nr. 2, „Nicht mehr zu dir zu gehen“ op. 32 Nr. 2, „O wüsst ich doch den Weg zurück“ op. 63 Nr. 8

Günther Groissböck, Bass · Malcolm Martineau, Klavier
LC 20638 · Stereo DDD · Gramola 99294, 2024

Der österreichische Bass Günther Groissböck ist vor allem durch seine Auftritte auf der Opernbühne bekannt. So etwa in seinen Paraderollen als Ochs im *Rosenkavalier* von Richard Strauss oder Sarastro in Mozarts *Die Zauberflöte*. Seit einigen Jahren beschäftigt er sich aber auch verstärkt mit dem Kunstlied. »Nicht wiedersehen!« – diesen bemerkenswerten Titel hat sein letztes Album getragen mit Liedern von Richard Strauss, Gustav Mahler und dem weniger bekannten österrei-



chischen Komponisten Hans Rott. Auf seinem neuesten Album geht er musikgeschichtlich ein paar Schritte zurück: von der Spätromantik in die späte Wiener Klassik. Neben Beethovens Liederzyklus *An die ferne Geliebte* op. 98 gibt es Robert Schumanns *Dichterliebe* op. 48 zu hören, dazu einzelne Lieder von Anton Bruckner und Johannes Brahms. Der Titel des Albums ist wohl humorvoll gemeint: »Männerliebe und Leben« – eine Anspielung auf Schumanns Liederzyklus *Frauenliebe und Leben* op. 42 aus dem Jahr 1840.

Beethoven und seine berühmte „unsterbliche Geliebte“ – bis heute rätselt die Forschung, wer denn die Dame gewesen ist, in die Beethoven nach eigener Aussage fünf Jahre lang verliebt gewesen ist. Einen Schlüssel dazu könnte der Liederzyklus *An die ferne Geliebte* op. 98 aus dem Jahr 1816 bieten. Das Werk auf Texte von Alois Jeitteles kreist schließlich um die Themen Sehnsucht und Liebe. Bass Günther Groissböck nimmt diese Form der „Männerliebe“ offenbar sehr ernst und schwer: mit ein wenig Anstrengung in der Stimme erklimmt er den Hügel, auf dem sich das lyrische Ich im ersten Lied befindet. Seine Stimme klingt vor allem in den oberen Lagen etwas gepresst. Dafür legt er sehr großen Wert auf eine gute Textverständlichkeit. Einfühlsam klingt seine Interpretation nicht unbedingt, eher männlich-nachdrücklich.

»Leichte Segler in den Höhen« – so heißt das dritte Lied aus Beethovens Zyklus *An die ferne Geliebte*. Entsprechend luftig sollte das Lied auch klingen. Pianist Malcolm Martineau legt auch entsprechend „fliegend“ vor, aber Groissböck greift das nicht auf und artikuliert für meinen Geschmack etwas zu abgehackt und statisch. Ich habe den Eindruck, dass ihm das leise Singen etwas Mühe bereitet. Das ist ein bisschen schade, denn seine Stimme kann auch wunderbar kraftvoll und nobel aufblühen. So etwa im fünften Lied »Es kehret der Maien, es blühet die Au«. Da blüht Groissböck richtig schön auf und nimmt sich bei der Gestaltung auch ein paar mehr Freiheiten heraus.

Robert Schumanns berühmter Zyklus *Dichterliebe* mit Texten von Heinrich Heine kreist ebenfalls um das Thema (Männer-) Liebe, das hier von ganz unterschiedlichen Seiten beleuchtet und aus verschiedenen Perspektiven behandelt wird – vom schwärmerischen Beginn zum endgültigen Scheitern. Dem entsprechend breit ist auch die Palette an Gefühlen und Gefühls-Nuancen der Texte, die Schumann so beeindruckend plastisch vertont hat. Und dazu gehören vor allem sehr zarte und fein ausdifferenzierte Emotionen. Von so einer fast psychologischen Deutung ist Günther Groissböck allerdings weit entfernt. Für ihn zählen mehr die Kantilenen, also besonders gesanglich angelegte Passagen über einen größeren Zeitraum hinweg. Und genau das bietet Schumanns Musik eigentlich eher weniger.

»Im wunderschönen Monat Mai« beginnt der Zyklus mit einem ebenso wunderschön zart angeschlagenen Vorspiel von Malcolm Martineau am Klavier. Günther Groissböck beginnt zwar ähnlich zart, schon bald spüre ich aber wieder eine gewisse Anspannung in seiner Stimme. Die äußert sich etwa darin, wie stark er die Konsonanten der Texte am Ende einer Phrase betont. Grundsätzlich ist das ein adäquates Mittel der Deklamation, aber bei Groissböck kommt es mir schon fast manisch vor. Dazu kommen deutlich hörbare Atemgeräusche. Ich habe den Eindruck: er tut sich irgendwie schwer mit Schumanns Musik. »Wenn ich in deine Augen seh‘«, dieses zerbrechliche Lied klingt für meine Ohren gesanglich zu massiv und verbissen artikuliert. Ganz anders dagegen ein lustvoll auftrumpfendes Lied wie »Im Rhein, im heiligen Strome«. Dort donnert Groissböck angemessen in der sonoren Tiefe seiner profunden Stimme und gibt so dem „heiligen Strome“ einiges an sakraler Ausstrahlung mit auf den Weg. Gut gefällt mir auch sein „Mephisto“-Tonfall im letzten Stück mit dem Titel »Die alten, bösen Lieder«. Da vermittelt sich mir einiger Gram über die verlorene Liebe des lyrischen Ichs zusammen mit den düsteren Begräbnis-Bildern des Textes. Auf der anderen Seite: »Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne«.

Sollten alle genannten Objekte in der Fantasie des Dichters (und des Musikers) nicht heiter und leicht klingen? Diesen Ausdruck trifft Malcolm Martineau auf den Punkt. Günther Groissböck dagegen artikuliert etwas zu schwer und statisch.

Weit mehr liegen ihm offenbar die drei Lieder von Anton Bruckner: »Mein Herz und deine Stimme«, »Im April« und »Herbstkummer«. Die melodische Führung der Lieder ist einheitlicher und auch ein wenig einfacher als in Schumanns *Dichterliebe*. Und sofort blüht Groissböck auf: von Anstrengung ist hier nichts zu hören, alle Konsonanten sind gut zu vernehmen, aber eben nicht aufdringlich. Sehr gut gefällt mir seine Textverständlichkeit. Das gilt für alle Lieder auf diesem Album. Der österreichische Bass ist wunderbar klar zu verstehen, ein Mitlesen der Texte im Booklet nicht nötig. Das gilt auch für die abschließenden sechs Lieder aus unterschiedlichen Opera von Johannes Brahms. Auch hier geht es natürlich um die „Männerliebe“. Für Günther Groissböck scheint sie grundsätzlich eine eher starke und kraftvolle Angelegenheit zu sein.

Alles in allem fehlt es mir auf diesem Album also an zarten und sanften Tönen. Die sind allerdings meiner Meinung nach essentiell für einen so tief poetisch empfunden Liederzyklus wie Schumanns *Dichterliebe*. Malcolm Martineau macht auf dem Klavier vor, wie behutsam, umsichtig, empfindlich und dann wieder von tiefer Trauer durchdrungen diese Musik klingen kann. Allein Günther Groissböck lässt sich leider zu wenig darauf ein. Dagegen kommen opernhafte-ausladende Gefühlsäußerungen und -entladungen bei ihm nicht zu kurz. Auch die gehören selbstverständlich in das eine oder andere Kunstlied hinein, aber eben nicht nur. Mich überzeugt der österreichische Bass also nach wie vor in erster Linie auf der Opernbühne. Beim Kunstlied nicht immer in allen Punkten.

(Jan Ritterstaedt)

The Austrian bass Günther Groissböck is best known for his performances on the opera stage. On his latest album, he turns his attention to lieder. In addition to Beethoven's lied cycle An die ferne Geliebte op. 98, there is Robert Schumann's Dichterliebe op. 48, as well as individual songs by Anton Bruckner and Johannes Brahms. The title of the album is probably meant humorously: »Männerliebe und Leben« – an allusion to Schumann's song cycle Frauenliebe und Leben op. 42 from 1840.

The album starts with Beethoven's An die ferne Geliebte: With a little effort in his voice, he climbs the hill on which the lyrical ego finds himself in the first song. In return, he attaches great importance to a good understanding of the text. His interpretation does not necessarily sound empathetic, rather masculine and emphatic.

Schumann's Dichterliebe cycle in particular is characterised by very delicate and finely differentiated emotions. However, Günther Groissböck is a long way from such an almost psychological interpretation. I soon sense a certain tension in his voice while listening. This works better with Anton Bruckner's songs: there is no sign of strain here, all consonants are clearly audible, but not intrusive.

All in all, I find this album lacking in delicate and gentle tones. Pianist Malcolm Martineau demonstrates on the piano how cautious, prudent, sensitive and then again imbued with deep sadness this music can sound. The Austrian bass continues to convince me first and foremost on the opera stage. Not always in all aspects when it comes to lieder.

SCHUMANN

Robert Schumann: Cellokonzert op. 129 · Liedtranskriptionen:
Kian Soltani (Cello) · Julien Quentin (Klavier) · Camerata Salzburg
DGG 000289 486 6489 · LC 00173 · Deutsche Grammophon GmbH
Berlin, 2024

Der österreichische Cellist Kian Soltani ist längst kein Geheimtipp mehr. Mit seinem ersten Album »Home« u.a. mit Robert Schumanns *Fantasie-stücken* op. 73 und dem zwei-sätzigen *Adagio und Allegro* op. 70 hat er es sogar inner-halb einer Woche auf Platz 48 der österreichischen Charts ge-schafft. Sein Erfolgsrezept da-mals: eine Mischung aus deutschen (Schumann), österreichi-schen Kompositionen (Schubert) und persischen Volksliedern.



Soltanis Eltern stammen aus dem Iran. Sein neuestes Album hat der Cellist nun ganz der Musik Robert Schumanns gewidmet. Neben dem Cellokonzert a-Moll op. 129 gibt es dort eine Auswahl an Liedern und Instrumentalstücken des Komponisten zu hören – inklusive einer kleinen Hommage an Clara Schumann. Als Musizierpartner hat er die Camerata Salzburg und den Pianisten Julien Quentin gewinnen können.

Los geht es mit dem Cellokonzert: Traurige Bläserakkorde, ein kurzes „Wedeln“ der Streicher und schon startet Kian Soltani auf dem Cello seinen sehnsuchtsvollen Gesang. Sein Ton ist wunderschön rund und samtig, sein Ausdruck voller Leidenschaft. Was mir gleich gefällt: das Orchester Camerata greift diesen Ton gleich im ersten Tutti auf und hebt die Emotionen auf eine neue klangliche Ebene. Konzertmeister Gregory Ahss und Solist Kian Soltani scheinen sich blind zu verstehen. Ich höre über das gesamte Werk hinweg keinen Bruch zwischen Solisten und Orchester: dafür jede Menge traumhaft schöne und organisch geformte Übergänge. So beispielsweise an der Nahtstelle vom ersten zum zweiten, langsamen Satz. Würde ich das Stück nicht kennen, ich würde erst sehr spät erkennen, dass hier bereits ein neuer Abschnitt begonnen hat.

Und was für einer! Kian Soltani singt sich die Leidenschaft von der Seele. Er nimmt sich relativ viele Freiheiten bei der Tempogestaltung heraus, artikuliert im Grunde wie ein Sänger, den Orchester schon einmal wegen seiner spontanen Ausbrüche fürchten. Hier aber braucht sich niemand Sorgen zu machen: jedes Rubato, jedes kurze Verweilen im Moment wird vom Konzertmeister genau beobachtet und präzise an das Orchester weitergegeben. Und dann der nächste Übergang: zwischen dem langsamen und dem Schlusssatz hat Schumann eine kleine Überleitung mit Rückerinnerungen an das Thema des ersten Satzes geschrieben. Ganz behutsam steigert Kian Soltani bei seinem Vortrag die Intensität. Und natürlich folgt ihm die Camerata Salzburg sofort auf dem Fuß bis in das lebhafte Finale hinein.

Freunde ausladender Virtuosität werden enttäuscht: Soltani wählt ein eher zurückhaltendes Grundtempo. Das Orchester artikuliert bewusst ein bisschen zackig und dadurch mit besonderem Nachdruck. Und genau den greift der Solist sofort auf, dehnt und staucht in der Folge das Metrum gekonnt je nach dem Ausdruck, zu dem ihn die Musik inspiriert. Er schlüpft auch hier in der Rolle eines Sängers auf seinem Instrument, der sich den Leidenschaften in der Musik Schumanns mit ganzem Herzen hingibt und davon leiten lässt. Nur ganz am Schluss des Cellokonzerts lässt er dann doch einmal gekonnt die Katze aus dem Sack: das Tempo zieht merklich an und mit einer guten Portion Brillanz gestaltet er den letzten Anlauf der Musik vor den Schlussakkorden des Orchesters.

Schon im Cellokonzert ist es deutlich geworden: Kian Soltanis Leitgedanke auf diesem Album ist der Gesang. Schumanns »Abendlied« aus den zwölf vierhändigen *Klavierstücken* op. 85 erklingt hier aber nicht in einer Version für Cello und Klavier, sondern zusammen mit den Streichern der Camerata Salzburg. Die bilden einen warmen, sonoren Teppich, auf dem dann der Cellist Soltani seinen Gesang entfalten kann. Soltani bleibt seinem lyrisch-expressiven Ideal treu und interpretiert das kurze

Stück wiederum äußerst leidenschaftlich und mit wunderschönem Ton. Allein ich stelle mir die Frage, warum hier das Orchesterarrangement von Michael Rot und Matthias Spindler gewählt wurde. Vor allem bei Schumanns berühmter »Mondnacht« aus dem *Liederkreis* op. 39 fehlt mir der kristalline Klang des Klaviers. Mit Streichern klingt das Stück eher nach einer nebeligen Nacht, wo der Mond bestenfalls am Himmel zu erahnen ist.

Im zweiten Teil des Albums gesellt sich Pianist Julien Quentin an die Seite vom Cellisten Kian Soltani. Und irgendwie habe ich das Gefühl, dass er jetzt richtig aufblüht: Soltani scheint den Text der »Lotusblume« aus Schumanns *Myrthen* op. 25 beim Spielen mitzudenken. So nah artikuliert er an den Worten von Heinrich Heine, dass ich sie beim Hören fast zu verstehen glaube. Das hat so nach meinem Eindruck bei den Liedern mit Streichorchester nicht ganz so gut funktioniert. Besonders liegen ihm die Stücke aus dem *Liederkreis* op. 39, wie etwa »In der Fremde« oder »Wehmut«. Aber auch die Glockenschlänge im Klavier am Beginn von »Hör‘ ich das Liedchen erklingen« aus der *Dichterliebe* op. 48 entfalten in der Version mit Kian Soltani ihren vollen melancholischen Zauber. Die beiden letzten Stücke auf seinem neuen Album gehören dann Clara Schumann, der Frau Robert Schumanns.

»Widmung« heißt das erste Lied aus den *Myrthen* op. 25, die Robert seiner geliebten Clara zu ihrer Hochzeit zugeeignet hat. Sofort greift Kian Soltani die emphatischen Worte in seinem Spiel auf und veredelt sie mit seinem warmen und lyrischen Ton. Auch hier brauchen die Worte gar nicht real erklingen: sie lassen sich durch das innige Spiel des Cellisten hindurch erahnen. »Ich stand in dunklen Träumen« ist das erste von sechs Liedern aus der Sammlung op. 13 von Clara Schumann. Während Soltani bei seinen Bearbeitungen meist die sonore Mittellage des Cellos benutzt hat, steigt er hier etwas mehr in die Höhe und bringt sein Instrument auch dort wunderschön innig zum Klingen. Ein sehr gelungener Ausklang seines neuen Albums!

Das Lyrische, das Liedhafte – es zieht sich durch in Robert Schumanns Werk und das hat sich Cellist Kian Soltani bei seinem neuen Album als Leitgedanken auf die Fahnen geschrieben. So gespielt wirkt das Cellokonzert op. 129 wie ein einziger großer schwärmerischer, leidenschaftlicher und hochemotionaler Bogen. Und die Form gibt dem österreichischen Cellisten recht: das Konzert ist im Grunde in einem Satz konzipiert mit fließenden Übergängen und dem Schumann-typischen Motto-Gedanken zu Beginn. Wunderschön gesänglich und expressiv klingen auch die Liedbearbeitungen, wobei mir die Klavierversionen besser gefallen als die für meinen Geschmack etwas zu üppig ausgefallenen Orchesterfassung. Davon abgesehen musiziert die Camerata Salzburg bemerkenswert stimmig gemeinsam mit dem Solisten und macht alle Regungen und Wendungen mit, die er in seiner durchaus individuellen Interpretation einschlägt. Ein sehr emotionales Album mit einem hervorragenden Solisten Kian Soltani!

(Jan Ritterstaedt)

The Austrian cellist has dedicated Kian Soltani's latest album entirely to the music of Robert Schumann. In addition to the Cello Concerto in A minor op. 129, the album features a selection of lieder and instrumental pieces by the composer – including a small homage to Clara Schumann. He teams up with the Camerata Salzburg and pianist Julien Quentin.

Soltani plays Schumann's cello concerto with a beautifully rounded tone and full of passion. The Camerata orchestra immediately picks up on this tone and raises the emotions to a new tonal level. The result is a wealth of marvellously beautiful and organically shaped transitions between solo instrument and orchestra. Soltani's guiding principle on this album is singing. This is why the concerto is followed by a series of arrangements of art songs. While the ones with string accompaniment are a little too lush for my taste, I really like the versions with cello and piano. He particularly likes the pieces from the Liederkreis op. 39, such

as »In der Fremde« or »Wehmut«. All in all, a very emotional album with an outstanding soloist in Kian Soltani!

Schumann & Bruch – Violin Concertos

Niek Baar (Violin) · Deutsche Radio Philharmonie · Christoph Poppen (Conductor)

LC 00516 · CHANNEL Classics · Outhere Music France, 2024

Auf seinem dritten Album fasst der junge niederländische Geiger Niek Baar zwei romantische Violinkonzerte zusammen, die aufgrund ihrer Historie unterschiedlicher nicht sein könnten. Das von Robert Schumann hörte er vor zehn Jahren zum ersten Mal bewusst, wie er im Booklet erwähnt. Der Geiger kaufte sich sofort die Noten und

studierte das Werk so lange, bis er es mit Orchester aufführen konnte. Es faszinierte ihn derart, dass er dieses Violinkonzert bei seinen Auftritten in ganz Europa schon bald am häufigsten spielte. Vielleicht noch häufiger habe er das Violinkonzert von Max Bruch aufgeführt, berichtet Niek Baar, zumal er mit dessen Studium schon früher in ganz jungen Jahren begonnen hatte.

Die beiden Violinkonzerte wurden im Abstand von knapp 15 Jahren komponiert und dem genialen Jahrhundertgeiger Joseph Joachim gewidmet. Während dieser aber den Solopart bei der kurz nach Entstehung der revidierten Fassung stattfindenden Uraufführung von Bruchs Werk spielen durfte, gelang ihm dies mit Schumanns Konzert nicht wie geplant. Das wurde in Düsseldorf vom Spielplan gestrichen, nach Schumanns Tod mit einem kompletten Aufführungsverbot belegt und erst im 20. Jahrhundert auf höchst abenteuerliche Weise wieder hervorgeholt. Und



während Bruchs Violinkonzert sich rasch äußerster Beliebtheit erfreute (in einem solchen Maße, dass es sämtliche übrigen Werke des Komponisten in den Schatten drängte, was diesen später regelrecht ärgerte), setzte sich das Schumann'sche auch nach seiner „Entdeckung“ über 80 Jahre nach seinem Entstehen nur sehr zögerlich durch. Erst in den letzten drei Jahrzehnten erhält es mehr und mehr die ihm zustehende Anerkennung und Wertschätzung. Eine Tendenz, die Niek Baar, unterstützt von seinem Lehrer Christoph Poppen mit seiner Aufnahme fördern möchte. Niek Baar, der bereits mit seinem Schumanns Violinsonaten gewidmeten Album überzeugte, spielt den Solopart in beiden Werken besonders transparent, im schlanken Klangbild und auf angenehme Weise unaufgeregt. Er versucht nicht, mit purer Virtuosität zu brillieren, wo dies nicht vorgesehen ist, meistert aber sämtliche Klippen der von beiden Komponisten technisch zum Teil recht schwierig angelegten Geigenstimme. Über „schreckliche Geigenpassagen“ klagte Joseph Joachim nach Schumanns Tod, insbesondere im Finale, das er aufgrunddessen technisch für beinahe unspielbar hielt. Und auch Bruch wurde zu einer Revision insbesondere der Ecksätze seines Konzerts aufgefordert, was zwei Jahre beanspruchte und wobei ihm Joachim half. Es bleiben dennoch reichlich komplizierte Griffe und Strukturen, dazu oft ein halsbrecherisches Tempo und insbesondere in Schumanns Konzert eine eher verborgene Virtuosität, die sich den Hörenden nicht unbedingt erschließt. Einer der Hauptgründe, weshalb sich dieses Werk so schwer tut, weshalb es von den Geigern als undankbar empfunden wird. Für Niek Baar machen diese Herausforderungen gerade den besonderen Reiz aus, was seine gestalterischen Fähigkeiten enorm anzuregen scheint. Anders verhält es sich bei Bruch, da drängt sich die Ausdrucksvielfalt geradezu auf: das Rhapsodische zu Beginn, die elegische Lyrik im Mittelsatz, der tänzerische Charakter im Finale. Mit geschicktem Einsatz der Mittel interpretiert Baar beide Werke im gleichen Stil und verleiht ihnen so einen schwungvollen Drive.

Die Deutsche Radio Philharmonie unter der Leitung von Christoph Poppen agiert äußerst einfühlsam und bereitet den klangvollen Boden für die mitreißende Gestaltung des jungen Geigers. Dezent werden da einige wichtige Impulse gegeben, die den Violinpart stärker aufblühen lassen, ohne dass er unangemessen in den Vordergrund tritt. Da erlebt man Bruchs fast schon „abgenudelten Dauerbrenner“ völlig neu, da wird Schumanns Violinkonzert in ein ungeahntes spannendes Licht getaucht. Eine wirklich empfehlenswerte Aufnahme, abgerundet durch einen informativen Booklet-Text (Englisch, Deutsch, Niederländisch) von Clemens Romijn, der die interessanten Zusammenhänge erklärt.

(Irmgard Knechtges-Obrecht)

The young Dutch violinist Niek Baar couples two romantic violin concertos on his new album: Robert Schumann's has fascinated him so much for ten years that he has performed it in public frequently, as well as Bruch's, which he started studying much earlier. The two concertos were composed almost 15 years apart and dedicated to the violinist of the century, Joseph Joachim. However, while Joachim was allowed to play the solo part at the premiere of Bruch's work, this did not work out as planned with Schumann's concerto. And while Bruch's violin concerto quickly became extremely popular, Schumann's was very slow to catch on, even after its 'discovery' more than 80 years after it was composed.

Niek Baar plays the solo parts in both works particularly transparently, with a slender sound and in a pleasantly unagitated manner. He does not attempt to impress with pure virtuosity where this is not intended, but masters all the pitfalls of the violin parts, which are sometimes quite technically demanding for both composers. There are plenty of complicated fingerings and structures, often a breakneck tempo and, especially in Schumann's concerto, a rather hidden virtuosity that does not necessarily reveal itself to the listener. Niek Baar's artistic abili-

ties are enormously stimulated by these challenges. He skilfully interprets both works in the same style and with a lively drive. The Deutsche Radio Philharmonie under the direction of Christoph Poppen prepares the richly resonant ground for the young violinist. Bruch's almost 'hackneyed perennial favourite' is given a completely new treatment, and Schumann's Violin Concerto is bathed in an unexpectedly exciting light. A truly recommendable recording, rounded off by informative liner notes (English, German, Dutch) by Clemens Romijn.

Clara Schumann · Edvard Grieg · Piano Concertos

Alexandra Dariescu, piano · Philharmonia Orchestra · Tianyi Lu
SIGCD 799 · Audio CD · DDD · Signum Classics, 2024

Im Vorwort zu ihrer neuen Einspielung der Klavierkonzerte von Clara Schumann und Edvard Grieg erklärt die in Rumänien geborene britische Pianistin Alexandra Dariescu, wie es zu dieser Kombination gekommen ist. Sie beschreibt den Weg ihrer typischen „klassischen“ Ausbildung mit Werken männlicher Komponisten,

bis sie dann ihren Blick weitete auf „vergessenen oder vernachlässigte“ Stücke weiblicher Komponistinnen. So gelangte sie u.a. zu Clara Schumann und deren Klavierkonzert, das sie jahrelang weltweit gemeinsam mit dem von Grieg aufführte und nun auf CD vorlegte.

Gewohnt sind wir eher, Griegs Klavierkonzert mit Robert Schumanns gepaart zu hören. Auch kennen wir inzwischen das Erlebnis der Klavierkonzerte beider Schumanns im Konzert oder auf CD. Alle drei Konzerte stehen in derselben Tonart, a-Moll, alle



drei stammen aus dem romantischen „goldenen“ Zeitalter der Klaviermusik. Und doch harmonieren sie nicht unbedingt gleich gut miteinander. Da klingt Alexandra Dariescus Idee der bisher einzigartigen Zusammenstellung doch recht überzeugend. Die Pianistin ist schon länger bekannt für ungewöhnliche Projekte. 2017 entwickelte sie die von der Kritik hochgelobte bahnbrechende Multimedia-Performance für Klavier solo mit Tanz und digitaler Animation *The Nutcracker and I* zur bekannten Ballettmusik von Tschaikowsky, um damit ein jüngeres Publikum zu erreichen und Brücken für diejenigen zu bauen, die vielleicht noch nicht mit klassischer Musik vertraut sind. Nun beweist uns die Pianistin auch mit vorliegender Einspielung ihre unerschrockene und innovative Neugier. Was so ganz nebenei dazu führte, dass sie in drei aufeinanderfolgenden Spielzeiten die Gleichstellung der Geschlechter in ihrem Konzertprogramm erzielte.

Dariescu geht die Interpretation beider Konzerte wohl durchdacht an und findet für jedes den passenden Ton. Voll jugendlichen Überschwangs, hoch virtuos, dabei mit großer Leichtigkeit und klangschöner Transparenz nimmt sie Clara Schumanns Konzert, das diese im zarten Alter von 16 Jahren uraufführte und zur Präsentation ihrer eigenen Brillanz geschrieben hatte. Ergreifend gestaltet die Pianistin mit feiner Sensibilität für Farben und Ausdruck den wunderbaren Dialog zwischen Klavier und Cello in der »Romanze« im Zentrum des Schumann'schen Konzerts. Mindestens ebenso verführerisch gelingt der Mittelsatz »Adagio« bei Grieg. Besonders den filigran gesponnenen Passagen entlockt sie mit großem Geschick ein Maximum an Schönheit, ohne jedoch ins Kitschige abzugleiten.

Die technischen Herausforderungen des anspruchsvollen Klaviersatzes in beiden Werken meistert Dariescu mit Bravour und einem hohen Maß an Gewandheit. Den energischen und kraftvollen Abschnitten, wie sie insbesondere in den Finalsätzen vorliegen, zeigt sie sich in derselben Form gewachsen, vermag zudem einen wirklich mitreißenden Spannungsbogen aufzubauen. Hand

in Hand geht ihre Interpretation dabei mit dem Ansatz der chinesischen Dirigentin Tianyi-Lu, die das großartige Spiel des Philharmonia Orchestras mit Verve und Einfühlungsvermögen leitet. Eine rundum überzeugende und überaus ansprechende Einspielung, die Freunden romantischer Klavierkonzerte unbedingt ans Herz gelegt sei. Der ausschließlich in englischer Sprache vorliegende Booklet-Text bringt neben anderen Texten ausführliche Werkbeschreibungen von Leah Broad, die kenntnisreich und nicht zuletzt umfassend informieren.

(Irmgard Knechtges-Obrecht)

The Romanian-born British pianist Alexandra Dariescu describes how it took her time to move from her typical 'classical' training involving works by male composers to Clara Schumann and her piano concerto.

Alexandra Dariescu's concept of the hitherto unique combination of the piano concertos by Clara Schumann and Edvard Grieg sounds convincing. She approaches the interpretation of either concerto well considered and thoughtful manner and finds the right tone for each. Full of youthful exuberance, highly virtuosic, yet with great lightness and beautiful transparency of sound in Clara Schumann's concerto, which she premiered at the age of 16, and almost seductively dreamy in Grieg. The pianist elicits maximum beauty from the delicately spun passages in particular, but without slipping into the realm of cheesiness.

Dariescu masters the technical challenges of the demanding piano parts in both works with bravura and a high degree of dexterity. Her interpretation merges with the approach of the Chinese conductor Tianyi-Lu, who leads the magnificent playing of the Philharmonia Orchestra with verve and sensitivity. An entirely convincing and extremely appealing recording. The liner notes in English include detailed descriptions of the works by Leah Broad, which provide a wealth of expert and comprehensive information.

Schumann & Grieg Piano-Concertos

Robert Schumann: Klavierkonzert op. 54

Edvard Grieg: Klavierkonzert op. 16

Elisabeth Leonskaja, Klavier · Luzerner Sinfonieorchester · Michael Sanderling, Dirigent

Audio CD · DDD · Warner Classics, 2024

Samtpfötig

Sie scheinen verbunden wie siamesische Zwillinge, die beiden Klavierkonzerte von Edvard Grieg und Robert Schumann. Das hängt nicht nur mit ihrer gemeinsamen Tonart und der jeweiligen Dreisätzigkeit zusammen, sondern auch ganz praktisch mit ihrer Länge: Beide Werke füllen problemlos

die Kapazität ehemals einer Schallplatte, später die einer CD. So haben denn nun auch Elisabeth Leonskaja, das Luzerner Sinfonieorchester und Dirigent Michael Sanderling diesen Zwilling diskographisch festgehalten.

Beim Grieg-Konzert scheint in der vorliegenden Lesart die Vorgabe „Allegro“ hinter dem ergänzenden „molto moderato“ ein wenig zu verblasen. Solistin und Orchester lassen sich Zeit, fast ein bisschen zu viel des Gutgemeinten. So gibt es Momente in diesem Kopfsatz, bei denen die innere Spannung gefährdet wirkt. Einen energisch vorwärtsdrängenden Grieg, den man schon mit dem ersten forschenden Einsatz des Klaviers erwarten könnte, hört man hier nicht. Dieser Grieg ermöglicht vielmehr die Entdeckung der Langsamkeit. Das bietet den Vorteil, etliche Phrasen betont sanft und lyrisch zu hören. Ähnlich im Mittelsatz: Das klingt hauchfein und zart und wirkt innerhalb der dreiteiligen Werkstruktur am überzeugendsten. Etwas mehr Zug entwickelt das



Finale, und hier erkennt man immer wieder Leonskajas ausgeprägten Sinn für Akzente und vor allem für mozartisch geperlte Läufe. Auch die Holzbläser schalten sich oft erfreulich kammermusikalisch ein.

Auch im Schumann-Konzert, der jedoch sein Eingangs-„Allegro“ nicht mit einer zweiten Bezeichnung tempomäßig eingeschränkt hat, stattdessen ein „affettuoso“ fordert, dominiert eine gewisse Zurückhaltung. Als solle jede Gefahr des Eilens unterbunden und möglichst jedes Detail wie unter dem Mikroskop erkennbar hervortreten. Das spricht für Genauigkeit, hat aber auch etwas Mühsames, Gedehtes. Leonskaja – das kann, das darf man ihr in keinem Fall absprechen – horcht tief in die Musik hinein, und das völlig ohne Manierismen. Mit oft samtpfötigem Anschlag durchmisst sie dieses Konzert, von vordergründiger Bravour sind wir hier meilenweit entfernt. Das Luzerner Orchester folgt ihr dabei gewissenhaft.

Auch bei Schumann gerät der mittlere Satz zum heimlichen Mittelpunkt, poetisch, lyrisch, liedhaft. Erst im Finale hat man vermehrt den Eindruck, hier träte der Komponist als springlebendiger Geist hervor. Hier paart Leonskaja die Subtilität ausgelegener Phrasen mehrfach, aber auch nicht uneingeschränkt, mit dem Gefühl des Forschen, Hungrigen.

So ist eine sehr eigene, sehr persönliche Darstellung dieser beiden romantischen Klavierkonzerte entstanden – mit einer Fülle an Feinheiten und lohnenden Beobachtungen, die jedoch in ihrer Summe nicht unbedingt ein stimmiges Ganzes ergeben. Alle Mittel sind sehr bewusst gewählt und gekonnt eingesetzt, doch könnte man über ihre Überzeugungskraft munter diskutieren.

(Christoph Vratz)

Elisabeth Leonskaja, the Lucerne Symphony Orchestra and conductor Michael Sanderling have recorded a much-loved discographic twin: the two A minor piano concertos by Robert Schumann and Edvard Grieg. It is not an album that attempts to explore

the nervous side of both works. Rather, it is a recording that is characterised by a restrained breath and uncovers a very precise view of details. The result is a very personal view that reveals the beauty of the slow, but in places at the expense of the greater vigour that this music demands. All the means are very consciously chosen and skilfully used, but one could have a lively discussion about their power of persuasion.

Louise Farrenc · Symphony No. 3

Robert Schumann · Symphony No. 3

Philzuid [Philharmonie Zuidnederland] · Duncan Ward, conductor
LC 14899 · Audio CD · Fuga Libera FUG 824 · Outhere, 2024

Komponistinnen und ihre Werke sind derzeit voll im Trend. Dabei gibt es die einen, die gerade erst wiederentdeckt werden und die, deren Musik sich bereits im heutigen Konzertleben etabliert hat. Dazu gehört etwa die 3. Sinfonie in g-Moll op. 36 der französischen Komponistin Louise Farrenc. Sie ist im Jahr 1849 in Paris unter

großem Beifall uraufgeführt worden. Damit hatte sie damals das fast Unmögliche geschafft: als Frau eine eigene große Sinfonie aufgeführt zu bekommen. Sicher hat ihr dabei geholfen, dass sie als Lehrerin am Pariser Conservatoire tätig war. Von einem Musiker wie Robert Schumann hat man dagegen damals geradezu erwartet, dass er ein sinfonisches Werk vorlegt – erst recht, nachdem er seinen Posten als Musikdirektor in Düsseldorf angetreten hatte. Also erlebte zwei Jahre nach Louise Farrencs Werk Schumanns 3. Sinfonie Es-Dur op. 97, die „Rheinische“ Sinfonie, ihre Uraufführung. Beide Werke hat jetzt das niederländische

Louise Farrenc · Symphony No. 3
Robert Schumann · Symphony No. 3
Philzuid, Duncan Ward



PHIL
ZUID

fuga
LIBERA

Orchester Philzuid unter Leitung ihres Chefdirigenten Duncan Ward nun auf CD herausgebracht – jeweils als Livemitschnitte. Eine seufzende Oboen-Kantilene eröffnet Louise Farrencs 3. Sinfonie in ruhigem Tempo. Langsam beginnen sich die Streicher zu regen und die Dynamik steigert sich in den schnellen Teil des ersten Satzes, der erst einmal mit einem Orchester-Unisono beginnt, dann aber den Seufzer vom Beginn wieder aufnimmt und weiterspinnet. Gekonnt zelebriert der Dirigent Duncan Ward diesen Spannungsaufbau und lässt die Musik dann im angemessen gewählten Tempo weiterrauschen. Schnell wird mir beim Hören klar: Louise Farrenc hat Ludwig van Beethovens Sinfonien intensiv studiert. Selbst das berühmte „Schicksalsmotiv“ aus der Fünften kommt in gemäßigter Form vor, dazu eine kurze Bläseridylle mit Anklängen an Beethovens „Pastorale“. Das alles wirkt aber nicht wie bloß abgekupfert, sondern eher wie eine ehrfurchtsvolle Hommage an den Klassiker der Sinfonik. Denn Louise Farrenc hat definitiv ihren eigenen Stil.

Der langsame Satz heißt nicht umsonst „Adagio cantabile“: über den liegenden Horn-Noten singt die Klarinette eine andächtige Melodie. Dirigent Duncan Ward vermeidet hier bewusst alles Sentimentale oder Pathetische und lässt schlicht und innig musizieren. Diese Haltung überträgt er auch auf das Orchestertutti. Ein sehr schöner Satz mit einer Instrumentation, die vor allem im Hinblick auf die Bläser wieder ein bisschen an Beethoven erinnert. Ebenso das Scherzo. Durchgehende Motorik in der Begleitung bestimmt diesen Satz – selbst über das Ländler-hafte Trio hinweg! Alles ist immer in rascher Bewegung, geschickt wechseln sich Streicher und Bläser ab. Die Musikerinnen und Musiker der Philzuid gestalten präzise und lebendig. Das Finale bietet erst einmal ein kraftvolles Unisono, danach wieder ein paar Streicher-Seufzer, ehe die Musik mit einer gewissen stürmischen Note nach vorne drängt. Die Dramaturgie ist hier zwar von Beethoven inspiriert, der Inhalt ist aber ganz klar Louise Farrenc. Für mich besticht Farrencs 3. Sinfonie in g-Moll durch

eine gut ausbalancierte Mischung aus Sturm und Drang, gepaart mit einer Prise von französischer Eleganz.

Im Gegensatz zu Louise Farrencs Werk steht Robert Schumanns 3. Sinfonie in Es-Dur und ist schon von der Instrumentation her eine andere Nummer. Auf eine langsame Einleitung verzichtet Schumann und beginnt gleich mit einer jubelnden Hommage an seine neue Wahlheimat, das Rheinland. Allerdings vermag bei mir schon bald nicht so recht Jubelstimmung aufkommen: die Aufnahme mit Philzuid unter Leitung von Duncan Ward klingt etwas verwaschen. Dynamische Höhen und Tiefen nehme ich beim Hören kaum wahr. Völlig anders als bei der Sinfonie von Louise Farrenc! Leider lässt sich dieser tontechnische Eindruck auch auf die Interpretation von Duncan Ward übertragen: sie wirkt auf mich eher lustlos und wenig inspirierend. Es fehlt im Kopfsatz etwa die emphatische Leidenschaft, die in Schumanns Musik steckt. „Sehr mäßig“ steht über dem Scherzo der Sinfonie und so klingt es auch – nicht auf das Tempo bezogen. Gemütlich schaukelt die Musik ohne echte Höhepunkte dahin. Der Bläasersatz wirkt irgendwie diffus und nicht besonders differenziert abgebildet.

Ganz ähnlich klingt auch der langsame Satz. Für mein Empfinden auf einer dynamischen Stufe mit dem Scherzo! Das Orchester Philzuid musiziert zwar mit einem gewissen Charme, aber echte Spannung will bei mir nicht aufkommen. Erstaunlich plump gelingt dann auch der Übergang in den „Feierlich“ überschriebenen wehevollen vierten Satz. Von einer feierlichen Zeremonie und der Ehrfurcht des Individuums dabei ist nicht viel zu spüren. Die Musik wirkt eher routiniert abgespielt als voller Spannung inszeniert. Ohne echten Kontrast springt Duncan Ward dann in das Finale, das die getrübbte Stimmung des Rezensenten dann leider auch nicht mehr retten kann. Man achte nur auf die völlig gleichförmige Wiederholung der Phrasen am Beginn des letzten Satzes! Gerade weil es von Schumanns Rheinischer Sinfonie schon so viele Aufnahmen gibt, wäre hier

deutlich mehr Mut und musikalische Frische angebracht gewesen. So bleibt diese Interpretation der Philzuid unter Duncan Ward leider nur durchschnittlich.

Schade, denn Louise Farrencs 3. Sinfonie in g-Moll klingt völlig anders: inspiriert, leidenschaftlich, engagiert und deutlich besser abgemischt. Für Robert-Schumann-Fans ist diese CD also kein Muss. Freundinnen und Freunde der Komponistin Louise Farrenc können sich damit aber schon eine echte Freude machen.

(Jan Ritterstaedt)

A third symphony twice: once by Louise Farrenc and then by Robert Schumann – this is what the new album by the Dutch orchestra Philzuid under the baton of Duncan Ward has to offer. Conductor Duncan Ward skilfully celebrates the build-up of tension in the first movement of Farrenc's symphony and then lets the music rush on at an appropriately chosen tempo. In the second movement, Duncan Ward then deliberately avoids anything sentimental or pathetic and allows the music to be played simply and sincerely.

It quickly becomes clear to me as I listen: Louise Farrenc has studied Ludwig van Beethoven's symphonies in detail. However, her style is very much her own: a well-balanced mixture of Sturm und Drang, paired with a pinch of French elegance. Schumann's 'Rhenish' Symphony, on the other hand, sounds far less inspiring: I hardly notice any dynamic highs and lows when listening to it. Ward's interpretation seems rather uninspired to me. The opening movement, for example, lacks the emphatic passion that is inherent in Schumann's music.

The Philzuid orchestra makes an astonishingly clumsy transition into the solemn fourth movement. The music seems more routinely played than staged and full of tension. A pity, because Louise Farrenc's Symphony No. 3 in G minor sounds completely different: inspired, passionate, committed and much better mixed.

This CD is therefore not a must for Schumann fans. However, friends of the composer Louise Farrenc can really enjoy it.

SCHUMANN SYMPHONIES

Robert Schumann (1810–1856): Symphonien Nr.1–4

Dresdner Philharmonie · Marek Janowski

2 SACDs · DDD · LC 12686 · PTC 5186 989 · Pentatone, 2024

Geschlossen vielstimmig

Marek Janowski darf man getrost als einen Orchester-Besser-Macher definieren. Der auf seine Weise direkte und klare Dirigent hat in seiner Zeit als Chefdirigent des Rundfunk-Sinfonieorchesters Berlin den Klangkörper, nicht nur dank seiner vielen Wagner-Aufnahmen, zu neuen

Höhenflügen animiert. Und auch die Dresdner Philharmonie hat in den vergangenen Jahren enorm von jenen Fähigkeiten seines Chefs profitiert, die gemeinhin und leider oft pejorativ, auf jeden Fall unzureichend mit dem Begriff „Kapellmeister-Qualitäten“ umschrieben werden. Davon zeugt auch der vorliegende Zyklus mit den vier Sinfonien von Robert Schumann.

Da ist zunächst das hohe Maß an Stringenz, das diese Aufnahme auszeichnet. Schlendrian? Unsauberkeiten? Fehlanzeige. Mit Stringenz aber verbindet sich auch die Konsequenz des gewählten Ansatzes. Schumanns Ringen um Form und Gattung kann und soll man in dieser Einspielung nicht erkennen. Diese Musik führt gezielt auf ihre Höhepunkte zu, so als habe es nie ein Hadern des Komponisten gegeben. Etwa gegen Ende des ersten Satzes in der B-Dur-Sinfonie. Wenn die Sturm-und-Drang-Momente durch lyrische Passagen abgelöst werden, dosiert Ja-



nowski die Abschnitte des Entspannens behutsam, die dadurch umso intensiver geraten.

Ein zweites Merkmal dieser Produktion ist ihre Feinheit. Janowski differenziert sehr genau. Doch dabei legt er nicht allein Wert auf die äußeren, per se mehr Aufmerksamkeit erzielenden Stimmen, sondern auch auf die Mittelstimmen, gut zu hören im langsamen Satz der zweiten Sinfonie, wo sich ein umsichtiges Gewebe aus Verläufen ergibt, mit den Mittelstimmen häufig in der Funktion von Kommentatoren. Diese Verläufe wiederum lassen den erfahrenen Opern-Dirigenten Janowski erkennen, der mit gesanglichen Linien vertraut ist.

Immer wieder lässt diese Aufnahme erkennen, wie vielschichtig Schumann seine vier Sinfonien angelegt hat. Das meint nicht nur die Formung und Ausdifferenzierung von Motiven, sondern auch Einbettung in den jeweiligen dramaturgischen Kontext. Gerade die Zweite, für Ausführende durchaus mit einigen sperrigen Passagen versehen, gelingt der Dresdner Philharmonie präzise und mit hörbarem Mut, in die Extrembereiche des Ausdrucks vorzudringen. Eine Form von Mut, die nicht mit Übermut gleichzusetzen ist. So besitzt etwa die Dritte in den Ecksätzen einen eigenen Drive, der verrät, wie entschlossen Schuman in neue Klangregionen vordringen möchte: Ob ein schnell anwachsendes Tremolo hier oder ein fast knorriges Tutti dort – Marek Janowski führt das Orchester sicher um alle Klippen in Technik und Ausdruck. Stimmig auch, wie er im Scherzo die Vorgabe „Molto moderato“ ernst nimmt und nicht in ein zu schnelles Tempomaß verfällt.

Allerdings darf man von ihm nicht erwarten, dass er uns einen spektakulär neuartigen und in diesem Sinne gar singulären Schumann präsentiert. Das würde sich mit dem künstlerischen Selbstverständnis des Dirigenten auch kaum in Einklang bringen lassen. Gründlichkeit, Sinn für Proportionen und Kontraste und eben die Art der Linienführung sowie die innerorchestrale Balance, das sind die zentralen Kriterien, die diese in sich geschlossene Aufnahme auszeichnen. Das Fazit also lautet: Ein Schumann

ganz ohne Brimborium, ein Zyklus von eigener Kraft und Farbe – ganz aus dem Geist dieser Musik.

(Christoph Vratz)

Between 2021 and 2023, Marek Janowski recorded all four Schumann symphonies with the Dresden Philharmonic Orchestra in a cycle that is particularly impressive for its stringent approach, but also for its finely honed balance.

This recording is characterised by thoroughness and a keen sense of proportion, as well as a way of conducting that reveals Janowski's experience as an opera conductor. The result is a recording that is very homogeneous in itself, a cycle full of its own power and colour - entirely in the spirit of this music and completely devoid of any form of effect or extravagance.

ROBERT SCHUMANN

Stavanger Symphony Orchestra · Jan Willem de Vriend, conductor
Symphonies 1 & 2

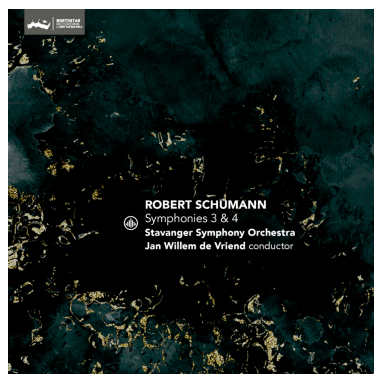
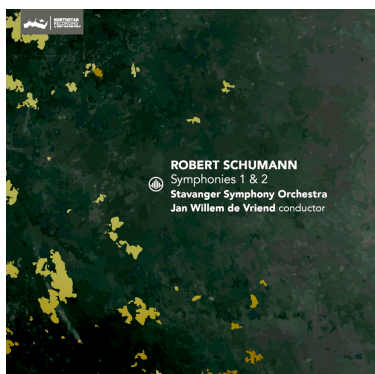
CC 72958 · Audio CD · DDD · Challenge Classics, 2024

Symphonies 3 & 4

CC 72959 · 2 CDs · DDD · Challenge Classics, 2024

Drängende Ruhelosigkeit

Der Dirigent Jan Willem de Vriend war rund drei Jahrzehnte lang Konzertmeister und künstlerischer Leiter des Combattimento Consort in Amsterdam. Inzwischen ist er als Dirigent tätig und vornehmlich ein Mann der Zyklen. Mit dem Netherlands Symphony Orchestra hat er die sinfonischen Werke von Beethoven und Mendelssohn diskographisch erschlossen, mit dem Residentie Orkest The Hague hat er einen bemerkenswerten Schubert-Zyklus realisiert, jetzt liegen die vier Sinfonien von Robert Schumann in zwei Einzelfolgen mit dem Stavanger Symphony Orchestra vor.



Seinen bereits bei den anderen genannten Projekten gewählten Ansatz greift de Vriend auch hier auf, indem er das Orchester nach historisch informierten Grundsätzen spielen lässt, vor allem mit einem sehr sparsamen Vibrato, was sich beispielsweise signifikant im *Larghetto* der ersten Schumann-Sinfonie zeigt. De Vriend zeigt, dass ihm alle Verharmlosung fremd ist. Ein Dahinplätschern gibt es nicht. So verrät gerade dieses *Larghetto* immer auch eine gewisse, sozusagen subkutane Nervosität. Von Gelassenheit *sui generis* kann und soll hier nicht die Rede sein. Insofern erscheint das folgende *Scherzo* nicht als Gegensatz, sondern als zwangsläufige Fortsetzung.

Das Moment des Vorwärtsdrängens ist eine Konstante des Dirigenten de Vriend, nicht nur bei diesem Schumann-Zyklus. Ein solcher Ansatz kann nur funktionieren, wenn der Klang entsprechend klar aufgefächert ist – und das gelingt dem Niederländer, ob am Ende der ersten Sinfonie oder gegen Ende des Kopfsatzes in der Zweiten, wo Bläser und Streicher zu spannenden Dialogen zusammenfinden. Im „Adagio espressivo“ der C-Dur-Sinfonie tritt gut hörbar eine kammermusikalische Komponente hinzu. Die einzelnen Instrumente oder Gruppen hören genau aufeinander, formen ineinander übergehende melodische Abschnitte und mischen sich zu markanten harmonischen Verbindungen.

Die zweite Folge des Zyklus schließt unmittelbar da an, wo die erste aufgehört hat. Auch in der dritten und vierten Sinfonie staffelt de Vriend den Klang genau, so dass sich hier wie dort Momente ergeben, die ungewohnt neuartig klingen. Die schlichte Bezeichnung „Lebhaft“ zu Beginn der „Rheinischen“ lässt in dieser Interpretation keine Zweifel aufkommen. Das flüssige, aber keineswegs rasende Tempo erlaubt immer wieder Seitenblicke: mal eine Streicherkantilene, mal einen beredten Kommentar der Holzbläser. Dass de Vriend nicht ausschließlich den Weg einer drängenden Ruhelosigkeit verfolgt, beweist er im *Scherzo*, dessen Vorgabe „Sehr mäßig“ hier in sich stimmig umgesetzt wird. So ergibt sich im weiteren Verlauf des Satzes gleichermaßen etwas Tänzerisches wie Irrlichterndes, bevor dann die Hörner eine andere Farbe herbeiführen.

Die Gelassenheit, die im langsamen Satz der „Frühlingssinfonie“ (bewusst) gefehlt haben mag, wird in der Dritten nun eingelöst und wirkt von daher wie das Ergebnis eines intensiven kompositorischen Weges. Hier entsteht eine lyrische Selbstverständlichkeit, die in Schuberts Klangsprache sicher einen Wahlverwandten haben könnte. Die signalhaften Motive zu Beginn des Finalsatzes klingen klar und präzise, die kurzen dynamischen Steigerungen gelingen ohne den Anschein von zu viel Innendruck. Gleiches gilt auch für den Übergang von der langsamen Einleitung zum schnellen Abschnitt im ersten Satz der Vierten. Gerade dieses „Lebhaft“ zeigt, wie rasch für de Vriend in dieser Musik Momente von Spannung und Entspannung einander abwechseln. Ob energischer Einsatz der Pauke oder entschlossene Impulse der Blechbläser – es sind Momente, in denen alles Spitz auf Knopf geschieht.

In der *Romanze* erleben wir, dass Schumann in seinen Sinfonien mitunter wie ein Komponist schreibt, der den Charakter von Fantasie- oder Nachtstücken in ein sinfonisches Gewand kleidet. Auch hier ergeben sich, etwa wenn die Violine ihr figuratives Solo spielt und jeweils andere Instrumente sich mit ihr verbinden,

immer wieder spannende Dialoge. Das Finale ist ein stimmiger Abschluss eines in sich stimmigen Schumann-Zyklus.

Jan Willem de Vriend verfolgt seinen gewählten Ansatz konsequent und das Stavanger Symphony Orchestra ist bereit, ihm darin jederzeit zu folgen. Ob Feierliches, Andächtiges, Rasantes oder Intimes, ob gut organisiertes Tutti oder kammermusikalische Verkleinerung, diese Art des Musizierens führt zu einem kohärenten Ergebnis.

(Christoph Vratz)

Jan Willem de Vriend and the Stavanger Symphony Orchestra have recorded Robert Schumann's four symphonies in two separately released instalments. The result is marked by its inner coherence: a well-structured sound that provides new insights in some passages, an often propulsive gesture that is contrasted by all the more convincing composure in individual, carefully chosen moments. The individual instruments or orchestral groups listen attentively to one another, forming melodic sections that flow into each other and blending into striking harmonic combinations. It is not only in the Romance of the Fourth Symphony that we encounter Schumann as a composer who, in his symphonies, clads the character of Fantasies or Nocturnes in a symphonic guise.



Ferner erschienen: / Also published:

SCHUMANN. DICHTERLIEBE. RANDALU

Kristjan Randalu (Klavier)

Audio CD · DDD · Berlin Classics, 2024

Kristjan Randalu (Estland) aktualisiert Robert Schumanns berühmten Liederzyklus *Dichterliebe* op. 48 unter den Bedingungen der heutigen pianistischen Bandbreite. Er folgt damit dem inzwischen oft praktizierten Verjazzten klassischer Musik. Das weite Feld der Möglichkeiten will behutsam und mit Bedacht umgesetzt werden.

Denn was sich Kristjan Randalu als Vorlage ausgesucht hat, liegt dem Jazz nicht unbedingt nahe. Schumanns *Dichterliebe* auf Gedichte Heinrich Heines bietet Melodien und Worte, die vermutlich viele Menschen gut im Ohr haben werden.

Da sind Improvisierkunst und Einfühlungsvermögen des Jazzmusikers gefragt, ein geschicktes Lavieren zwischen künstlerischer Freiheit und Werktreue. Spannend und mitreißend schwungvoll sollte das Ergebnis sein und vom schlichten Umspielen bis zur Virtuosität in Free Jazz-Attitüde reichen. Nicht zuletzt bewegt sich Randalu in der Tradition großer Pianisten des 19. Jahrhunderts, die Lieder von Schubert und Schumann als Vorlage für brillante Klavier-Paraphrasen nutzten.

Kristjan Randalu (Estonia) updates Robert Schumann's song cycle Dichterliebe op. 48 under the conditions of today's pianistic bandwidth and thus follows the now often practised jazzification of classical music. The jazz musician's art of improvisation and empathy, a skilful manoeuvring between artistic freedom and faithfulness to the original are called for.



NOTENAUSGABEN & FAKSIMILES MUSIC BOOKS & FACSIMILE EDITIONS

Brahms – Urtext

Schumann-Variationen Opus 23 für Klavier zu vier Händen

Schumann Variations op. 23 for Piano Four-hands

Hrsg. von / Edited by Jakob Hauschildt

Fingersatz von / Fingering by Andreas Groethuysen

München: G. Henle Verlag, 2024

HN 1648 – ISMN 979-0-2018-1648-7

Die Ausgabe wird eingeleitet durch ein informatives Vorwort des Herausgebers Jakob Hauschildt (auf Deutsch, Englisch und Französisch), in dem die Chronologie der Entstehung sowie die Drucklegungshistorie des Klavierzyklus' op. 23 von Johannes Brahms dargestellt werden. Die *Variationen über ein Thema von Robert Schumann* sind ein aus vielerlei Gründen besonderes Werk. Zunächst ist es die erste von Brahms unter seinem eigenem Namen publizierte Originalkomposition für Klavier zu vier Händen. Darüber hinaus birgt dieses Thema eine faszinierende Geschichte. Es ist jenes, das Schumann im Februar 1854 in seinen letzten Düsseldorfer Tagen notierte, bevor er in die Heilanstalt nach Bonn-Endenich wechselte, und von dem er sagte, die Geister von Schubert und Mendelssohn hätten es ihm vorgesungen. Schumann selbst verfasste zum Thema noch fünf Variationen für Klavier zu zwei Händen, die als „Geistervariationen“ bekannt sind. Zuletzt kommt hinzu, dass Clara Schumann die letzten Variationen ihres Mannes als besonderes Geschenk empfand und meinte, er habe diese nur für sie aufgeschrieben.

Johannes Brahms erhielt vermutlich nach Robert Schumanns Tod eine Kopistenabschrift der Variationen. Aufgrund der ihm bekannten Zusammenhänge und wohl auch der Tatsache, dass Clara Schumann und ihre Tochter Julie einige Wochen in Hamburg weilten, schrieb Brahms dann seine Variationen op. 23. Es

verwundert nicht, dass er sie Julie Schumann widmete. Die Erstausgabe erschien 1863, nach einer längeren brieflichen Auseinandersetzung zwischen Clara Schumann und Brahms. Dieser hätte im Druck gerne die ideellen Zusammenhänge um Schumanns Thema angedeutet und darauf hingewiesen, dass es dessen letzter musikalischer Gedanke – also quasi ein Abschiedswort – sei, was Clara Schumann ihm jedoch nicht gestattete. Es dauerte aber nicht lange, bis sich die Herkunft des Themas mit seiner spezifischen Geschichte den Rezipienten erschloss, was zu unterschiedlichsten programmatischen Deutungen führte. Interessant ist zudem, dass Brahms die zehnte und letzte Variation erst spät schrieb bzw. für den Abschluss seiner Variationen vorsah.

Die vorliegende Edition folgt jener im 2023 vom Autor herausgegebenen entsprechenden Band der *Neuen Ausgabe sämtlicher Werke* von Johannes Brahms, ist also auf dem neuesten Stand der Forschung und wissenschaftlich bestens recherchiert. Umfassende Angaben zu Quellenlage, Entstehung, Publikation sowie frühe Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte lassen sich dem Gesamtausgabenband entnehmen, während Herausgeber Jakob Hauschildt sich hier auf die für dieses zum praktischen Gebrauch vorgesehene Heft wesentlichen Informationen beschränkt.

Wie von den renommierten Urtext-Ausgaben des Henle-Verlags gewohnt, ist auch die vorliegende in sauberem, gut lesbaren Schriftbild und in solider Weise erstellt. Auch dem klavierspielenden Laien dürfte sich dieses Werk erschließen.

(Irmgard Knechtges-Obrecht)

This edition is prefaced by an informative foreword by the editor Jakob Hauschildt (in German, English and French), in which the chronology of the composition and the publication history are presented. The Variationen über ein Thema von Robert Schumann (Variations on a Theme by Robert Schumann) op. 23 are special for many reasons. It is the first original composition for piano four hands published by Brahms under his own name.

The theme is the one that Schumann notated in February 1854 during his last days in Düsseldorf and of which he said that the spirits of Schubert and Mendelssohn had sung it to him.

Johannes Brahms presumably received a copyist's copy of the Variations after Robert Schumann's death and wrote his Variations op. 23 based on them. In the first edition, published in 1863, he was not allowed to refer to the conceptual connections around Schumann's theme, Clara Schumann did not want him to. However, the origin of the theme with its specific history soon became clear to the recipients, which led to a wide variety of programmatic interpretations.

The present edition follows the volume of the Neuen Ausgabe sämtlicher Werke (New Edition of the Complete Works of Johannes Brahms) published by the author in 2023 and is therefore at the latest level of research and scholarly excellence. As you would expect from the renowned Urtext editions published by Henle-Verlag, this one is also produced in a clean, legible type-face and in a solid manner. This work should also be accessible to the piano-playing layman.

Schumann

Myrthen Opus 24. Liederkreis

Myrthen op. 24. Song Cycle

Hrsg. von / Edited by Kazuko Ozawa

Ausgabe für mittlere Stimme / Edition for Medium Voice

Urtext HN 1643 · ISMN 979-0-2018-1643-2

Ausgabe für tiefe Stimme / Edition for Low Voice

Urtext HN 1644 · ISMN 979-0-2018-1644-9

München: G. Henle-Verlag, 2024

Bereits im Jahr 2018 gab die Schumannforscherin Kazuko Ozawa den umfangreichsten Liederkreis Robert Schumanns, die *Myrthen* op. 25 mit Liedern nach verschiedenen Dichtern (Burns, Byron, Fanshawe, Goethe, Heine, Moore, Mosen und Rückert)

in seiner originalen Lage für hohe Stimme heraus. In den beiden vorliegenden neuen Editionen werden die Lieder nun in einer sorgfältig disponierten Transposition für mittlere und tiefe Stimme wiedergegeben. Wie im dreisprachigen Vorwort angegeben, wurden dabei auch die bereits in früheren Ausgaben etablierten Transpositionen berücksichtigt und verwendet, soweit sie sich als praktikabel erwiesen. Wo nötig wurde neu disponiert. Wichtig ist, dass bei der Transposition die Tonarten-Relationen erhalten geblieben sind. Als sachkundiger Berater stand Jan Philip Schulze zur Verfügung.

Das ebenso aufschlussreiche wie sachkundige Vorwort der Herausgeberin Kazuko Ozawa von 2018 wird in den vorliegenden Heften erneut abgedruckt zum besseren Verständnis von Edition und Werk. Es war seinerzeit eine umfangreiche Recherchearbeit erforderlich, um den endgültigen Notentext herstellen zu können. Während nämlich die Hauptquelle für die Edition, der im Robert-Schumann-Haus Zwickau aufbewahrte Erstdruck in Form eines in roten Samt eingebundenen Prachtexemplars für Clara Wieck zu ihrem 21. Geburtstag (der Vorabend ihrer Hochzeit mit Robert Schumann), ohne weitere Mühe herangezogen werden konnte, war die Auswertung der zum Vergleich nötigen, größtenteils weit verstreuten Nebenquellen (Textabdrucke, Autographen, Abschriften und Stichvorlagen) ungleich schwieriger zu bewerkstelligen. Allein die Auflistung dieser Quellen in den *Bemerkungen* nach dem Notentext nimmt mehr als zwei volle Druckseiten in Anspruch.

Im Vorwort werden Entstehungs- und Drucklegungsgeschichte des 26-teiligen Liederkreises akribisch dargestellt. Auch erfährt man hier, dass einige der Lieder zu den allerersten zählen, die Schumann in seinem sog. „Liederjahr“ 1840 komponierte. Ihr Zweck, als Hochzeitsgeschenk für seine Frau zu dienen, macht die Sammlung nicht zuletzt zu etwas ganz Besonderem.

Zusätzlich zu den schon in der originalen Ausgabe für hohe Stimme enthaltenen Liedern finden sich in den beiden vorlie-

genden Heften im Anhang Abdrucke von abweichenden Frühdrucken oder auch Vorfassungen einiger Lieder. Die von Schumann ursprünglich vorgesehene und auch im Vorwort sowie in den quellenkritischen Bemerkungen mehrfach erwähnte Einteilung des Erstdrucks in vier Hefte zu je 6 (Heft I-III) bzw. 8 (Heft IV) Liedern ist in dieser Edition aufgegeben. Überlegungen zu Liedinhalten bzw. zur Tonartendramaturgie lassen sich so nicht unbedingt anstellen, da sie auf den gesamten Liederkreis bezogen werden müssten. Dieser hat, anders als die Opera 24, 42 und 48 keine thematisch-zyklische Bindung, vielmehr werden hier die unterschiedlichsten Themenbereiche angesprochen, die alle natürlich mit Liebe und Ehe im weitesten Sinn zusammenhängen. Eine Spezialität, die Schumanns Vorliebe für das Spielen mit (Ton-)buchstaben entspricht, stellt das Lied Nr. 16 »Räthsel« dar, bei dem die Herausgeberin aus guten Grund die historische Orthographie beibehalten hat. Während die Ausgabe ansonsten ein behutsame Modernisierung der Rechtschreibung in den Liedtexten vornimmt, würde im Falle von Nr. 16 der Wegfall von „th“ die Auflösung des „Räthsels“ verhindern. Das Gedicht wurde – davon ging auch Schumann aus – irrtümlich Byron zugeschrieben. Es stammt in Wirklichkeit aber von Catherine Maria Fanshawe. Der Titel lautet im englischen Original »Riddle on the Letter H«. Ein literarischer Scherz, der von Karl Friedrich Ludwig Kannegießer ins Deutsche übertragen wurde. Durch die Zeilen „In Griechenland klein...“ wird auf den altgriechischen Hauchlaut „h“ (den Spiritus asper) angespielt. Kazuko Ozawa erläutert die stufenweise Verwendung dieses Hauchlauts im Griechischen, Lateinischen und Deutschen. Schumann liefert in seiner Vertonung die Lösung mit dem Ton „h¹ am Schluss, der ohne Text nur im Klavier erklingt. Bei den hier vorliegenden Transpositionen des Liedes in A-Dur (mittlere Stimme) bzw. G-Dur (tiefe Stimme) geht die Auflösung „h“ natürlich verloren. Interessant ist nicht zuletzt die Mitteilung der Herausgeberin, dass Schumann in seinem Arbeitsmanuskript eine chorische Auflö-

sung des Rätsels notiert hatte, die durch das wiederholte Singen des Tons und Buchstabens „h“ einem Gelächter gleichkommt. Kazuko Ozawas Ausgabe der *Myrthen*, nun auch in mittlerer und tiefer Stimme sowie in gewohnt ausgezeichnete Qualität, gibt den Interpreten eine gute Möglichkeit an die Hand, sich mit diesem Zyklus auseinanderzusetzen und ihn vielleicht auch – was leider nur sehr selten geschieht – in Gänze darzubieten.

(Irmgard Knechtges-Obrecht)

Back in 2018, Schumann scholar Kazuko Ozawa published Robert Schumann's most extensive lieder cycle Myrthen op. 25 with songs after various poets (Burns, Byron, Fanshawe, Goethe, Heine, Moore, Mosen and Rückert) in its original register for high voice. In these two new editions, the songs are now reproduced in a carefully arranged transposition for medium and low voice. The transpositions already established in earlier editions have also been taken into account and used where they have proved practicable.

The equally informative and knowledgeable foreword in three languages by the editor Kazuko Ozawa from 2018 is reprinted in the present editions for a better understanding of the edition and the work. The history of the creation and printing of the 26-part song cycle is meticulously described. We also learn here that some of the songs were among the very first that Schumann composed in his so-called 'Liederjahr' (song year) of 1840. Their purpose, to serve as a wedding present for his wife, makes the collection something very special.

A speciality that reflects Schumann's preference for playing with (tone) letters is song no. 16 'Räthsel', for which the editor has retained the historical orthography for good reason. While the edition otherwise cautiously modernises the spelling in the song texts, in the case of no. 16 the omission of 'th' would prevent the resolution of the 'Räthsel' (the sound 'h'). The poem was erroneously attributed to Byron, but was actually written by Ca-

therine Maria Fanshawe with the original title ‘Riddle on the Letter H’.

Kazuko Ozawa’s edition of Myrthen, now also in medium and low voice and in the usual excellent quality, gives performers a good opportunity to engage with this cycle and perhaps also – which unfortunately only happens very rarely – to perform it in its entirety.

* * *

Robert Schumann: Piano Concerto

Julian Horton

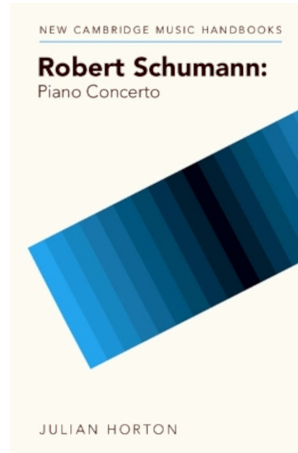
220 S., Taschenbuch

Cambridge University Press, 2023

ISBN: 978-1-0090-6829-1

Julian Horton beschreitet in seinem Band der *New Cambridge Music Handbooks* neue Wege in der Analyse und Interpretation von Schumanns Klavierkonzert. In der Musikgeschichtsschreibung wurde Schumanns Konzert bisher in die Reihe der Konzerte von Mozart und Beethoven gestellt. Doch der Hintergrund, auf dem Schumanns Klavierkonzert zu verstehen ist, sind viel eher die Virtuosenkonzerte von Field, Moscheles, Hummel, Kalkbrenner, Chopin und – nicht zuletzt – Clara Wieck. Obwohl Schumann sich in seinen Schriften vielfach kritisch mit dem Virtuosenstil auseinandersetzte, „besteht sein Ansatz im Op. 54 nicht darin, dies zu verwerfen, sondern neu einzusetzen.“ (S. 28). Horton analysiert auch Schumanns frühes F-Dur-Konzert (1830/31) und den Konzertsatz d-Moll – beide von Schumann nicht in Druck gegeben. Horton verweist besonders auf das Vorbild von Fields Konzert Nr. 7, wo im Kopfsatz ebenfalls eine lyrische Episode eingeschoben wird – ganz analog dem Verfahren Schumanns in seinem ersten Satz.

Horton konsultierte das Manuskript des Schumann Konzerts im Düsseldorfer Heinrich-Heine-Institut, lässt jedoch die ebenfalls dort liegende erste Skizze zum As-Dur-Mittelteil des ersten Sat-



zes völlig unberücksichtigt: ein im Januar 1841 komponiertes Kanonduett für Sopran und Tenor auf die Rückert-Verse „Ich bin dein Baum, o Gärtner dessen Treue“. Es wurde von Thomas Synofzik in der *Neuen Schumann-Gesamtausgabe* (Bd. VI/9) ediert, aber weder dieser Band noch der Band mit der kritischen Neuedition des Klavierkonzerts durch Bernhard R. Appel (Bd. I/2/1) wurde von Horton konsultiert. Er verweist nur auf Appels kurze Artikel von 1990/91; wenn es aber beispielsweise um die Identifikation von Clara Schumanns Kopistenanteilen im Düsseldorfer Manuskript geht, ignoriert er Appels systematische Kategorisierung ihrer Beiträge (Bd. I/2/1, S. 221f.). Dass Schumann nicht eine As-Dur-Episode in einen a-Moll-Satz einfügte, sondern aus einer As-Dur-Keimzelle ein komplettes a-Moll-Konzert schuf, verlangt eine Neubewertung von Entstehungsgeschichte und Konzeption des Werks.

Hortons Studie zeichnet sich durch ihre präzise Terminologie aus (die Fachbegriffe sind in einem Glossar in Anhang I verzeichnet und erklärt). Er zeigt die Probleme einer Kategorie ‚symphonischer‘ Konzerte, zu denen das Schumann-Konzert oft gerechnet wurde. Auch die Aufführungsgeschichte von Schumanns Werk wird dokumentiert. Die Aufführung am 4. Dezember 1845 war – im Gegensatz zu Hortons Auffassung – kein privater Vortrag, sondern ein reguläres öffentliches Konzert: In diesem Fall hatte wirklich einmal Dresden, nicht Leipzig die Ehre einer Schumann-Uraufführung. Horton gibt eine Liste aller Aufführung des Werks in den Hallé-Konzerten in Manchester und in Anhang II eine eindrucksvolle Liste von 151 Einspielungen des Werks – leider sind zwei Lieblingseinspielungen des Rezensenten, diejenige mit der Clara-Schumann-Schülerin Fanny Davies und diejenige mit Benno Moiseiwitsch, nicht berücksichtigt.

(Thomas Synofzik)

Julian Horton opens new paths for the analysis and interpretation of Robert Schumann's piano concerto in his volume for the

New Cambridge Music Handbooks series. Music history has placed Schumann's concerto in a line with the concertos of Mozart and Beethoven. But the background from which to understand Schumann's piano concerto are first of all the virtuoso concertos of Field, Moscheles, Hummel, Kalkbrenner, Chopin and, last not least, Clara Wieck. Though Schumann's writings show his critical response to virtuoso style works, "his approach in Op. 54 is not to reject them, but to redeploy them" (p. 28). Horton also analyzes Schumann's early concerto F major (1830/31) and concerto movement d minor (1839) – both left unpublished by Robert Schumann. Horton especially points out the model of Field's concerto no. 7, where a lyrical episode is inserted in the first movement at a position analogous with that of the A flat major episode in Schumann's first movement.

Horton consulted the manuscript of Schumann's piano concerto in the Düsseldorf Heinrich-Heine-Institut, but completely ignores the first sketch for the A flat major episode in the same archives: a duet for soprano and tenor in canon form on Rückert's verses "Ich bin dein Baum, o Gärtner dessen Treue" composed in January 1841. This has been edited by Thomas Synofzik in the New Edition of the Complete Works of Robert Schumann (vol. VI/9), but neither this volume nor the volume with the critical edition of the piano concerto by Bernhard Appel (vol. I/2/1) was consulted by Horton. He only refers to Appel's short contributions of 1990/91, but when it comes to identifying the participation of Clara Schumann as a copyist in the manuscript he neglects Appel's systematic categorization of her contributions (vol. I/2/1, p. 221f.). That Schumann did not insert an A flat major episode into a movement in a minor, but on the contrary from the germ of an A flat major theme conceives a complete concerto in a minor demands a complete reappraisal of the work's compositional history as well as its conception.

One of the great virtues of Horton's study is the precise terminology (listed in a Glossary of Technical Terms in Appendix I).

He shows the problems of the category of ‘symphonic’ concertos, in which Schumann’s composition was often subsumed. Also the performance history of Schumann’s work is documented. The performance on 4th December 1845 was not – as Horton states – a private audition, but in fact a public concert: in this case it is really Dresden, not Leipzig which had the honour of a Schumann first performance. Horton gives a list of all the performances in the Hallé concerts in Manchester and in appendix II an impressive list of 151 recordings of the work – alas, the two favourite recordings of the reviewer with Clara Schumann’s pupil Fanny Davies and Benno Moiseiwitsch respectively as soloists are not included.

(Translation by Thomas Synofzik)

Das Paradies und die Peri

L’oratorio profano di Robert Schumann

Francesco Monti

124 S., Broschur

Rom: Aracne, 2023

ISBN: 979-1-2218-0746-2

Erstmals wird Robert Schumanns großem Chorwerk eine wissenschaftliche Monographie gewidmet. Francesco Monti legt dar, wie *Das Paradies und die Peri* neben der *Frühlingssinfonie* zu Lebzeiten Robert Schumanns die größte Verbreitung fand. Schon kurz nach Schumanns Tod veröffentlichte Ferdinand Peter Graf Laurencin d’Armond 1859 ein knapp 40-seitiges Büchlein speziell über dieses Werk (das im vorliegenden Band ignoriert wird).

FRANCESCO MONTI

DAS PARADIES UND DIE PERI

L'ORATORIO PROFANO DI ROBERT SCHUMANN



Nur etwa die Hälfte des Buches ist Schumanns ‚weltlichen Oratorium‘ gewidmet, in der ersten Hälfte widmet sich der Autor zunächst allgemein dem Konzept der musikalischen Romantik in Deutschland in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und gibt dann unter dem Titel „Cronologia“ eine biographische Darstellung zu Leben und Werk Robert Schumanns. Diese allerdings bietet in vielen Punkten unzutreffende Angaben, so dass Robert Schumann von seiner Mutter den ersten Klavierunterricht erhalten habe und in Karlsbad als Kind den Pianisten Ignaz Moscheles gehört habe (Wasielewskis Fehlinformation wurde 1978 von Lilia Nitschkova-Goleminova widerlegt) oder, dass Clara Schumann im Jahr 1854 ihre *Romanzen* op. 11 komponiert habe (S. 27 bzw. S. 50).

Das dem *Paradies und die Peri* gewidmete dritte Kapitel beginnt mit einem fast einseitigen Zitat, das Monti mit der Einleitung versieht „documentato e raccontato da Dieter [!] Fischer-Dieskau“, dann aber einen Zitatnachweis schuldig bleibt. In der „Bibliografia citata“ am Ende des Bandes wird kein Titel von Fischer-Dieskau aufgeführt. Generell scheint die Zitatpraxis des Autors problematisch: Ein (verstümmeltes, da ohne das Subjekt am Satzanfang wiedergegebenes) Zitat von „Johann Christian, nella revisione del Lobo Christiano“ (S. 69) entpuppt sich nach Konsultation der Zitatvorlage als englische Übersetzung der Besprechung [das englische Wort „review“ wurde von Monti als „revisione“ statt „recensione“ missverstanden] Johann Christian Lobes von Schumanns Werk in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung*. Oft zitiert Monti ohne nähere Angabe oder Datierung offenbar aus Briefen oder Tagebüchern, gibt als Nachweis aber nur eine Sekundärquelle an, so dass die Autorschaft und Herkunft solcher Zitate unklar bleibt.

In einigen Fällen scheint die italienische Übersetzung ungenau: Schumanns Tagebuchäußerung im Sommer 1841 „Jetzt hat mich Th. Moore’s ‚d. Paradies u. die Peri‘ ganz glücklich gemacht – es läßt sich vielleicht etwas Schönes daraus machen f. Musik“

läßt offen, seit wann er das (1821/22 im Zwickauer Verlag seines Vaters sowohl im englischen Original als auch in deutscher Übersetzung veröffentlichte) *Versepos* kennen lernte – die von Monti gewählte Übersetzung „Sono stato molti felice di leggere Il Paradiso e la Peri [...]“ suggeriert, dass Schumann Moores Dichtung erst 1841 gelesen habe. Und im Brief an Verhulst vom 19. Juni 1843 schreibt Schumann, die Dichtung sei „wie für Musik geschrieben“, Monti ignoriert in seiner Übersetzung „é stata scritta per esser messa in musica“ den komparativen Aspekt. Zur Beschreibung von Handlung und Struktur von Schumanns *Das Paradies und die Peri* rekurriert Monti in seitenlangen englischen Zitaten (teilweise noch mit italienischer Übersetzung) auf Howard E. Smithers *History of the Oratorio*. Die erhaltenen Textquellen und musikalischen Entwürfe werden von Monti nicht berücksichtigt. Dass das von Schumann verwendete Libretto nicht von Emil Flehsig stammt, sondern von Robert Schumann – möglicherweise unterstützt durch Bruno Lindner und Adolf Böttger – erstellt wurde, bleibt unerwähnt. Einschlägige Forschungsbeiträge etwa von Gerd Nauhaus oder Matthias Wendt fehlen im Literaturverzeichnis.

Monti unterstellt Schumann eine prinzipiell lyrische Grundhaltung bei der musikalischen Vertonung seines weltlichen Oratoriums, die sich an der Liedform orientiere. Immerhin aber führt er – als Zitat Arnfried Edlers – die zukunftsweisenden formalen Neuerungen Schumanns, die Anerkennung bei Richard Wagner fanden, an. Auch der Einfluss etwa der Gestaltung der Frauenchöre auf César Franck und Hans Pfitzner wird hervorgehoben. Montis musikalische Analysen münden in eine Erörterung, inwieweit Schumann sich auf das Gebiet eines musikalischen Exotismus begibt. Diesem Thema hatte sich Monti bereits in seiner umfassenderen Studie *L'Esotismo in Musica: il caso Schumann* (Rom 2018) gewidmet. Nach Monti erfolgt dies in *Das Paradies und die Peri* lediglich durch instrumentatorische Effekte. Als Vergleichsfolie findet cursorisch die Lalla-Roukh-Vertonung

von Felicien David Erwähnung – ein Vergleich der angesichts des identischen Geburtsjahrs beider Komponisten, die sich 1845 in Dresden kennen lernten, durchaus auszubauen wäre. Doch das bleibt einer zukünftigen, hoffentlich substantielleren Arbeit über Schumanns Großwerk vorbehalten.

(Thomas Synofzik)

For the first time Robert Schumann's large choral work is the topic of a musicological monograph. Francesco Monti shows how The Paradise and the Peri along with the Spring Symphony was Schumann's work with the highest number of public performances during the 19th century. Soon after Schumann's death Ferdinand Peter Graf Laurencin d'Armond in 1859 published a little book of nearly 40 pages especially on this composition (which is ignored by Monti).

Only half of the book is devoted to Schumann's secular oratorio; in the first half the author explains the concept of musical romanticism in Germany and gives a biographical sketch of Schumann's life and work. This supplies inaccurate facts in several instances: Robert Schumann did not receive first piano lessons by his mother and he did not hear the pianist Ignaz Moscheles in Karlovy Vary (as was stated in the first Schumann biography by Wilhelm Joseph von Wasielewski 1858, but proved wrong by Lilia Nitschkova-Goleminova in 1978); nor did Clara Schumann compose her Romances op. 11 in 1854 (p. 27/50).

The third chapter on Schumann's Paradise and the Peri starts with a quotation of nearly one page, introduced by Monti with "documentato e raccontato da Dieter [!] Fischer-Dieskau", but without giving a source in a footnote. No title by Fischer-Dieskau is listed in the "Bibliografia citata" at the end of the volume. Generally Monti's practice of quotation is problematic: A quotation of "Johann Christian, nella revisione del Lobo Christano" (p. 69) could – after consultation of the secondary source named in the footnote – be identified as originating from a review by

Johann Christian Lobe in the Allgemeine Musikalische Zeitung; Monti mistranslated the word “review” in his secondary source as revision (instead of “recensione”).

Often Monti seems to quote from letters or diaries, but without giving dates or correspondence partners and only quoting secondary literature, so that the real author of such quotations remains uncertain.

For his description of narrative and structure of Schumann’s The Paradise and the Peri Monti recurs in long quotations to Howard E. Smither’s History of the Oratorio. The extant autograph sources for text and music were not consulted by Monti. That the libretto was written not by Schumann’s friend Emil Flechsig, but by Schumann himself – possibly assisted by Bruno Lindner and Adolf Böttger – is not mentioned by Monti. Important contributions to research on this composition, e.g. by Gerd Nauhaus and Matthias Wendt, are missing in the “bibliografia”. Monti tries to prove a principally lyrical attitude in the composition of Schumann’s secular oratorio by taking the Lied as a model. However – with reference to Arnfried Edler – he mentions the progressive formal characteristics which found respect with Richard Wagner. Also Schumann’s influence e.g. on César Franck and Hans Pfitzner are emphasized. Monti’s musical analyses merge into a discussion on the role of musical exotism in Schumann’s composition – a topic which Monti already analyzed in a broader study L’Esotismo in Musica: il caso Schumann (Rom 2018). Monti sees exotic traits only in the instrumentation. He mentions the parallel composition by Felicien David Lalla Roukh – a comparison which could instructively be taken further: both composers were born in 1810; they came to know each other 1845 in Dresden. But this task remains for a future study of Schumann’s major work, which hopefully will be more substantial than the present essay.

(Translation by Thomas Synofzik)

Robert Schumann und seine Dichter

(= Kultur im Postkartenbild 12)

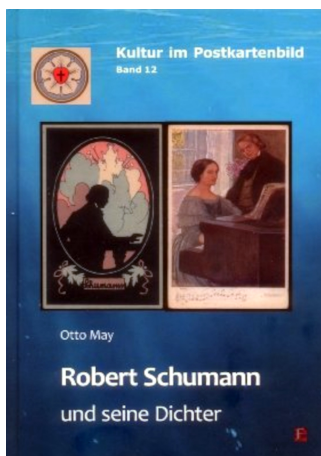
Otto May

284 S., 633 Abb.

Hildesheim: Franzbecker, 2023

ISBN: 978-3-8812-0963-2

In seiner seit 2015 erscheinenden Reihe *Kultur im Postkartenbild*, die mittlerweile 15 Bände, u.a. über Luther, Wagner, Schubert, Heine, Beethoven, Mozart, die Geschichte des Radfahrens und die Polizei, umfasst, veröffentlicht Otto May als zwölften Band eine Dokumentation von Bildpostkarten über Robert Schumann und seine Dichter. Das Buch bietet 633 Farabbildungen, sämtlich aus der Sammlung des Autors. Darunter gibt es 50 Ansichtskarten mit Portraits Robert bzw. Clara Schumanns und 25 Karten mit Notenbeispielen Schumann'scher Werke sowie 20 Karten von Schumann-Stätten in Zwickau, Leipzig (Kaffeebaum-Ecke und Denkmal), Düsseldorf (Wohnhaus in der heutigen Heinrich-Heine-Allee) und Bonn (Sterbehaus und Grabdenkmal). 180 Karten bieten Verse oder Titel von Gedichten, die Schumann vertonte. Teilweise wird – wie im Fall einer im Ersten Weltkrieg erschienenen Umdichtung von Heines *Die (beiden) Grenadiere* zu „Die deutschen Grenadiere: Nach Deutschland zogen zwei Grenadier...“ – durch Zusätze wie „Bekannte Melodie von Schumann“ konkret auf den Zwickauer Komponisten verwiesen. Ebenso eindeutig ist beispielsweise ein Verweis auf den Titel „Dichterliebe“, da dieser von Schumann geprägt wurde. Meist handelt es sich um Liedpostkarten, die z. B. durch Reihentitel



wie „Illustr. Lieder“ klarstellen, dass die Popularisierung der Gedichtverse über die Musik erfolgte. Besonders im Falle Goethes sind Gedichte wie *Wanderers Nachtlied* oder die Mignon-Lieder neben Schumann natürlich auch von zahlreichen anderen Komponisten vertont, so dass der Bezug meist nicht eindeutig ist. Das gilt im Prinzip auch für Chamissos *Frauenliebe und Leben* – allerdings ist in diesem Fall die Popularität der Vertonungen Robert Schumanns seit jeher weit höher als beispielsweise derjenigen von Carl Loewe.

Am Anfang des Bandes steht ein reich bebildeter biographischer Abriss über Robert Schumann (S. 26–50). Ebenso lang ist das folgende Kapitel über Schumanns *Dichterliebe* (mit 52 Abbildungen). Besonders reizvoll ist eine Karte mit englischer Übersetzung der Anfangsverse der letzten Strophe zu Heines „Ein Jüngling liebt ein Mädchen“ „Love is an ancient story Yet it is ever new“ (Abb. 164); kurios wirkt eine Karte zum Lied „Ich grolle nicht“ mit Noten nicht in der Originaltonart C-Dur (eigentlich die Zyklusfassung für hohe Stimme), sondern in Es-Dur. Auch Negativ-Fälle können interessant sein: Unter den 28 im Kapitel zu Emanuel Geibel abgebildeten Karten ist keine einzige mit konkretem Bezug auf Schumann oder zumindest auf ein von ihm vertontes Gedicht – und das, obwohl nach Maßgabe der von Schumann vertonten Verse aus Gedichtbänden Geibels dieser den Rang des von Schumann meistvertonten Dichters beanspruchen könnte.

Nur in einigen Ausnahmefällen bildet Otto May auch die Rückseite einer Karte mit ab – sinnvoll wäre dies vielleicht bei einer Karte zu »Wenn ich in Deine Augen seh« (Abb. 148) gewesen, da auf der Vorderseite mit textloser Zeichnung einer Frau am Klavier und eines in der Flügelbeugung stehenden, sie anschauenden Mannes jeglicher Lied-/Gedicht-Bezug offen bleibt. Ebenfalls nur vereinzelt gibt der Autor ungefähre zeitliche Einordnungen der Karten, was im Falle beschrifteter Rückseiten wohl meistens möglich gewesen wäre.

In der Literaturliste am Ende des Bandes fehlt der von Janet Grau und Petra Lewey herausgegebene Ausstellungskatalog *Seit ich ihn gesehen. Reflexionen zu Robert Schumann in der Kunst* (Zwickau 2010), wo neben zahlreichen Abbildungen von Schumann-Bildpostkarten auch ein Artikel von Sabine Giesbrecht *Bildpostkarten zu Leben und Werk Robert Schumanns* (S. 22–29) enthalten ist. Doch beim Vergleich mit der inzwischen in den Bestand der Universität Osnabrück übergegangenen Giesbrecht-Sammlung liegt Otto May mit seiner hier dokumentierten Sammlung klar an der Spitze: Auf <https://bildpostkarten.uni-osnabrueck.de/> sind nur 20 Karten mit Schumann-Portraits und neun mit Schumann-Notenbeispielen nachgewiesen.

Drollig sind zwei Portrait-Karten mit Druckfehlern: eine französische Karte mit Aufdruck „Clara Schulmann“ (94) und eine wohl österreichische Karte mit Aufdruck „Robert Schuhmann“ (565). Der Band selbst ist sehr gut redigiert, so dass bei der Lektüre nur wenige Kleinigkeiten auffielen: Der Maler der Karte Abb. 97 heißt wohl nicht „Policzek“, sondern Blicck. Die *Loreley*-Karte (Abb. 233) gibt nicht Clara Schumanns-Heine Vertonung, sondern Robert Schumanns *Loreley*-Vertonung, als deren Urheberin er eine „Wilhelmine Lorenz“ angibt. Schumanns „Träumerei“ ist kein „Kinderlied“ (S. 42), sondern ein Klavierstück (für Erwachsene).

Lieblingskarte des Rezensenten ist eine französische Karte „Célèbre Rêverie de Schumann“ mit Noten der kompletten Melodiestimme von Schumanns *Träumerei* mit unterlegtem Text von Louis Aerts „Rêvons, déjà le jour s'enfuit...“. Das Buch sei allen Schumann-Kuriositäten-Liebhabern wärmstens empfohlen!

(Thomas Synofzik)

In his series Kultur im Postkartenbild, in which since 2015 15 volumes, i.a. on Luther, Wagner, Schubert, Heine, Beethoven, Mozart, the history of cycling and the police, have been published, as vol. 12 a documentation of illustrated postcards on Robert

Schumann and his poets is now in print. The book offers 633 coloured illustrations, all of them from the collection of the author. Among these are 50 postcards with portraits of Robert or Clara Schumann, 25 postcards with music notation from works by Robert Schumann as well as 25 postcards of places connected to Schumann in Zwickau, Leipzig (Corner in the “Kaffeebaum” pub and Schumann memorial), Düsseldorf (flat in today’s Heinrich-Heine-Allee) and Bonn (Schumann museum and gravesite monument). 180 postcards print verses or titles of poems, which Schumann set to music. In some cases – as for instance in the re-texting of Heine’s poem The (two) Grenadiers from the time of the First World War – additions such as “famous melody by Schumann” refer directly to the Zwickau composer. No less unambiguous is the reference to the title “Poet’s Love”, as this was coined by Schumann. But for example in the case of Goethe, the poems that Schumann set to music have also been composed by many other composer, so that the postcards may also refer to them or just simply to the poem.

The book starts with a richly illustrated biographical sketch of Robert Schumann (p. 26-50). Just as many pages make up the following chapter on Schumann’s Poet’s Love (with 52 illustrations). Especially attractive is a postcard with an English translation of the first lines of the last verse of Heine’s “Ein Jüngling liebt ein Mädchen” “Love is an ancient story Yet it is ever new” (ill. 164).

The bibliography at the end of the volume lacks the exhibition catalogue edited by Janet Grau and Petra Lewey Reflexions on Robert Schumann in Art (Zwickau 2010), which beside many illustrations of Schumann postcards also contains an article by Sabine Giesbrecht on illustrated postcards on the life and works of Robert Schumann (p. 22–29). But comparing Giesbrecht’s collection (in the meantime transferred to the University of Osnabrück: <https://bildpostkarten.uni-osnabrueck.de/> to Otto May’s the latter is clearly ahead in the number of relevant postcards.

Two postcards with printing errors may evoke a smile: a French postcard marked “Clara Schulmann” (94) and an Austrian (?) postcard marked “Robert Schuhmann” (565). The volume itself is well edited, so that only few minor mistakes could be observed: The illustrator of the postcard ill. 97 is probably not “Policzek”, but Blicek. A Loreley postcard (ill. 233) does not depict Clara Schumann’s Heine setting, but a Loreley setting by Robert Schumann, the author of which he attributes as “Wilhelmine Lorenz”. Favourite postcard of the reviewer is a French postcard with music of the complete melody of Schumann’s Dreaming with added text by Louis Aerts „Rêvons, déjà le jour s’enfuit...“. The book can be recommended to all lovers of Schumann curiosities!

(Translation by Thomas Synofzik)

Incontri con Schumann

Percorsi pianistici e critici (= Studi e saggi, Nr. 61)

Hrsg. von Maurizio Giani

IX + 120 Seiten

Libreria Musicale Italiana · Lucca, 2024

ISBN 978-8-855432-88-7

Der vorliegende Band mit Beiträgen in englischer und italienischer Sprache präsentiert die Vorträge einer musikwissenschaftlichen Konferenz, die im Rahmen des Festivals *Incontri con Schumann* von der Fondazione Accademia Internazionale di Imola in Kooperation mit dem Robert-Schumann-Haus Zwickau, dem Deutschen Historischen Institut in Rom, der Universität Bologna und der Società Italiana di Musicologia veranstaltet wurde. Die Konferenz war dem Andenken an den bedeutenden



INCONTRI CON SCHUMANN

PERCORSI PIANISTICI E CRITICI

A CURA DI MAURIZIO GIANI

LIBRERIA MUSICALE ITALIANA

italienischen Schumann-Forscher Antonio Rostagno (1962–1921) gewidmet. Anlass für den Schwerpunkt auf Schumann gab eine Gesamteinspielung von dessen Klavierwerken (vgl. die Besprechung in *Schumann-Journal* 11/2023, S. 147–152).

Janina Klassen (*“What were you thinking when you composed it?” Aspects of Musical Communication between Clara Wieck Schumann and Robert Schumann*) eröffnet den Band mit einer systematischen Reflexion über die verschiedenen Formen musikalischer Kommunikation zwischen Robert Schumann und Clara Wieck, die für beider Beziehung bis zum Ende der Ehe charakteristisch war. Thomas Synofzik weist nach, dass eine Reihe von zehn Liedern aus opp. 77, 83 und 89 im Frühjahr 1850 speziell für Jenny Lind komponiert wurde und durch die direkt vorangegangenen Begegnungen mit der schwedischen Sängerin im März 1850 inspiriert wurde. Im Vergleich zu anderen Liedern dieser Schaffensperiode weisen die Lieder eine Vielzahl von Vortragsbezeichnungen im Gesangspart auf, die wahrscheinlich den Gesangstil Jenny Linds widerspiegeln. Dem benachbarten Zyklus der *Sechs Gedichte von Lenau und Requiem* op. 90 wendet sich Kilian Sprau zu. Es handelt sich um eine der wenigen Liedveröffentlichungen, die Robert Schumann mit Metronomangaben versah. Sprau zeigt, wie der Aspekt der Zyklichkeit sich auch auf der Ebene der Aufführung im Bereich des Tempos umsetzen lässt, sofern Schumanns Tempoangaben befolgt werden.

Schumanns Beziehungen zu dem wenig bekannten Romanschriftsteller Ernst Wagner beleuchtet Maurizio Giani (*Schumann e un altro Wagner. Vicende di una citazione*). Im Tagebuch dokumentierte Schumann im März 1829 (nicht 1828, wie auf S. 58 zu lesen) die Lektüre einzelner Bände aus dessen *Sämtlichen Schriften*. 1835 dann zitierte Schumann Ernst Wagner mit einer langen Passage von elf Sätzen in seiner berühmten Rezension von Berlioz’ *Symphonie fantastique* – der betreffende Passus bildet einen der Schlüsseltexte des Konzepts ‚Musikalischer Prosa‘. In seinen *Gesammelten Schriften* verkürz-

te Schumann das Wagner-Zitat jedoch auf nur noch einen Satz, und der komplette Wortlaut wurde auch in den erweiterten Neuauflagen von F. Gustav Jansen und Martin Kreisig nicht wiedergegeben.

In seinem Beitrag *Schubert, Schumann e il romanzesco nella sinfonia* setzt Cesare Fertonani ebenfalls bei Schumann als Musikschriftsteller an und analysiert Schumanns Besprechung der C-Dur-Sinfonie Franz Schuberts. Die dort entwickelte Konzeption einer romanhaften Sinfonie prägt dann durch das Schubert'sche Modell auch Schumanns eigene Sinfonien.

Maria Teresa Arfini („*Innere Stimmen*“: *Slittamenti e rifrazioni della polifonia nella musica di Schumann*) verfolgt ausgehend von Bela Bartoks *Hommage à R. Sch.* das Phänomen der asynchronen Stimmendopplungen in der Satztechnik Robert Schumanns. Sie führt Beispiele dafür vor allem aus den Klavierwerken der 1830er Jahre, den Liedern, den Kammermusikwerken und den konzertanten Klavierwerken an, während sich in späteren Klavierwerken sowie im Sinfoniestil kaum entsprechende Beispiele finden lassen. Arfini führt die Satztechnik u.a. auf die Praxis des *Tempo rubato* zurück und sieht eine der Funktionen in der Erzeugung orchesterlicher Klangwirkungen. Ein abschließender Beitrag von Nicoletta Lagna schließlich widmet sich Robert Schumanns Italienreise 1829 und seinen Begegnungen mit italienischer (Musik-)Kultur sowie speziell den unterschiedlichen Reaktionen Robert Schumanns und Clara Wieck auf die Musik Vincenzo Bellinis.

(Katrín Reyersbach)

The present volume presents the papers of a musicological conference organized in the frame of the festival Incontri con Schumann by the Fondazione Accademia Internazionale di Imola in cooperation with the Robert-Schumann-Haus Zwickau, the German Historical Institute in Rome, the University of Bologna and the Società Italiana di Musicologia. The conference was dedica-

ted to the memory of the great Italian Schumann scholar Antonio Rostagno (1962–1921). The impulse for the focus on Schumann arose from the project of a complete recording of his piano works (cf. the review in *Schumann Journal* 11/2023, p. 147–152).

Janina Klassen (“What were you thinking when you composed it?” Aspects of Musical Communication between Clara Wieck Schumann and Robert Schumann) opens the volume with a systematic reflection on the different forms of musical communication between Robert Schumann and Clara Wieck, which were characteristic of their relationship. Thomas Synofzik proves a series of ten songs from opp. 77, 83 and 89 to be composed for Jenny Lind in spring 1850, inspired by the directly preceding meetings with the Swedish singer in Hamburg in March 1850. Compared to other songs from the same period these songs show an abundance of different sorts of expressive markings in the vocal part which may reflect the singing style of Jenny Lind. To the adjoining cycle of the Six Lenau Songs and Requiem op. 90 Kilian Sprau turns his attention (Schumann M.M. *Relazioni temporali come strumento per la costruzione formale ciclica nei Lenau-Lieder op. 90 di Robert Schumann*). It is one of the few song collections to which Robert Schumann gave metronome markings for each single song: Sprau shows how cyclicity can also be realized on the level of performance, if Schumann’s tempo indications are taken seriously.

Schumann’s relationship to the little known novelist Ernst Wagner is highlighted by Maurizio Giani (Schumann e un altro Wagner. *Vicende di una citazione*). In his diaries, Schumann documented the lecture of Wagner’s *Collected writings* in March 1829 (not 1828, as stated on p. 58). Then, in 1835 Schumann quoted Ernst Wagner with a long passage of eleven sentences in his famous review of Berlioz’s *Symphonie fantastique* – the paragraph in question is one of the crucial documents for the concept of ‘musical prose’. But in his *Collected Writings* Schumann in 1854 shortened the quotation from Wagner to only one

sentence – also later editors as Jansen or Kreisig did not restore Wagner's original text. Also Cesare Fertonani in his contribution on Schubert, *Schumann e il romanzesco nella sinfonia* turns his attention to Schumann as a writer on music. He analyzes Schumann's review to Franz Schubert's symphony in C major. The concept of a novellistic symphony which Schumann refers to in his review later influenced – by the way of Schubert's model – also Schumann's symphonies.

Maria Teresa Arfini („Innere Stimmen“. Slittamenti e rifrazioni della polifonia nella musica di Schumann) takes Bela Bartok's *Hommage à R. Sch.* as a starting point and analyzes the characteristic phenomenon of asynchronous voice doublings in Schumann's compositions. She gives examples from the piano works of the 1830ies, the songs, the chamber music and the concerted piano works – later piano works and Schumann's symphonic style rarely offers analogous examples. Arfini retraces the technique partly to the practice of tempo rubato and sees one of the effects in the creation of orchestral sound effects. A final contribution by Nicoletta Lagna is dedicated to Schumann's journey to Italy in 1829 and his confrontation with Italian (music) culture; special reflection is dedicated to the different reactions to the music of Vincenzo Bellini by Robert and Clara Schumann.

(Translation by Katrin Reyersbach)

Märchenbilder

Robert Schumann op. 39 und op. 113 nach Texten von Josef von Eichendorff und Louis du Rieux

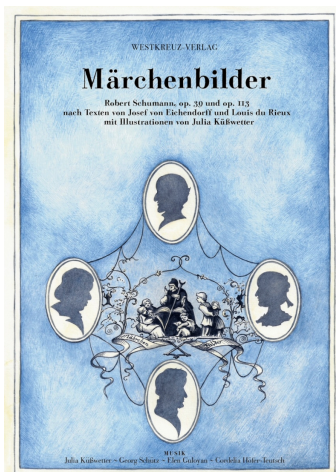
Illustrationen von Julia Küßwetter | Musik von Julia Küßwetter · Georg Schütz · Elen Guloyan · Cordelia Höfer-Teutsch

Gebundene Ausgabe mit CD · 48 Seiten · 16 farbige Illustrationen
WESTKREUZVERLAG Berlin, 2024

ISBN 978-3-944836-61-4

Robert Schumanns kammermusikalische Duo-Komposition *Märchenbilder* für Viola und Klavier op. 113 erschien 1852 im Kasseler Verlag Luckhardt. Die Wahl eines Verlegers in Kassel, wo die Märchenpioniere Jakob und Wilhelm Grimm als Märchen-Experten drei Jahrzehnte lang lebten, scheint sinnig. Und auch der Verleger ließ sich den Bezug nicht entgehen: Die von dem Kasseler Lithographen Friedrich Horn geschaffene Titelblattzeichnung ist unverkennbar an das Modell eines Titelblattentwurfs von zu einer Ausgabe von Grimms Märchen aus dem Jahr 1837 angelehnt. Eine Großmutter (mit Mütze) wird von sechs Kindern umringt und erzählt ihnen mit erhobenem Zeigefinger ein Märchen. Diese Zeichnung stammte von Ludwig Emil Grimm, dem jüngsten der Gebrüder Grimm, der seit 1832 als Professor an der Akademie der Bildenden Künste in Kassel wirkte. Erst seit wenigen Jahren ist bekannt, dass Robert Schumann die Anregung zu seinem kammermusikalischen Duo-Werk *Märchenbilder* op. 113 1851 durch ein vierteiliges Gedicht eines wenig bekannten Publizisten und späteren Weltreisenden Louis de Rieux erhielt.

Die Künstlerin und Sängerin Julia Küßwetter vereint im vorliegenden Band ihre vier Illustrationen zu diesen Märchenbildern mit zwölf Illustrationen zu Robert Schumanns Eichendorff-Liederkreis op. 39, den sie als „Sammlung kleiner märchenhaften Geschichten“ charakterisiert. In der Illustration zum ersten Märchenbild ließ sie sich von der Titelgrafik der Kasseler Erstausgabe inspirieren. Den ganzseitigen Abbildungen auf der rechten Seite des Buchs wird auf der linken Seite jeweils das zugehörige Gedicht gegenübergestellt.



Und um den Rundumschlag im Sinne eines romantischen Gesamtkunstwerks abzuschließen, ist dem Buch eine CD beigegeben, in der Julia Küßwetter selbst, begleitet von Georg Schütz Schumanns Eichendorff-Liederkreis interpretiert und die armenische Bratscherin Elen Guloyan mit Cornelia Höfer-Teutsch Schumanns *Märchenbilder*.

Julia Küßwetter ist eine außergewöhnliche Doppelbegabung. Ihre spezifische Ausbildung als Buchillustratorin erhielt sie bei Friedrich Hechelmann (1948–2024), dem großen Vertreter der Wiener Schule des Phantastischen Realismus. Als Sängerin studierte sie in Rom, Berlin, Graz und München bei Norma Sharp, Semjon Skigin, Josef Loibl und Helmut Deutsch. Sie trat u.a. in Zürich, New York, Dubai und Hamburg auf und veröffentlichte eine CD-Einspielung mit Liedern von Richard Strauss, in der sie auch als Sängerin zu hören ist.

Die vorliegende Medienkombination eröffnet durch ihre gelungenen Brückenschläge zwischen den Künsten neue Zugänge zu einem der bekanntesten und einem der am wenigsten bekannten Werke Robert Schumanns.

(Thomas Synofzik)

Robert Schumann's duo composition Fairy Tale Pictures for viola and piano op. 113 was published in 1852 in Kassel, the town where the German fairy tale pioneers Jakob and Wilhelm Grimm had lived for three decades. The publisher Luckhardt seems to have taken special care with the edition: The title page drawing makes use of a title draft for an edition of Grimm's fairy tales of 1837: A grandmother, apparently telling a fairy tale with lifted index finger, is encircled by six children. The draft was drawn by Ludwig Emil Grimm, the youngest of the brothers Grimm, who from 1832 worked as professor at the Kassel Academy of Fine Arts. Musicological research only in recent years found out that the inspiration for Schumann's duo composition op. 113 was a four part poem of the little known writer (and later on globetrotter) Louis de Rieux.

The artist and singer Julia Küßwetter in the present book combines her four illustrations to these Fairy Tale Pictures with twelve illustrations to Robert Schumanns Eichendorff song cycle op. 39, which she characterizes as a collection fairy tale like stories. In her illustration for the first piece of Schumann's op. 113 she took the title drawing of the 1852 original edition as a model. The full page illustrations on the right hand pages of the book are juxtaposed with the relevant poem on the left hand page. And to round off the publication in the sense of the romantic synthesis of the arts the book is accompanied by a CD on which Julia Küßwetter herself, accompanied by Georg Schütz, performs Schumann's Eichendorff song cycle op. 39 and the Armenian viola player Elen Guloyan, accompanied by Cornelia Höfer-Teutsch Schumann's Fairy Tale Pictures.

Julia Küßwetter is an exceptional double talent. She received her specific training as book illustrator with Friedrich Hechelmann, the Viennese pioneer of phantastic realism. As a singer she studied in Rome, Berlin, Graz and Munich with Norma Sharp, Semjon Skigin, Josef Loibl and Helmut Deutsch. She performed in Zurich, New York, Dubai and Hamburg and published a CD recording of Lieder by Richard Strauss. The present media combination succeeds in opening new access to one of Schumann's best known and one of his less known works.

(Translation by Thomas Synofzik)

Akademie Aktuell

Zeitschrift der Bayerischen Akademie der Wissenschaften (BAdW)
Herausgeber Prof. Dr. Markus Schwaiger, Präsident der Bayerischen Akademie der Wissenschaften

München · 68 S. · Nr. 83 · Heft 2.2024

Journal of the Bavarian Academy of Sciences (BAdW)

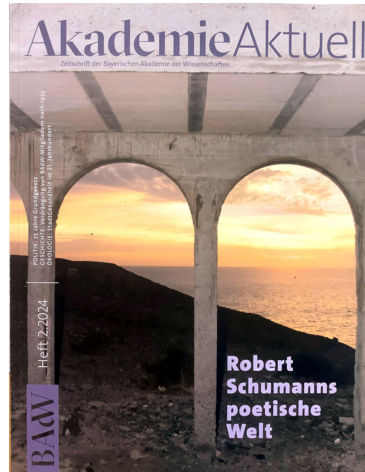
Editor: Prof Markus Schwaiger, President of the Bavarian Academy of Sciences and Humanities

Munich · 68 pages · No 83 · Issue 2.2024

Im 2024 von der Bayerischen Akademie der Wissenschaften herausgegebenen zweiten Heft *Akademie aktuell* finden sich ebenso interessante wie informative Beiträge zum neuen Forschungsprojekt „Robert Schumanns poetische Welt. Drama – Oratorium – Vokalsymphonik – Literarisches Werk“. Das Ziel dieses gemeinsamen Vorhabens der Akademien in Leipzig, Mainz und München ist es, Robert Schumanns musikalisch-literarisches Erbe zu sichern. Zu diesem Zweck werden dessen Werke mit innovativen digitalen Methoden erschlossen und ausgewertet. Die Beiträge des Heftes berichten über die entsprechenden Arbeiten. Allen, die sich für den Fortgang der Editionen Schumann'scher Werke im modernen Format interessieren, wird durch die digitale Umsetzung ein gänzlich neuartiger Einblick in die Werkstatt des Komponisten ermöglicht.

Ulrich Konrad, einer der drei Leiter des ambitionierten Projekts, erläutert in seinem Beitrag »Komponist oder Literat?« überzeugend, weshalb das Projekt nicht nur interakademisch, sondern auch interdisziplinär angelegt sein muss. Bei Schumann sollte das musikalische Schaffen ebenso wie das literarisch-poetisch gleichermaßen betrachtet werden, da gerade das Zusammenspiel von Poesie und Musik das Besondere im Schaffen dieses Komponisten darstellt.

Carolyn Hauck, Mitarbeiterin der Würzburger Arbeitsstelle des Projekts, stellt in ihrem mit einem Schumann-Zitat überschriebenen Beitrag »Schumanns „Neue Zeitschrift für Musik“ wird digital. „Lasst uns nicht müßig zusehen, greift an!“« die Edition des einzigartigen Zeitschriften-Projekt des engagierten Mu-



sikredakteurs vor. Als wahrhafte Pioniertat soll die *NZfM* in historisch-kritischer Online-Edition vorgelegt werden. Haucks Würzburger Kollegin Olivia Varwig beschäftigt sich gemeinsam mit Isabell Tentler von der Leipziger Arbeitsstelle in einem weiteren Beitrag mit Opernentwürfen, Prosatexten sowie der umfangreichen Sammlung von Notaten und Exzerpten Schumanns, die ebenfalls in außergewöhnlicher vernetzter digitaler Edition auf ungewohnte Weise zugänglich gemacht werden sollen.

Timo Evers, der in Frankfurt an der Herausgabe von Schumanns *Szenen aus Goethes Faust* arbeitet, berichtet unter dem aufschlussreichen Bonmot des Komponisten „Die Musik erleichtere das Verständnis des Textes“ wie durch die neue Edition ein adäquater Zugang zu dieser groß angelegten poetischen Tondichtung für Solostimmen, Chor und Orchester geschaffen wird. Der ehemalige Düsseldorfer Editionsleiter des abgeschlossenen Akademieprojekts *Robert Schumann. Neue Ausgabe sämtlicher Werke* und jetzt an der Leipziger Arbeitsstelle tätige Armin Koch wirft ein Licht auf Schumanns redaktionelle Arbeiten an seiner *NZfM*, die nun durch die Editionsformen im neuen Projekt dokumentiert werden können, unter dem Titel: »Richard Wagner über das Musikleben in Paris – „Extrablatt aus Paris“«. Das Heft lässt sich auch als ePaper direkt einsehen unter:

[Akademie Aktuell – ePaper](#)

(Irmgard Knechtges-Obrecht)

The second issue of Akademie aktuell, published by the Bavarian Academy of Sciences and Humanities in 2024, contains some interesting and informative articles on the new research project 'Robert Schumanns poetische Welt. Drama – Oratorium – Vokalsymphonik – Literarisches Werk' ['Robert Schumann's poetic world. Drama - Oratorio - Vocal Symphony - Literary Work']. The aim of this joint project by the academies in Leipzig, Mainz and Munich is to secure Robert Schumann's musical and literary legacy. To this end, Schumann's works are being catalogued and

analysed using innovative digital methods. The articles in this issue report on some of the relevant work.

For anyone interested in the progress of the editions of Schumann's works in a modern format, the digital realisation provides a completely new insight into the composer's workshop. Ulrich Konrad, one of the three directors of the ambitious project, convincingly explains in his contribution »Komponist oder Literat?« [‘Composer or man of letters?’] why the project not only needs to be inter-academic, but also interdisciplinary. In Schumann's case, both his musical and literary-poetic works deserve equal consideration, as it is precisely the interplay between poetry and music that makes this composer's oeuvre so special. Carolin Hauck, researcher at the project's Würzburg office, introduces the dedicated music journalist's unique project in an article headlined with a Schumann quote: »Schumanns Neue Zeitschrift für Musik wird digital: „Lasst uns nicht müßig zusehen, greift an!“« [‘Schumann's Neue Zeitschrift für Musik goes digital: “Let's not stand idly by, attack!”’] The NZfM is to be presented as a truly pioneering work in a historical-critical online edition. Hauck's Würzburg colleague Olivia Varwig, together with Isabell Tentler from the Leipzig office, will be looking at Schumann's opera sketches, prose texts and extensive collection of notations and excerpts, which will also be made accessible in an extraordinary networked digital edition in an unusual way.

Timo Evers, who is working on the edition of Schumann's Scenes from Goethe's Faust in Frankfurt, reports on how the new edition provides adequate access to this large-scale poetic tone poem for solo voices, choir and orchestra, using the composer's insightful quip ‘The music makes it easier to understand the text’. The former Düsseldorf editorial director of the concluded academy project Robert Schumann. Neue Ausgabe sämtlicher Werke [Robert Schumann. New edition of his complete works] and now working at the Leipzig centre, Armin Koch, sheds thrilling light on Schumann's editorial work on his NZfM, which is now ready

to be documented in new editorial formats in the project entitled: »Richard Wagner über das Musikleben in Paris – “Extrablatt aus Paris”« [‘Richard Wagner on musical life in Paris – “Special bulletin from Paris”’].

*The issue can also be accessed directly as an e-paper at:
[Akademie Aktuell – epaper](#)*

**Julius Otto Grimm –
ein Komponist und Dirigent des Brahms-Kreises**

Hrsg. von Anna Maria Plischka und Peter Schmitz

704 Seiten, broschiert

Waxmann Verlag, Münster und New York, 2024

ISBN 978-3-8309-4759-2

Mit Beiträgen von Carolin Constanze Albers · Christoph Jannis Artz · Johanna Backhaus · Christoph Batram-Schroer · Johannes Beulertz · Felix Drake · Robin Gerke · Maximilian Greshake · Adele Jakumeit · Harald Mayer · Anna Maria Plischka · Karl H. Pröpsting · Peter Schmitz · Thomas Synofzik · Lisa Rosendahl · Maximilian Rosenthal

Die 2024 im Waxmann Verlag erschienene über 700 Seiten umfassende Publikation als Sammelband zu bezeichnen, erscheint mir fast schnöde. Es sei denn, man versteht den Begriff Sammelband in seiner positivsten Form als profunde und quellengestützte Darstellung aller nur möglichen Aspekte zum Leben und Wirken von Julius Otto Grimm, geboren am 6. Mai 1827 in Pärnu, Estland, damals zum russischen Zarenreich gehörend, gestorben am 7. Dezember 1903 in Münster.



Diesem Anspruch wird das von Anna Maria Plischka und Peter Schmitz herausgegebene Buch, dessen Anfänge auf ein am Institut für Musikwissenschaft der Universität Münster vor einigen Jahren etabliertes Forschungsprojekt zu Julius Otto Grimm zurückgehen, aus dem 2022 auch die seitdem für alle frei zugängliche und ganz wunderbar, pointiert und informativ gestaltete digitale Ausstellung „Der Brahms-Freund Julius Otto Grimm“ mit den Kapiteln „Lebensstationen“, „Brahms“, „Künstlernetzwerk“, „Der Komponist & Bearbeiter“ und „Historischer Stadtrundgang“ erwuchs – vgl. [Julius Otto Grimm, Uni Münster](#) – in jeder Hinsicht gerecht.

Mit insgesamt 28 von „erfahrenen Forschern sowie von engagierten Promovierenden und Masterstudierenden“ (Vorwort, S. 9) stammenden Beiträgen, die zum besseren Überblick für die interessierte Leserschaft passend den sechs Kapiteln „Biographische Aspekte / Künstlernetzwerk“, „Briefe“, „Verlagsbeziehungen“, „Kompositionen & Bearbeitungen“, „Repertoireschwerpunkte“ und „Rezeption“ zugeordnet sind – zu Inhaltsverzeichnis und Werkliste, vgl. [Waxmann-Verlag: Julius Otto Grimm](#) –, wird nicht nur Julius Otto Grimm, dem natürlich jeder, der sich mit dem weite Bahnen ziehenden Kreis um Brahms und Schumann (und deren „Gegner“) jemals beschäftigt hat, schon vielfach in irgendeiner Weise begegnet ist, aus dem „Schatten jener bekannteren Persönlichkeiten“, in die er „in der Wahrnehmung der Nachwelt“ (vgl. Vorwort, S. 10) geraten ist, geholt – ein Schicksal, das er mit nicht wenigen zu ihrer Zeit sehr bekannten Persönlichkeiten teilt(e) –, sondern ein ganz wichtiges Kapitel Kulturgeschichte geschrieben. Natürlich für die Stadt Münster, deren Musikleben Grimm, nachdem er 1860 als neuer Leiter des 1816/17 gegründeten Musikvereins – älter als der ab Herbst 1850 von Robert Schumann geleitete Städtische Musikverein zu Düsseldorf e.V. gegr. 1818, und nur wenig jünger als der Musikverein aller Musikvereine, die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, gegründet 1812 – in die Stadt kam, in ver-

schiedenen Funktionen, immer schlecht bezahlt, über 40 Jahre geprägt hat. Doch auch darüber hinaus und auch jenseits der engen Freundschaftsbande, die ihn mit den Ende 1853 bzw. 1854 in sein Leben tretenden, man möchte fast sagen „Jugendfreunden“ Brahms, damals 20, und Joachim, damals 23 Jahre alt, und mit der von ihm mit allem Respekt tief verehrten Clara Schumann verbanden, beleuchten die Beiträge auch die gesellschaftliche Entwicklung ab der Mitte des 19. Jahrhunderts in Deutschland insbesondere Preussens, und die damit verbundene Rolle des Musiklebens mit der Etablierung und Verstetigung des auch heute noch maßgeblichen Konzertrepertoires.

Besonders zu würdigen ist auch, dass mit der opulenten Publikation der Forschung auch eine Fülle bisher unveröffentlichter Briefe zur Kenntnis gebracht wird. 105 Briefe von Julius Otto Grimm aus dem Zeitraum 1852 bis 1902 sind es, die Peter Schmitz in seinem Beitrag „Tintenfass-Gedanken“. Grimm als Briefeschreiber“ (S. 131–283) ediert und kommentiert vorlegt. Thomas Synofzik legt in seinem Artikel „unsere herrliche Frau Schumann, Kreisler u ich“. Grimms Briefe an Adolf Wagemann 1853/1854“ (S. 284–321) 11 Briefe von Grimm in einer kommentierten Edition vor, gerichtet an, wie schon aus dem Titel hervorgeht, an Adolf Wagemann, seinem Neffen zweiten Grades (S. 284), und einen Zeitraum abdeckend, in dem Grimm mit Brahms („Kreisler“) und Clara Schumann in freundschaftlichen Kontakt getreten ist. Tiefe Einblicke in das gängige Repertoire in Münster und dem Münsterland bietet die Zusammenstellung des – so auch der Titel des Beitrags von Johannes Beulertz – „Aufführungsmaterial(s) für das Konzertwesen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts – Musikbibliotheken im Umfeld J. O. Grimms“ (S. 572–626).

Man sollte an keinem der 28 Beiträge vorbeigehen, sie bieten alle großen Erkenntnisgewinn über Umfeld, Werk, Arbeitsbedingungen und Leben des aus dem Baltikum stammenden Julius Otto Grimm, dessen Person mich wegen seines besonderen En-

gements für die Musik von Johann Sebastian Bach und Georg Friedrich Händel – durchaus mit erkennbarem Stolz vermerkt ein biographischer Artikel auf der Website einer seinem Herkunftsland verbundenen Organisation, dass Grimm durch seine Aufführungen von Werken Bachs und Händels „das katholische Münster zu einer hervorragenden Pflegestätte evangelischer Kirchenmusik werden liess“. (vgl. [Kulturstiftung der deutschen Vertriebenen](#)) – schon immer für sich eingenommen hat.

Unbedingte Leseempfehlung also für den Band, der mit einer von Anna Maria Plischka zusammengestellten Liste der Kompositionen von Julius Otto Grimm (Werkliste, S. 682–689) den Schlusspunkt setzt, und auf seinen letzten Seiten mit einem Personenregister das Suchen erleichtert.

(Ingrid Bodsch)

Julius Otto Grimm – A Composer and Conductor of the Brahms Circle, ed. by Anna Maria Plischka and Peter Schmitz

To call this publication of over 700 pages, published in 2024 by Waxmann Verlag, Münster / New York, an ‘anthology’, seems almost too trivial to me. That is, unless one understands the term ‘anthology’ in its most positive form as a profound and source-based presentation of all possible aspects of the life and work of Julius Otto Grimm (6 May 1827, Pernio, Livonia – 7 December 1903, Münster). The book edited by Anna Maria Plischka and Peter Schmitz meets this standard in every sense. With a total of 28 contributions from ‘experienced researchers as well as dedicated doctoral and master’s students’ (preface), Julius Otto Grimm, who has of course been encountered many times in one way or another by anyone who has ever been involved with the wide-ranging circle around Brahms and Schumann (and their ‘opponents’), is not only finally brought ‘out of the shadow of those better-known personalities’ into which he has fallen ‘in the perception of posterity’ (preface). Moreover, a crucial chapter of cultural history is written as well.

Beyond this and beyond the close ties of friendship with Brahms, Joachim, Clara Schumann and their circle, the contributions shed light on the social development from the middle of the 19th century in Germany, especially in Prussia, and the associated role of musical life through the establishment and stabilisation of the repertoire that is still relevant today.

None of the contributions should be missed, as they all offer new insights into the life and work of Julius Otto Grimm and his era. Nevertheless, I would like to draw particular attention to two contributions, as they present a total of 116 previously unpublished letters by Julius Otto Grimm, edited and annotated in an impeccable manner for the very first time: Peter Schmitz 105 letters from the period 1852–1902 in: “Tintenfass-Gedanken’. Grimm als Briefeschreiber” (“Inkwell Thoughts’. Grimm as a Letter Writer”, p. 131–283) and Thomas Synofzik 11 letters from the years 1853/1854 to a single recipient in: “unsere herrliche Frau Schumann, Kreisler u ich’. Grimms Briefe an Adolf Wagemann” (“our marvellous Mrs Schumann, Kreisler and I’. Grimm’s letters to Adolf Wagemann”, pp. 284–321). The list of Julius Otto Grimm’s compositions compiled by Anna Maria Plischka (pp. 682–689) concludes this impressive publication.

We therefore strongly recommend this volume, whose price of 69,90 € is very moderate in view of the scope of the publication.

CLARA

Künstlerin, Karrierefrau, Working Mom:

Clara Schumanns kämpferisches Leben

Christine Eichel

432 S., Hardcover mit Schutzumschlag

München: Siedler Verlag, 2024

ISBN: 978-3-8275-0174-5

Im Berichtszeitraum wurde mit großem Vorlauf seitens des Verlags und medialer Begleitung eine neue Biographie über Clara Schumann angekündigt. Verfasserin ist die Roman- und Sachbuchautorin Christine Eichel, die – ebenfalls auf der Titelseite – dem interessierten Publikum als „Spiegel Bestseller-Autorin“ vorgestellt wird. Trotz leichter Irritation über die Covergestaltung mit einem großzügig vom oberen zum unteren Buchrand verteilten



„CLARA“ in Versalien, was mir eine zu „familiäre“ Annäherung an jemandem erschien, der wie Clara Schumann so bedacht auf Diskretion war und kaum jemandem das Du zugestand, und über die plakative Charakterisierung der von 1819–1896 lebenden Künstlerin in einer allzu modernen Begrifflichkeit als „Künstlerin, Karrierefrau, Working Mom“, war ich dennoch sehr neugierig.

Angekündigt wurde die Biographie nämlich mit den verlockenden Worten, dass sich die Autorin „auf bisher unbeachtete Quellen“ stütze, die ihr erlauben, mit Klischees aufzuräumen und „das Leben der gefeierten Pianistin und Komponistin radikal neu“ zu erzählen. Bestätigt wurde das durch Rezensionen, die ganz besonders diese vermeintlich neu zugrunde gelegten Quel-

len würdigten. Gespannt nahm ich also das Buch zur Hand, doch die Enttäuschung folgte leider auf dem Fuße! Neue oder „bisher unbeachtete Quellen“ – Fehlanzeige! Vielmehr ließ die Autorin sogar die wichtigsten Quellen, die als umfassend kommentierte Neuerscheinungen der letzten Jahre der Forschung erfreulicherweise zur Verfügung stehen – die 2008 begonnene und bis 2024 schon auf fast 50 Bände angewachsene Schumann-Briefedition (vgl. S. 168) – gänzlich unberücksichtigt. Kein einziger Band taucht im sog. Quellenverzeichnis auf, das eigentlich kein solches ist, weil hier nur die in den Anmerkungen abgekürzt zitierte Literatur, unter ihnen längst veraltete Briefbände, aufgeführt ist. Stattdessen spielen – etwa zur Untermauerung der angeblich „toxischen“ Beziehung zwischen Clara und Robert Schumann – Zitate eine hervorgehobene Rolle, die trotz leichter Überprüfbarkeit fehlgedeutet werden oder deren Herkunft völlig im Dunkeln bleibt, weil nur auf (größtenteils zudem veraltete) Sekundärliteratur verwiesen wird, bei der aber zu den Zitaten ebenfalls keine Quellenangaben zu finden sind.

Das mag für eine Romanbiographie, die einem durchaus spannenden Drehbuch der Autorin folgt, das die Protagonisten aus ihrer Lebenswirklichkeit vor rund 150 Jahren ins Heute holen möchte, angemessen sein, einer auf wissenschaftlichen Grundlagen basierenden Biographie, als die *CLARA* beworben wird, wird es nicht gerecht, weshalb sich eine Rezension im *Schumann Journal* erübrigt.

Vgl. auch die Anmerkungen von Manfred Hill auf dem Schumann-Portal: [Anmerkungen zu „Clara“](#).

(Ingrid Bodsch)

During the period under review, a new biography of Clara Schumann was announced with considerable publicity by the publishing house and the media. The author is the novelist and non-fiction writer Christine Eichel, who is presented to the interested public – also on the cover – as a ‘Spiegel bestselling author’. De-

spite being slightly irritated by the cover design with ‘CLARA’ in capital letters generously spread from the top to the bottom of the book, which seemed to me too informal an approach to someone who, like Clara Schumann, was so concerned about discretion and hardly allowed anyone the *Du* (the informal way of addressing someone in German), and by the bold characterisation of the artist who lived from 1819–1896 in an all too modern terminology as ‘artist, career woman, working mom’, I was nevertheless very curious.

The biography was announced using the tantalising words that the author ‘draws on previously ignored sources’, which allow her to dispel clichés and ‘radically retell the life of the celebrated pianist and composer’. This was supported by reviews that particularly praised these supposedly new sources. So, I eagerly picked up the book, but unfortunately the disappointment followed immediately! No new or ‘previously ignored sources’! Rather, the author even completely ignores the most important sources, which have fortunately been made available to researchers in the form of comprehensively annotated new publications in recent years – the *Schumann-Briefedition* (edition of the Schumann’s correspondence) begun in 2008 and which has already grown to almost 50 volumes by 2024 (cf. p. 168). Not a single volume appears in the reference list, which lists the literature cited in abbreviated form in the notes, including volumes of letters that are long out of date. Instead, quotations play a prominent role – for example to support the allegedly ‘toxic’ relationship between Clara and Robert Schumann – which are misinterpreted despite being easily verifiable or whose origins remain completely obscure, because reference is only made to secondary literature (most of which is also outdated), but where no source information can be found for the quotations either.

This may be appropriate for a biographical novel that follows a thoroughly exciting screenplay by an author who wants to bring the protagonists from the reality of their lives around 150 years

ago into the present day, but it does not do justice to a biography based on scholarly principles, precisely what CLARA is advertised as, which is why a review in the Schumann Journal is superfluous.

Cf. also the comments by Manfred Hill on the Schumann Portal: [Anmerkungen zu „Clara“](#).



HINWEIS:

Einige der hier vorgestellten Titel sind nicht oder nur unter Schwierigkeiten im öffentlichen Handel zu erwerben. Bei Nachfragen wenden Sie sich bitte an die Redaktion, wir helfen Ihnen gerne weiter.

NOTE:

Some of the titles presented here are not or only with difficulty accessible to the public. If you have any questions, please contact the editorial team and we will be happy to help you.

Schumann · Sämtliche Werke / Complete Works

Zusammengestellt von / compiled by Irmgard Knechtges-Obrecht und Armin Koch

Robert Schumann

Neue Ausgabe sämtlicher Werke (RSA)
New Edition of the Complete Works (RSA)

Begründet von Akio Mayeda und Klaus Wolfgang Niemöller
Herausgegeben von der

ROBERT-SCHUMANN-GESELLSCHAFT DÜSSELDORF
in Verbindung mit dem Robert-Schumann-Haus Zwickau

Founded by Akio Mayeda and Klaus Wolfgang Niemöller
Published by the

ROBERT-SCHUMANN-GESELLSCHAFT DÜSSELDORF
in conjunction with the Robert-Schumann-Haus Zwickau

Serie I: Orchesterwerke / Series I: Orchestral works

Werkgruppe 1: Sinfonien / Group 1: Symphonies

Bd./Vol. 1,1 & 1,2: 1. Symphonie op. 38 / Symphony No. 1,
Op. 38

Herausgegeben von / Edited by Timo Evers

Mainz: Schott Music, 2022, RSA 1001-10 & RSA 1001-20

Bd./Vol. 2: 2. Symphonie op. 61 / Symphony No. 2, Op. 61

Herausgegeben von / Edited by Ingeborg Maaß & Ute Scholz

Mainz: Schott Music, 2018, RSA 1002

Bd./Vol. 3: Symphonie Nr. 3 op. 97 / Symphony No. 3, Op. 97

Herausgegeben von / Edited by Linda Correll Roesner

Mainz: Schott Music, 1995, RSA 1003

Bd./Vol. 4: 4. Symphonie op. 120 / Symphony No. 4, Op. 120

Herausgegeben von / Edited by Ute Scholz

Mainz: Schott Music, 2015, RSA 1004

Bd./Vol. 5: *Ouverture, Scherzo und Finale / Ouverture, Scherzo and Finale* op. 52

Herausgegeben von / Edited by Sonja Gerlach

Mainz: Schott Music, 2000, RSA 1005

Bd./Vol. 6: Symphonie g-Moll Anhang A3, Symphoniefragmente / Symphony G minor, Appendix A3, Symphony Fragments

Herausgegeben von / Edited by Matthias Wendt

Mainz: Schott Music, 2014, RSA 1006

Werkgruppe 2: Konzerte / Group 2: Concertos

Bd./Vol. 1: Klavierkonzert a-moll / Piano Concerto A minor op. 54

Herausgegeben von / Edited by Bernhard R. Appel

Mainz: Schott Music, 2003, RSA 1007-10

Bd./Vol. 2: *Introduction und Allegro appassionato. Concertstück für / Concert Piece for Pianoforte und/and Orchester* op. 92, *Concert-Allegro mit/with Introduction für/for Pianoforte und/and Orchester* op. 134, Klavierkonzertsatz d-Moll / Piano Concerto movement in D minor, Anhang/Appendix B5

Herausgegeben von / Edited by Ute Bär & Bernhard R. Appel

Mainz: Schott Music, 2007, RSA 1007-20

Werkgruppe 3: Ouvertüren / Group 3: Overtures

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

Herausgegeben von / Edited by Armin Koch

Mainz: Schott Music, 2013, RSA 1010

Serie II: Kammermusik / Series II: Chamber Music

Werkgruppe 1: Werke für Streicher /

Group 1: Works for Strings

Bd./Vol. 1: *Drei Quartette für zwei Violinen, Bratsche und Violoncello* / *Three Quartets for Two Violins, Viola and Violoncello* op. 41

Herausgegeben von / Edited by Hans Kohlhasse

Mainz: Schott Music, 2006, RSA 1011

Werkgruppe 2: Werke für Streicher und Klavier /

Group 2: Works for Strings and Piano

Bd./Vol. 3: 1. Sonate für Pianoforte und Violine / Sonata No. 1 for Piano and Violin op. 105, 2. Sonate für Pianoforte und Violine / Sonata No. 2 for Violin and Piano op. 121, F.A.E.-Sonate / F.A.E.-Sonata, 3. Sonate für Pianoforte und Violine / Violin Sonata No. 3 WoO 2

Herausgegeben von / Edited by Ute Bär

Mainz: Schott Music, 2001, RSA 1014

Werkgruppe 3: Werke für verschiedene Instrumente und Klavier /

Group 3: Works for Different Instruments and Piano

Andante con Variazioni op. 46, *Adagio und/and Allegro* op. 70, *Fantasiestücke* op. 73, *Drei Romanzen* op. 94, *5 Stücke im Volkston* op. 102, *Märchenbilder* op. 113, *Märchenerzählungen* op. 132, *Fünf Romanzen* Anhang/Appendix) E7 (vernichtet/destroyed)

Herausgegeben von / Edited by Michael Beiche, Tirza Cremer, Armin Koch, Elisa Novara, Ute Scholz, Matthias Wendt

Mainz: Schott Music, 2015, RSA 1015

Serie III: Klavier- und Orgelwerke / Series III: Piano and Organ Works

Werkgruppe 1: Werke für Klavier zu zwei Händen / Group 1: Works for Piano two Hands

Bd./Vol. 1, Tlbd./Part 1: *Abegg-Variationen* op. 1, *Papillons* op. 2, *Capricen nach Paganini* op. 3, *Intermezzi* op. 4

Herausgegeben von / Edited by Timo Evers, Riyo Chong & Matthias Wendt

Mainz: Schott Music, in Vorbereitung/in preparation, RSA 1016-10

Bd./Vol. 1, Tlbd./Part 2: *Impromptus sur une Romance de Clara Wieck pour le Piano-forte* op. 5 (Originalausgabe/Original Edition 1833 & Neue Ausgabe/New Edition 1850), Anhang/Appendix: Skizzen und/and Entwürfe zu / Drafts to Burle/Burlesken Anhang /Appendix F14, zum Fandango Anhang/Appendix F15 und zur/and to Fuga 3 a cinque voci Anhang/Appendix F19/3, *Davidsbündlertänze. 18 Characterstücke für das Piano-forte* op. 6 (Originalausgabe/Original Edition 1838 & Neuausgabe/New Edition 1850)

Herausgegeben von / Edited by Timo Evers

Mainz: Schott Music, 2018, RSA 1016-20

Bd./Vol. 2: *Toccata* op. 7, *Allegro* op. 8, *Carnaval* op. 9, *VI Etudes de Concert* op. 10, *Grande Sonate Nr. 1* op. 11, *Fantasiestücke* op. 12

Herausgegeben von / Edited by Michael Beiche

Mainz: Schott Music, 2018, RSA 1017

Bd./Vol. 3: *XII Etudes symphoniques pour le Piano-Forte* op. 13 (Ausgabe/Edition 1837), *Etudes en forme de Variations pour le Piano-forte* op. 13 (Ausgabe/Edition 1852), Anhang/Appendix: *Fantaisies et Finale* (Frühfassung von/early Version of op. 13), *Concert sans Orchestre pour le Piano-Forte* op. 14 (Ausgabe/Edition 1836),

Grande Sonate pour le Piano op. 14 (Ausgabe/Edition 1853), Anhang/Appendix: *Scherzo I* op. 14 Anhang/Appendix Nr./No. 1, Zwei Variationen / Two Variations (aus/from *Quasi Variazioni*) op. 14 Anhang/Appendix Nr./No 2., Finale (ursprüngliche Fassung, Fragment/fragmentary original version) op. 14 Anhang/Appendix Nr./No 3.

Herausgegeben von / Edited by Damien Ehrhardt & Michael Beiche
Mainz: Schott Music, 2014, RSA 1018

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

Herausgegeben von / Edited by Michael Beiche, Roe-Min Kok & Sezi Seskir.

Mainz: Schott Music, 2016, RSA 1019

Bd./Vol. 5: *Sonate Nr. 2 für das Piano* op. 22, Anhang/Appendix: *Sonate pour le Piano* mit/with Presto (op. 22 Anhang / Appendix), *Nachtstücke* op. 23, *Faschingsschwank aus Wien* op. 26, *Drei Romanzen* op. 28, *Scherzo, Gigue, Romanze und Fughette* op. 32, 43 *Clavierstücke für die Jugend (Album für die Jugend)* op. 68, Anhang: Nicht in die Originalausgabe von op. 68 aufgenommene Stücke und Fragmente / Appendix: Pieces and Fragments Not Included in the Original Edition of Op. 68

Herausgegeben von / Edited by Michael Beiche

Mainz: Schott Music, 2012, RSA 1020

Bd./Vol. 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 Clavierstücke in Fughettenform* op. 126, *Gesänge der Frühe* op. 133, Thema mit Variationen Anhang/Appendix F39

Herausgegeben von / Edited by Michael Beiche & Timo Evers

Mainz: Schott Music, 2020, RSA 1021-10 & 1021-20

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

Group 2: Works for Piano Duet or two Pianos

Bd./Vol. 1: *VIII Polonaises pour le Pianoforte à quatre mains* Anhang/Appendix G1, *Andante und Variationen für zwei Pianofortes* op. 46, *Bilder aus Osten. 6 Impromptus für das Pianoforte zu vier Händen* op. 66, *12 vierhändige Klavier-Stücke für kleine und große Kinder* op. 85, *Ball-Scenen. 9 charakteristische Tonstücke für das Pianoforte zu 4 Händen* op. 109, *Kinderball. Sechs leichte Tanzstücke zu vier Händen für das Pianoforte* op. 130, *Klaviersatzfragmente zu vier Händen / Fragments of music for piano duet*

Herausgegeben von / Edited by Bernhard R. Appel & Joachim Draheim

Mainz: Schott Music, 2001, RSA 1023

Werkgruppe 3: Werke für Pedalflügel oder Orgel /

Group 3: Works for Pedal Piano or Organ

Bd./Vol. 1: *Studien für den Pedal-Flügel / for the Pedal Piano* op. 56, *Skizzen für den Pedal-Flügel / for the Pedal Piano* op. 58, *Sechs Fugen über den Namen BACH für Orgel oder Pianoforte mit Pedal / for Organ or Pedal Piano* op. 60

Herausgegeben von / Edited by Arnfried Edler

Mainz: Schott Music, 2012, RSA 1024

Serie IV: Bühnen- und Chorwerke mit Orchester /

Series IV: Stage and Choral Works with Orchestra

Werkgruppe 3: Geistliche Werke / Group 3: Religious Works

Bd./Vol. 1, Tlbd./Part 1: *Le psaume cent cinquantième* [Anhang/Appendix I 10], *Verzweifle nicht im Schmerzensthal* op. 93

Herausgegeben von / Edited by Brigitte Kohnz & Matthias Wendt

Mainz: Schott Music, 2000, RSA 1032-10

Bd./Vol. 1, Tlbd./Part 2: *Adventlied* op. 71, *Neujahrslied* op. 144, Weihnachtslied Anhang/Appendix I 13

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

Bd./Vol. 2: *Missa sacra* op. 147

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

Bd./Vol. 3: *Requiem* op. 148

Herausgegeben von / Edited by Bernhard R. Appel
Mainz: Schott Music, 1993, RSA 1034

Serie V: Chorwerke / Series V: Choral Works

Werkgruppe 2: Werke für Frauenchor / Group 2: Works for Female Choir

Romanzen für Frauenstimmen / *Romances for Female Voices* op. 69
& op. 91

Herausgegeben von / Edited by Irmgard Knechtges-Obrecht
Mainz: Schott Music, 1991, RSA 1036

Werkgruppe 3: Werke für gemischten Chor / Group 3: Works for mixed choir

Fünf Lieder op. 55, *Vier Gesänge* op. 59, *Romanzen und Balladen* opp. 67, 75, 145, 146, *Beim Abschied zu singen* op. 84, *Vier dop-pelchörige Gesänge* op. 141, *Patriotisches Lied* WoO 5, *Solfeggien* Anhang / Appendix L1, *Glockenthürmers Töchterlein* Anhang / Appendix L3, „*Wenn zweie auseinandergehen*“ Anhang / Appendix L4

Herausgegeben von / Edited by Christina Thomas
Mainz: Schott Music, 2022, RSA 1037-10 & RSA 1037-20

Serie / Series VI: Lieder

Bd./Vol. 1: *Liederkreis von/by H. Heine* op. 24, *Myrthen. Liederkreis von/by Göthe, Rückert, Byron, Th. Moore, Heine, Burns & J. Mosen* op. 25, *Lieder und Gesänge* op. 27, Heft 1, *Drei Gedichte von/by Emanuel Geibel* op. 30, *Drei Balladen von/by Béranger und/and Chamisso* op. 31

Herausgegeben von / Edited by Tirza Cremer, Tina Evers, Isabell Tentler & Christina Thomas

Mainz: Schott Music, 2021, RSA 1038-10 und RSA 1038-20

Bd./Vol. 2: *Zwölf Gedichte von/by Justinus Kerner. Eine Liederreihe / A Lieder Series* op. 35. *Sechs Gedichte aus dem Liederbuch eines Malers von Reinick / from the Lieder Book of a Painter by Robert Reinick* op. 36. *Liederkreis von Joseph Freiherrn von Eichendorff / by Baron Joseph Freiherr von Eichendorff* op. 39, Ausgabe/Edition 1842, Neue Ausgabe/Edition 1850. *Fünf Lieder* op. 40

Herausgegeben von / Edited by Tirza Cremer, David Ferris, Armin Koch & Yvonne Wasserloos

Mainz: Schott Music, 2017, RSA 1039

Bd./Vol. 6: *Die Lieder Mignon's, des Harfners und Philinen's* op. 98a. *Sieben Lieder von Elisabeth Kulmann zur Erinnerung an die Dichterin / Sieben Lieder by Elisabeth Kulmann in Memory of the Poetess* op. 104. *Sechs Gesänge* op. 107. *Vier Husarenlieder von/by Nikolaus Lenau* op. 117. *Drei Gedichte aus den Waldliedern von/by Gustav Pfarrus* op. 119. *Fünf heitere Gesänge* op. 125. *Lieder und Gesänge* op. 127 & op. 127 Anhang/Appendix. *Gedichte der Königin Maria Stuart* op. 135. *Vier Gesänge* op. 142. *Soldatenlied* WoO 6. *Zwei/Two Lenau-Lieder Anhang/Appendix M11. Deklamationen mit Begleitung des Pianoforte / Declamations with Pianoforte Accompaniment: Schön Hedwig / 'Pretty Hedwig'* op. 106. *Ballade vom Haideknaben* op. 122/1. *Die Flüchtlinge* op. 122/2

Herausgegeben von / Edited by Kazuko Ozawa & Matthias Wendt

Mainz: Schott Music, 2009, RSA 1043-10 & 1043-20

Bd./Vol. 7: *Zwei Jugendlieder* Anhang/Appendix M1. *Elf Jugendlieder* Anhang/Appendix M2

Herausgegeben von / Edited by Joachim Draheim & Armin Koch
Mainz: Schott Music, 2018, RSA 1044

Bd./Vol. 8: *3 Gedichte von Emanuel Geibel für mehrstimmigen Gesang mit Begleitung des Pianoforte* / '3 Poems by Emanuel Geibel for Multi-Voice Song with Pianoforte Accompaniment' op. 29. *Vier Duette für Sopran und Tenor mit Begleitung des Pianoforte* / 'Four Duets for Soprano and Tenor with Pianoforte Accompaniment' op. 34. *Drei zweistimmige Lieder mit Begleitung des Pianoforte* / 'Three Two-Voice Lieder with Pianoforte Accompaniment' op. 43. *Vier Duette für Sopran und Tenor mit Begleitung des Pianoforte* / 'Four Duets for Soprano and Tenor with Pianoforte Accompaniment' op. 78. *Mädchenlieder von Elisabeth Kulmann für zwei Sopran-Stimmen (oder Sopran und Alt) mit Begleitung des Pianoforte* / 'Mädchenlieder by Elisabeth Kulmann for Two Soprano Voices (or Soprano and Alto) with Pianoforte Accompaniment' op. 103. *Drei Lieder für drei Frauenstimmen mit Begleitung des Pianoforte* / 'Three Lieder for Three Female Voices with Pianoforte Accompaniment' op. 114. *Sommerruh* WoO 9. *Mailed* Anhang/Appendix M13. *7 Liedchen von Marie und Papa* Anhang/Appendix M14

Herausgegeben von / Edited by Armin Koch & Birgit Spörl
Mainz: Schott Music, 2023, RSA 1045

Bd./Vol. 9: *Spanisches Liederspiel. Ein Cyclus von Gesängen aus dem Spanischen* / 'A Cycle of Songs from the Spanish' op. 74. *Minnespiel aus/from F. Rückert's Liebesfrühling* op. 101. *Ein Cyclus von Gesängen aus dem Spanischen* / 'A Cycle of Songs from the Spanish' op. 138, Fassung mit Begleitung des Pianoforte zu vier Händen / Version with Pianoforte Accompaniment for Four Hands, Fassung mit Begleitung des Pianoforte / Version with Pianoforte Accompaniment. *Zwölf Gedichte aus F. Rückert's Liebesfrühling* / 'Twelve Poems from F. Rückert's Liebesfrühling' von/by Robert und/and Clara Schumann op. 37|12. *Bei Schenkung eines Flügels*.

Die Orange und Myrthe hier Anhang/Appendix M15
Herausgegeben von / Edited by Thomas Synofzik
Mainz: Schott Music, 2010, RSA 1046-10 & 1046-20

Serie VII: Klavierauszüge, Bearbeitungen, Studien und Skizzen / Series VII: Piano Reductions, Arrangements, Studies and Sketches

**Werkgruppe 1: Klavierauszüge eigener Werke /
Group 1: Piano Arrangements of Schumann's Works**

**Bd./Vol. 2: Ouvertüren/Overtures –
Klavierauszüge zu zwei und vier Händen / Piano Arrangements for Two and Four Hands**
Ouverture zur „Braut von Messina“ von Fr. v. Schiller op. 100, *Fest-Ouverture mit Gesang über das Rheinweinlied* op. 123, *Ouverture zu Shakespeare's „Julius Cäsar“* op. 128, *Ouverture zu Goethe's „Hermann und Dorothea“* op. 136

Herausgegeben von / Edited by Armin Koch
Mainz: Schott Music, 2014, RSA 1048

**Werkgruppe 3: Studien und Skizzen /
Group 3: Studies and Sketches**

Bd./Vol. 1: Studien- und Skizzenbuch I und II / Study and Sketch Notebooks I and II

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

Bd./Vol. 2: Studien- und Skizzenbuch III / Study and Sketch Notebook III

Herausgegeben von / Edited by Matthias Wendt unter Mitarbeit von / in collaboration with Kazuko Ozawa
Mainz: Schott Music GmbH & Co. KG, 2016, RSA 1058

Bd./Vol. 3, Tlbd./Part 2: *Brautbuch (Bridal Book)* Anhang/Appendix R11

Herausgegeben von / Edited by Bernhard R. Appel

Mainz: Schott Music, 2011, RSA 1069

Bd./Vol. 4: *Dresdner Skizzenheft / Dresden Sketchbook, Taschennotizbuch / Pocket Notebook*

Herausgegeben von / Edited by Bernhard R. Appel, Reinhold Dussella, Kazuko Ozawa-Müller & Matthias Wendt

Mainz: Schott Music, 1998, RSA 1060

Bd./Vol. 5: *Studien zur Kontrapunktlehre / Studies in Counterpoint theory*

Herausgegeben von / Edited by Hellmut Federhofer & Gerd Nauhaus

Mainz: Schott Music, 2003, RSA 1061

Serie VIII: Supplemente / Series VIII: Supplements

Bd./Vol. 1: *Robert Schumann. Eine Lebenschronik in Bildern und Dokumenten / Robert Schumann. A Chronicle in Pictures and Documents of his Life*

Herausgegeben von / Edited by Ernst Burger

Mainz: Schott Music, 1998, RSA 1062

Bd./Vol. 2: *Literarische Vorlagen der ein- und mehrstimmigen Lieder, Gesänge und Deklamationen / Literary Text used in Solo Songs, Part Songs, and Works for Vocal Declamation*

Herausgegeben von / Edited by Helmut Schanze unter Mitarbeit von / with the assistance of Krischan Schulte

Mainz: Schott Music GmbH & Co. KG, 2002, RSA 1063

Bd./Vol. 6: Robert Schumann. Thematisch-Bibliographisches
Werkverzeichnis / Robert Schumann. Thematic-Bibliographical Ca-
talogue of the Works

Herausgegeben von / Edited by Margit L. McCorkle unter Mitwir-
kung von / with the assistance of Akio Mayeda und der / and the
Robert-Schumann- Forschungsstelle

Mainz: Schott Music GmbH & Co. KG, 2003, RSA 1065

Zu den Autorinnen und Autoren der Beiträge

INGRID BODSCH

Dr. Ingrid Bodsch M.A., Studium der Geschichte, Germanistik, Kunstgeschichte und Volkskunde in Graz und Bonn (Magisterexamen 1977). Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Historischen Seminar der Universität Bonn bis 1981. Ab 1982 in Köln, Jülich und in den USA im Museums- und Ausstellungsbereich tätig. Im Frühjahr 1989 Promotion an der Universität Bonn zum Dr. phil. Seit Ende 1990 Aufbau und Gründungsdirektorin des Stadtmuseums Bonn (bis Mai 2021). Von 2003 bis 2007 Fachgruppensprecherin der Kulturhistorischen Museen und Kunstmuseen im Deutschen Museumsbund, 2011–2013 Projektmanagement der Internationalen Musikwissenschaftlichen Richard-Wagner-Konferenz Leipzig 2013 in Kooperation mit dem Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig.

Seit Gründung 2005 bis heute Projektbetreuung des Internationalen Schumann-Netzwerks, seit Juni 2021 wissenschaftliche Kuratorin der Joseph-Woelfl-Gesellschaft Bonn e.V. Arbeitsschwerpunkte: Zahlreiche Ausstellungen und Veröffentlichungen als Autorin und Herausgeberin zur Geschichte des Rheinlands sowie zu kulturhistorischen Themen vom Mittelalter bis ins frühe 20. Jahrhundert, mit Schwerpunkt auf europäische Gesellschafts-, Literatur- und Musikgeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts; Organisation und Koordination vieler Konzerte, Lesungen und anderer Veranstaltungen, Trägerin des Österreichischen Ehrenkreuzes für Wissenschaft und Kunst (2005), des Großen Ehrenzeichens für Verdienste um die Republik Österreich (2013) und des Verdienstkreuzes am Bande der Bundesrepublik Deutschland (2020).

TIMO EVERS

Dr. phil. Timo Evers, 2006 bis 2011 Studium der Musikwissenschaft sowie der Mittleren und Neueren Geschichte an der Georg-August-Universität Göttingen, 2015 ebendort Promotion über August Friedrich Christoph Kollmann im Kontext musikalischer Wissensvermittlung, 2016 bis 2022 Wissenschaftlicher Angestellter der Robert-Schumann-Forschungsstelle, dort mit der Edition von Kompositionen Robert Schumanns betraut, seit 2023 Wissenschaftlicher Angestellter im interakademischen Forschungsprojekt *Robert Schumanns Poetische Welt. Drama – Oratorium – Vokalsymphonik – Literarisches Werk. Historisch-Kritische Hybrid Ausgabe*.

IRMGARD KNECHTGES-OBRECHT

Dr. Irmgard Knechtges-Obrecht, geboren 1960 in Düren, ab 1978 Studium der Musikwissenschaft, Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft sowie Geschichte an der Universität zu Köln. 1985 dort Promotion mit einer Dissertation über »Robert Schumann im Spiegel seiner späten Klavierwerke«.

Von deren Begründung im Jahr 1986 bis 1990 als wissenschaftliche Mitarbeiterin an der historisch-kritischen Schumann-Gesamtausgabe (*RSA*) in Düsseldorf bei der Robert-Schumann-Forschungsstelle e.V. Seit 1991 freiberuflich tätig, von 2011 bis 2021 Lehr-Tätigkeit und bis 2022 Stellvertretende Vorsitzende der RSG Düsseldorf.

Herausgeberin von zwei Schumann-Zeitschriften: *Correspondenz* (1990–2023) sowie *Schumann Journal* (2011–2021, seit 2024 digital). Diverse Publikationen und Editionen zu Clara und Robert Schumann bzw. deren Umfeld, u.a. für die RSG Düsseldorf, für die *Schumann-Briefedition*, für das Schumann-Netzwerk sowie für das Internationale Schumann-Forum. Außerdem Vorträge, Organisation, Gestaltung und Moderation von Konzerten, Lesungen und Veranstaltungen anderer Formate.

ARMIN KOCH

Armin Koch, geboren 1969 in Stuttgart, studierte in Würzburg Musikwissenschaft, Germanistik und Philosophie. Er wurde dort 2002 mit einer Dissertation über Choräle und Choralhaftes im Werk von Felix Mendelssohn Bartholdy promoviert (gedruckt Göttingen 2003). Von 1998 an arbeitete er bei der Leipziger Ausgabe der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy, von 2002 an am Institut für Musikwissenschaft der Universität Würzburg. Von Juli 2007 bis Ende 2022 war er wissenschaftlicher Mitarbeiter der Robert-Schumann-Forschungsstelle Düsseldorf e.V., deren Hauptaufgabe in der Erarbeitung und Herausgabe der neuen, historisch-kritischen Schumann-Gesamtausgabe (RSA) bestand, seit November 2016 als deren Arbeitsstellen- und Editionsleiter. Seit Juni 2023 ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter des Akademieprojekt *Robert Schumanns Poetische Welt* am Standort Leipzig.

Neben mehreren Gesamtausgabenbänden hat er unter anderem verschiedene Beiträge zu Schumann und Mendelssohn veröffentlicht sowie an entsprechenden Publikationen mitgewirkt, u.a. bei der Herausgabe von Schumanns Erinnerungen an Felix Mendelssohn Bartholdy.

SABINE LICHTENSTEIN

Sabine Lichtenstein wurde in Jerusalem geboren und in den Niederlanden sowie in Belgien erzogen. Sie studierte Musikwissenschaften und Theaterwissenschaften an der Universität von Amsterdam, war einige Jahre als Musikkritikerin an einer Amsterdamer Zeitung, an Orchestern, als Redakteurin einer Musikzeitschrift, und als Dozentin an der Musikhochschule Amsterdam verbunden, bevor sie promovierte und fast 30 Jahre als Musikologin an der Universität van Amsterdam lehrte und im In- und Ausland publizierte.

Nach ihrer Emigration erscheinen noch immer Publikationen

von ihrer Hand, daneben hält sie Vorträge über musikalische Themen. Ihr besonderes Interesse am Operngenre zeigt sich u.a. in *Music's obedient daughter; The opera libretto from source to score*, Rodopi Amsterdam–New York 2014, das sie redigierte und mit einem Beitrag über Pfitzners *Palestrina* bereicherte.

About the authors of the articles

INGRID BODSCH

Dr Ingrid Bodsch M.A., studied history, German studies, art history and ethnology in Graz, Austria and Bonn, Germany (master's degree in 1977). Research assistant at the Department of History at the University of Bonn until 1981. Worked in museums and exhibitions in Cologne, Jülich and the USA from 1982. Doctorate at the University of Bonn in spring 1989. From the end of 1990 onwards establishment and founding director of the Stadtmuseum Bonn (until May 2021). From 2003 to 2007 spokesperson for the specialist group of cultural history museums and art museums in the German Museums Association, 2011–2013 project management of the International Musicological Richard Wagner Conference Leipzig 2013 in cooperation with the Institute of Musicology at the University of Leipzig.

Since its foundation in 2005 until today project management of the International Schumann Network, since June 2021 scientific curator of the Joseph-Woelfl-Gesellschaft Bonn e.V.. Main areas of work: numerous exhibitions and publications as author and editor on the history of the Rhineland and on cultural-historical topics from the Middle Ages to the early 20th century with a focus on European social, literary and musical history of the 18th and 19th centuries; organisation and coordination of many concerts, readings and other events, recipient of the Austrian Cross of Honour for Science and Art (2005), the Grand Decoration of Honour for Services to the Republic of Austria (2013) and the Cross of Merit on Ribbon of the Federal Republic of Germany (2020).

TIMO EVERS

Dr phil. Timo Evers, 2006 to 2011 studied musicology and musicology and medieval and modern history at the Georg-August-Universität Göttingen, where he completed his doctorate in 2015 on August Friedrich Christoph Kollmann in the context of musical knowledge transfer. From 2016 to 2022 research assistant at the Robert Schumann Research Centre, where he oversaw the edition of Robert Schumann's compositions. Since 2023 research assistant in the inter-academic research project Robert Schumanns Poetische Welt. Drama – Oratorium – Vokalsymphonik – Literarisches Werk. Historisch-Kritische Hybridausgabe (Robert Schumann's Poetic World. Drama – Oratorio – Vocal symphonic – Literary work. Historical-critical hybrid edition.)

IRMGARD KNECHTGES-OBRECHT

Dr Irmgard Knechtges-Obrecht, born in Düren in 1969, studied musicology, theatre, film and television studies and history at the University of Cologne from 1978. Received her doctorate there in 1985 with a dissertation on 'Robert Schumann in the light of his late piano works'.

From its foundation in 1986 to 1990 as a research assistant working on the historical-critical Schumann Complete Edition (RSA) in Düsseldorf at the Robert-Schumann-Forschungsstelle e. V. (Robert Schumann Research Centre). Freelance since 1991, teaching from 2011 to 2021 and deputy chairwoman of the RSG Düsseldorf until 2022.

Editor of two Schumann journals: Correspondenz (1990–2023) and Schumann Journal (2011–2021, digital since 2024). Various publications and editions on Clara and Robert Schumann and their circle, e.g. for the RSG Düsseldorf, for the Schumann-Briefedition, for the Schumann Network and for the International Schumann Forum. In addition, lectures, organisation, design and moderation of concerts, readings and events in other formats.

ARMIN KOCH

Armin Koch, born in Stuttgart in 1969, studied musicology, German studies and philosophy in Würzburg. He received his doctorate there in 2002 with a dissertation on chorales and chorale-like music in the works of Felix Mendelssohn Bartholdy (printed Göttingen 2003). From 1998 he worked on the Leipzig edition of the works of Felix Mendelssohn Bartholdy, and from 2002 at the Institute for Musicology at the University of Würzburg.

From July 2007 to the end of 2022, he was a research assistant at the Robert-Schumann-Forschungsstelle e.V. (Robert Schumann Research Centre), whose main task was the preparation and publication of the new, historical-critical Schumann Complete Edition (RSA), since November 2016 as its head of office and editorial director. Since June 2023, he has been a research assistant for the academy project Robert Schumann's Poetic World in Leipzig.

In addition to several volumes of complete editions, he has published various articles on Schumann and Mendelssohn and contributed to related publications, including the publication of Schumann's memoirs of Felix Mendelssohn Bartholdy.

SABINE LICHTENSTEIN

Sabine Lichtenstein was born in Jerusalem and brought up in the Netherlands and Belgium. She studied musicology and theatre studies at the University of Amsterdam, worked for several years as a music critic for an Amsterdam newspaper, with orchestras, as an editor of a music magazine and as a lecturer at the Amsterdam Conservatory of Music, before earning her doctorate and teaching as a musicologist at the University of Amsterdam for almost 30 years and publishing at home and abroad.

*Following her retirement, she continues to publish her work and delivers lectures on musical topics. Her particular interest in the opera genre is reflected in *Music's obedient daughter*; *The ope-**

ra libretto from source to score, Rodopi Amsterdam–New York 2014, which she edited and supplemented with an article on Pfitzner's Palestrina.

SCHUMANN Journal



12 2024