

Schumann-Journal

Begründet 2012 von Dr. Ingrid Bodsch

PUBLIKATION DES SCHUMANN-NETZWERKS / SCHUMANN-FORUMS

HERAUSGEGEBEN IM AUFTRAG DER PROJEKTLLEITUNG
DES SCHUMANN-NETZWERKS VON
IRMGARD KNECHTGES-OBRECHT

Nr. 2 / FRÜHJAHR 2013

MIT UNTERSTÜTZUNG DES BEAUFTRAGTEN
DER BUNDESREGIERUNG FÜR KULTUR UND MEDIEN



Der Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

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

Herausgegeben im Auftrag
der Projektleitung des Schumann-Netzwerks [Ingrid Bodsch]
von Irmgard Knechtges-Obrecht

Redaktion
Dr. Irmgard Knechtges-Obrecht
Horbacher Straße 366A . D 52072 Aachen
Tel.: 0049 (0) 2407 / 90 26 39
Fax: 0049 (0) 3212 / 1 02 12 55
E-Mail: knechtges-obrecht@schumann-gesellschaft.de

Satz, Bildredaktion, Lektorat und Layout
Dr. Ingrid Bodsch und Dr. Sigrid Lange

Umschlaggestaltung: phVision, Christa Polch
Druck: printmedia solutions GmbH, Frankfurt

© Verlag StadtMuseum Bonn 2013
Alle Rechte, auch das des auszugsweisen Nachdruckes, der auszugsweisen
oder vollständigen Wiedergabe, der Speicherung in Datenverarbeitungsan-
lagen und der Übersetzung, vorbehalten.

Printed in Germany by printmedia solutions GmbH, Frankfurt

ISBN 978-3-931879-34-4

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

Inhalt

Editorial	4
<i>Schumann ist der Freud der Romantik</i>	
Gespräch zwischen Nikolaus Harnoncourt und Axel Fuhrmann	6
<i>Schumann is the Freud of Romanticism</i>	
Conversation between Nikolaus Harnoncourt and Axel Fuhrmann	11
Irmgard Knechtges-Obrecht:	
Zum Gedenken an Dietrich Fischer-Dieskau	17
In Memory of Dietrich Fischer-Dieskau	21
Hans-Joachim Köhler:	
Poetischer Kontrapunkt im IV. Satz (Feierlich) der 3. Sinfonie op. 97 (der "Rheinischen") von Robert Schumann	23
Summary by H.-J. Köhler	30
Rainer Boestfleisch:	
Robert Schumanns Konzertstück für vier Hörner	31
Summary by R. Boestfleisch	41
Irmgard Knechtges-Obrecht:	
<i>Was nicht in Schumanns Tagebüchern steht</i>	
Symposium zum 70. Geburtstag von Gerd Nauhaus	43
Summary by I. Knechtges-Obrecht	47
Michaela G. Grochulski:	
Klavierbearbeitung im 19. Jahrhundert.	
Bericht über Symposium und Konzert am 21.11.2012, Köln	49
Summary by M. G. Grochulski	55
Neue Robert-Schumann-Gesamtausgabe	57
New Edition of the Complete Works	
Rückblick und Ausblick / Review and Preview	
Von / by Ingrid Bodsch	70
Neue Schumanniana / New Schumanniana	
Ausgewählt von / selected by Irmgard Knechtges-Obrecht	76
Mitglieder im Schumann-Forum/Board of Artists	138
Schumann-Netzwerk – Mitglieder und Partner	
Schumann Network – Members and partners	154

EDITORIAL

Mit Freude stellen wir Ihnen den 2. Jahrgang des Schumann-Journals vor, das neue Produkt des Schumann-Netzwerks, auf dessen Portal – www.schumannportal.de – immer eine aktualisierte Online-Fassung des Journals nach Erscheinen der Druckausgabe verfügbar sein wird. Das Schumann-Journal ist international ausgerichtet, unter Berücksichtigung von Schumann-Aktivitäten weltweit. Unsere Zielgruppe ist kein musikwissenschaftliches Fachpublikum, sondern Künstler, Schumann-Liebhaber und interessierte Laien, die gut informiert und damit angeregt werden sollen.

Das zweite Heft bietet ein Gespräch zwischen Nikolaus Harnoncourt und Axel Fuhrmann inklusive englischer Übersetzung, dazu Aufsätze und Berichte mit englischen Zusammenfassungen. Neuerscheinungen des Jahres 2012 an CD-Einspielungen, Notenausgaben, Bücher und Filmen stellen wir Ihnen in einer üppigen Auswahl vor, jeweils mit einer kurzen Zusammenfassung in Englisch, ebenso einige herausragende Ereignisse bzw. Musikfestivals zu Robert Schumann. Nicht zuletzt erscheinen die Mitglieder und Partner des Schumann-Netzwerks mit ihren Kontaktdaten sowie die dem 2011 neu gegründeten Schumann-Forum als „board of artists“ des Schumann-Netzwerks angehörenden Künstler.

Ihnen viel Freude bei der Lektüre des Schumann-Journals, Ihre

Ingrid Bodsch & Inngard Knechtges-Obrecht

EDITORIAL

We are pleased to present you the second issue of the Schumann-Journal, the new periodical, focused entirely on its name giver. An updated online version of the Journal will always be available on the web site of the Schumann Network – www.schumannportal.de – after release of the printed version. The Schumann-Journal is internationally oriented, regarding Schumann related activities worldwide. Our target audience is not primarily a scientific one. Instead, we intend to cater artists, Schumann enthusiasts and other interested, non scientific audiences.

The second issue offers a conversation between Nikolaus Harnoncourt and Axel Fuhrmann, including an english translation, articles and reports, each accompanied by a english summary. An abundant selection of newly released recordings, music books, literature and movies from 2012 is presented, each too accompanied by a short english abstract. Furthermore, some of outstanding events and music festivals related to Schumann are highlighted. Last but not least, the members and partners of the Schumann Network are listed including their contact details, while the ‚board of artists‘ contains the artists of the 2011 established Schumann Forum, who are also part of the Schumann Network.

We hope you enjoy reading the Schumann-Journal, Yours

Ingrid Bodsch & Inngard Knechtges-Obrecht

SCHUMANN IST DER FREUD DER ROMANTIK

Nikolaus Harnoncourt zum 200sten Geburtstag von Robert Schumann

Das Gespräch führte Axel Fuhrmann 2010

AF Als Gründervater der historischen Aufführungspraxis haben sie sich von der Renaissance über Barock und Klassik bis in die Romantik vorgearbeitet und auch mehrfach Werke Robert Schumanns dirigiert. Warum fasziniert die Musik Schumanns noch heute?

NH Die Musik Schumanns hat einen Zug von Genialität. Natürlich hat das auch die Musik Mendelssohns und Wagners. Aber Wagner hatte das unbeschreibliche Glück, dass die anderen beiden so früh gestorben sind und er dann allein werken konnte. Aber mit einem neben ihm lebenden Schumann würde die zweite Jahrhunderthälfte auf dem Opernsektor ganz anders aussehen.

AF Warum?

NH Die Möglichkeiten, die Schumann erfunden hat, mit seiner „Genoveva“ oder mit seinen sinfonischen Dichtungen, „Das Paradies und die Peri“ und die „Faust Szenen“, die lassen ahnen, dass Schumann die Oper völlig anders weiterentwickelt hätte. Mit „Genoveva“ hat er die Oper praktisch neu erfunden. Das hat sich leider auch darin geäußert, dass die Welt das nicht angenommen hat. Es wird wahrscheinlich auch mit Wagner zu tun haben, dass immer wieder dieselben Reaktionen kommen: „wunderbare Musik, blöder Text!“ Dasselbe finden wir übrigens bei Schubert. Dessen Opern sind so wichtig und so toll. Die wurden nie vom Publikum angenommen. Immer mit der Begründung: „tolle Musik, blöder Text“.

AF Sie erwähnten das Oratorium „Das Paradies und die Peri“. Darin versucht die Hauptfigur Peri in das Paradies zu gelangen, aus dem sie aufgrund ihrer Herkunft ausgeschlossen wurde. Dazu muss sie Aufgaben lösen, an denen sie jedoch scheitert. Hat Schumann sich und sein eigenes Scheitern auf der Suche nach Erlösung in dieser Figur verewigt?

NH Ich sehe nicht, dass darin Erlösung gesucht wird. Ich sehe, dass ein Ziel zu erreichen versucht wird und ein Ziel hat jeder Mensch. Diese Peri will unbedingt etwas erreichen und sie wird dreimal abgewiesen und erreicht es nicht. Und das ist musikalisch so geschrieben, wie es in unserem Leben immer wieder geschieht. Wir versuchen etwas zu lernen und wir scheitern. Schumann schildert den Menschen, dass man nicht aufgeben darf, bis man das erreicht hat, was man erreichen will. Er hat das auch Fall für Fall wunderbar gelöst. Jeder Teil endet mit dem vermeintlichen Sieg. Peri glaubt ihr Ziel erreicht zu haben. Im nächsten Teil steht sie wieder vor dem Himmelstor und wird abgewiesen. Jeder Akt beginnt mit dem Scheitern und endet mit dem Triumph. Damit sagt Schumann dem Hörer: „Du darfst nie aufgeben, du musst immer weiter!“

AF Das scheint auch gleichsam Schumanns Lebensmotto gewesen zu sein. Wohin hat ihn das in der Musik geführt?

NH Ich finde, dass Schumann in seiner Generation der am reichsten instrumentierende Komponist war. Seine Klänge sind die perfekte und umfassendste Ausnützung der Klangmöglichkeiten des Orchesters. Er hat eigentlich das moderne Orchester erfunden. Und bitte vergessen sie in dem Zusammenhang Berlioz, weil ihm das immer nachgesagt wird. Es ist Schumann, denn bei Schumann finden wir eine emotionale Tiefe, zu der Berlioz überhaupt nicht fähig war. Ich würde nie ein Stück von Berlioz aufführen aus diesem Grund.

AF Das bedeutet, Schumann hat die Sinfonie mit großem klangfarblichem Wissen und Orchesterverständnis wesentlich weiterentwickelt. Warum ist er dann als Musikdirektor und Dirigent in seiner Position in Düsseldorf gescheitert?

NH Ich kann mir nicht gut vorstellen, dass Schumann das nötige Feingefühl hatte, sich in den einzelnen Musiker hinein zu versetzen. Der Komponist sieht sein Werk und nichts anderes. Er will das realisiert haben, was er sich vorstellt. Da sitzen aber Menschen, jeder mit einer eigenen Einstellung, mit einer eigenen Auffassung, mit großer Begeisterung und zugleich großer Ablehnung. Jeder setzt sich mit dem Werk auf eine andere Weise auseinander und der Dirigent hat die Aufgabe diese verschiedenen, sehr starken Meinungen zu bündeln und eine gemeinsame Begeisterung für dieses Werk hervorzubringen. Das ist bis heute das Schwierigste für einen Dirigenten.

AF Ist er daran in Düsseldorf gescheitert und deswegen entlassen worden? Weil er den Musikern seine Vorstellungen nicht vermitteln konnte, also warum sie so oder so spielen sollen?

NH Wirklich große Interpretationen gibt es nur, wenn jeder Musiker das Warum kennt. Und es könnte sein, dass Schumann für sich das Warum zu genau kannte. Er lebte in diesem Warum. Es war für ihn tausendfach beantwortet. Er konnte gar nicht verstehen, was die Musiker brauchen oder nicht brauchen.

AF Schumann, Mendelssohn und Wagner lebten zur gleichen Zeit und kannten sich auch persönlich. Schumann feierte Mendelssohn in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ als Mozart des 19. Jahrhunderts und Wagner bewunderte er für seine Opernerfolge. Standen die drei in einer Art künstlerischem Wettbewerb?

NH Ich möchte gern dabei gewesen sein, wie die drei diskutiert haben über ihre Pläne und wie die drei sich auch belauert und beneidet haben, jeder für das was der andere besser konnte. Ich glaube Mendelssohn hat den Tannhäuser mal dirigiert und fand das so schrecklich, was er da dirigieren musste, dass er daraufhin seine Version der Wahnsinnsfrau, nämlich „Das Märchen von der schönen Melusine“ komponiert hat. Also die haben ja schon reagiert aufeinander.

AF Wagner hat sich für seine Opernerfolge historische, mythische oder germanisch sagenhafte Stoffe gesucht, die sich theatralisch gut in Szene setzen ließen. Schumann dagegen hat sich Texte von Hebbel und Tieck ausgesucht.

NH Wenn man sich die Genoveva-Dramen von Hebbel und von Tieck ansieht, dann muss man sagen: Da kann man keine Oper draus machen. Und was Schumann dann doch daraus gemacht hat war ja eine Neuerung der Oper. Er hat das Psychodrama erfunden. Ich würde sagen musikalisch gesehen war Schumann der Freud der Romantik. Freud war zu spät, nicht Schumann zu früh. Freud ist ein Romantiker im 20. Jahrhundert.

AF Woran liegt es, dass Schumanns Musik, abgesehen von seinen Liedern, zu Lebzeiten nicht so recht populär wurde?

NH Die Lieder Schumanns sind doch das, was noch heute am ehesten akzeptiert wird. Die großen Orchesterwerke verlangten schon damals so viel vom Hörer, da muss man erst einmal so viele Erwartungen von Bord werfen. Da kann es schon sein, dass der Erfolg ausbleibt. Aber was ist Erfolg. Hat Erfolg wirklich etwas mit der Qualität zu tun? Beethoven hat über „Cosi fan tutte“ gesagt, dass das schlechte Libretto Mozart nicht inspiriert hat. Dann hat man „Cosi“ das ganze 19. Jahrhundert links liegen lassen. Heute würde es kein Mensch wagen „Cosi fan tutte“ eine schlechte Oper zu nennen. Und bei Schumann

steht das noch bevor. Plötzlich wird man sagen: „Das ist überhaupt die Oper“. Für mich ist „Genoveva“ die Oper des 19. Jahrhunderts.

AF Würden sie zustimmen, dass Schumann ein grüblerischer, melancholischer Romantiker war?

NH Ich glaube Schumann hatte ein breites Spektrum, von der äußersten, geradezu orgiastischen Freudigkeit bis zu der letzten Tristesse.

AF In die er dann auch verfiel, als er sich seine Hand durch zu extensives Klavierüben ruiniert hatte. Eine Tragödie für ihn, aber ein Glück für die Musikgeschichte?

NH Es ist immer ein Glück, was passiert ist. Dass der Bach nicht seine Hofstelle in Köthen behalten hat. Was wäre gewesen, wenn Mozart Hofkomponist in Wien geworden wäre? Die Geschichte stößt uns in eine Richtung und dann ist es gut so. Dann darf es gar nicht anders gewesen sein. Das ist wahrscheinlich auch bei Schumann so. Auch sein Ende. Dieses Verlöschen in Endenich. Auch wie seine engste Umgebung dann über seine Musik verfügte. Da muss man froh sein, dass er das nicht erleben musste. Dass Brahms und seine Frau Clara Werke wie das Violinkonzert absolut vor der Öffentlichkeit verbergen wollten, weil sie meinten, da hätte er nicht mehr seine volle künstlerische Kraft gehabt? Das ist doch schrecklich für einen Künstler, der große Werke schafft. Das ist ja das Ärgste was man tun kann, wenn man einem Künstler sagt: „Du darfst nicht sprechen“!

SCHUMANN IS THE FREUD OF ROMANTICISM

Nikolaus Harnoncourt on the occasion of the
200th day of birth of Robert Schumann

The interview was conducted by Axel Fuhrmann in 2010

AF As the founding father of historical performance practice, you worked your way from the Renaissance via the Baroque and Classicism up to Romanticism and have also conducted works of Robert Schumann on several occasions. Why do you think Schumann's music still fascinates today?

NH Schumann's music has a streak of ingeniousness. The same is present, of course, in the music of Mendelssohn and Wagner. But Wagner was unbelievably lucky in that the other two died so early and that he could then work alone. That is, with Schumann living alongside him, the opera sector in the second half of the century would have looked quite differently.

AF Why is that so?

NH The potentials which Schumann opened up, either with his "Genoveva" or his symphonic poems, "Paradise and the Peri" and "Scenes from Goethe's Faust", foretell that Schumann would have developed the opera in an entirely different direction. With "Genoveva", he basically invented the opera anew. This is also corroborated by the fact that, unfortunately, the world did not accept such notion. It probably also has to do with Wagner that always the same reactions come up along the lines of "beautiful music and stupid text!" The same is true, incidentally, for Schubert. His operas are so important and so fantastic. But they were never accepted by the public. The reason always being "beautiful music and stupid text".

AF You mentioned the oratorio “Paradise and the Peri”. In this, the main character, Peri, is trying to get into paradise from which she was excluded due to her origin. To achieve this, she must solve certain tasks, but to no avail. Did Schumann perhaps try, through this figure, to immortalise himself and his own failure in search of salvation?

NH I do not see any search of salvation in this. I just see it as an attempt to attain a goal, like everybody else is doing. This Peri is absolutely keen to attain something, but is turned down three times and basically does not succeed. And this is written in terms of music in such a way as it always happens in our lives. We try to learn something and we fail. Schumann describes mankind, that one should never give up until attaining whatever one has wanted to attain. He also solved this wonderfully on a case to case basis. Each part ends with an assumed victory. Peri believes she has attained her goal. In the next part, she is standing again in front of the gates of heaven but is turned down. Each act starts with failure and ends with triumph. Through this, Schumann is telling the listener: “You must never give up, you must always carry on!”

AF This also seems somehow to have been Schumann’s philosophy of life. Where did this take him to in music?

NH I believe that Schumann was the composer instrumenting in the richest way possible amongst his generation. His sounds reveal the most perfect and comprehensive utilisation of sound possibilities of the orchestra. He actually invented the modern orchestra. And please do forget Berlioz in this context who is supposed to have done that. It was Schumann and no one else, as in Schumann we find an extent of emotional depth of which Berlioz was not capable at all. For this very reason, I would never perform a piece by Berlioz.

AF This means that Schumann has substantially developed the symphony with great knowledge of tone colours and a deep understanding of the orchestra. Why then did he fail as a music director and conductor in his position in Düsseldorf?

NH I actually cannot really imagine that Schumann was sensitive enough to put himself in the position of every single musician. The composer sees his own work and nothing else. He wants to have realised exactly what he imagines. But there are people sitting in front of him, each individual with his own approach, his own concepts, with great enthusiasm and deep aversion at the same time. Each individual deals with the work in a different manner, and the conductor has to tackle the task how to bundle such contrasting and very strong views together and to produce common enthusiasm for the work. This is the most difficult task for conductors up until now.

AF Did he really fail at this in Düsseldorf and was dismissed for this reason? Because he was unable to convey his own conceptions to the musicians, that is, why they were supposed to play in such or such way?

NH Really great interpretations only come about if every musician knows why he is playing what in such and such way. And it is conceivable that Schumann knew the answers far too well for himself. He was living with these answers. They had been corroborated to him over and over again. He was basically unable to understand what the musicians did or did not need.

AF Schumann, Mendelssohn and Wagner lived at the same time and also knew each other personally. Schumann celebrated Mendelssohn in the “New Journal of Music” as the Mozart of the 19th century, and he admired Wagner for his operatic successes. Was there perhaps some kind of artistic competition between the three of them?

NH I would have loved to be present when the three discussed their plans and also how the three eyed and envied each other, each one for whatever the other one was better at. If I remember well, Mendelssohn once conducted the *Tannhäuser* and found so awful what he had to conduct there, that he subsequently composed his own version of the madwoman, namely “Das Märchen von der schönen Melusine” [“The Tale of the Beautiful Melusine”]. Well, one could say they reacted to each other.

AF For his operatic successes, Wagner chose historical, mythical or Germanic legendary subject matters which were well suited for staging. Schumann, instead, chose texts by Hebbel and Tieck.

NH If you look at the *Genoveva* dramas by Hebbel and Tieck, you will have to say: Well, there is no way you can make an opera out of that. And what Schumann finally made out of that, in spite of all, was exactly a reinvention of the opera. He invented the psychodrama. I would say, from a musical point of view, Schumann was the Freud of Romanticism. Freud was too late, whereas Schumann was not too early. Freud is a romanticist in the 20th century.

AF How come Schumann’s music, apart from his songs, did not really become popular during his lifetime?

NH Schumann’s songs are exactly what is the most easily accepted even today. The great orchestral works were already so demanding on the listener of the time, that quite a few expectations had to be thrown overboard to start with. And so it is not amazing that the success could simply stay away. But what is success? Does success really have something to do with quality? Beethoven once said on the subject of “*Così fan tutte*” that the poor libretto had not inspired Mozart. After that, “*Così fan tutte*” was neglected throughout the entire 19th century. Today, nobody would dare say that “*Così fan tutte*” is a poor

opera. This is exactly what is still to happen with Schumann. All of a sudden, you will hear people say: “That is the real opera”. For me, “Genoveva” is the opera of the 19th century.

AF Would you agree that Schumann was some kind of brooding and melancholic romanticist?

NH I think Schumann had a broad range of emotions, from extreme and nearly orgiastic joyfulness down to absolute sadness.

AF Into which he fell, indeed, after he had ruined his hand from practising the piano too extensively. Was this perhaps a tragedy for him but lucky for the history of music?

NH Whatever happens, always means luck. That Bach did not keep his court position in Köthen. What if Mozart had become a court composer in Vienna? History pushes us in a certain direction and then it is all right that way. Then it should not have not happened otherwise anyway. This probably also happened with Schumann. Even his end. That fading away in Endenich. And also the way how his closest circle disposed of his music.

We ought to be glad he did not have to witness this himself. That Brahms and his wife Clara absolutely wanted to conceal from the public, works like the violin concerto because they thought he had already been deprived of his full artistic strength at the time? This was absolutely awful for an artist creating great works. It was the worst one could do by saying to an artist: “You must not speak”!

(Translation by Thomas Henninger)



Dietrich Fischer-Dieskau mit Hartmut Höll bei seinem ersten Auftritt in Zwickau am 1. Juni 1989 im Konzertsaal *Neue Welt*. Der umjubelte Liederabend, Eröffnungskonzert des X. Internationalen Robert-Schumann-Wettbewerbs, fand ein halbes Jahr vor dem Mauerfall statt. Das begeisterte Publikum erklatschte sich nach Auskunft des damaligen Direktors des Robert Schumann-Hauses Zwickau, Dr. Gerd Nauhaus, sieben Zugaben.
(Foto aus Privatbesitz)

ZUM GEDENKEN AN DIETRICH FISCHER-DIESKAU
MITGLIED IM INTERNATIONALEN SCHUMANN-FORUM

Irmgard Knechtges-Obrecht

Das *Schumann-Forum* musste Abschied nehmen von seinem Mitglied Dietrich Fischer-Dieskau, der kurz vor seinem 87. Geburtstag am 18. Mai 2012 im bayerischen Berg bei Starnberg verstorben ist. Mit großer Dankbarkeit erinnern wir uns an diesen bedeutenden und herausragenden Künstler, den wohl wichtigsten Vertreter des romantischen Liedgesangs im 20. Jahrhundert. Dietrich Fischer-Dieskau galt als Ikone des Liedgesangs, als „Jahrhundertsänger“.

Geboren am 28. Mai 1925 in Berlin, wuchs der Sohn eines Altphilologen und einer Lehrerin in musikalischem Umfeld in Berlin-Zehlendorf auf. Ab 1942 erhielt Fischer-Dieskau – unterbrochen von Wehrdienst und Kriegsgefangenschaft – seine Gesangsausbildung bei Georg A. Walter und bei Hermann Weissenborn an der Berliner Musikakademie. Im selben Jahr debütierte er mit Schuberts Winterreise im Gemeindehaus Zehlendorf. Erste Konzerte im Ausland gab er in amerikanischer Kriegsgefangenschaft in Italien. 1947 sprang er in Badenweiler ohne Probe für einen erkrankten Solisten im *Deutschen Requiem* von Brahms ein und schon im Herbst 1947 gab er seinen ersten Liederabend in Leipzig. Noch als Student 1948 wurde er Mitglied der Städtischen Oper Berlin, deren Neubau (Deutsche Oper) er 1961 als „Don Giovanni“ mit eröffnete. Wenig später trat er höchst erfolgreich im Berliner Titania-Palast auf. Es folgten zahlreiche Debüts an Opernhäusern in Berlin, Wien und München (1949) sowie bei bedeutenden Festspielen in Salzburg, Edinburgh (1951) und Bayreuth (1954).

Erste Schallplattenaufnahmen nahm Fischer-Dieskau 1949 für den RIAS auf, sang 1951 Mahlers grandiose Zyklus *Lieder eines fahrenden Gesellen* unter Wilhelm Furtwängler, der zu seinem Mentor wurde,

und gab zahlreiche Liederabende mit Jörg Demus. In Gerald Moore schließlich fand Fischer-Dieskau einen kongenialen Begleiter, in ihrer Zusammenarbeit sah man schon bald einen Meilenstein des Gesangs. Spätestens mit Beginn der 1950er Jahre galt Fischer-Dieskau quasi als die Inkarnation des deutschen Lied-Gesangs. Sein Stil entwickelte sich und wurde ebenso unverwechselbar wie unnachahmlich. Als herausragendstes Merkmal besticht sicherlich das überpointierte Artikulieren der Texte. Als einer der ersten eroberte Fischer-Dieskau das Lied-Repertoire von Schubert, Schumann, Brahms und Hugo Wolf im großen Stil und enzyklopädischer Breite. Zwischen den einzelnen Liedern vermochte er stets einen Bogen zu spannen, durch den er einen teilweise überraschenden dramaturgischen Zusammenhang schuf. Hinzu kamen seine Gabe zu starker Konzentration und Spannung, die seinen besonderen Interpretationsstil prägten.

Alle Bereiche seines Schaffens (ob als Sänger, Lehrer, Rezitator, Buchautor, Herausgeber, Dirigent oder auch Maler) sind von einem ausgeprägt monolithischen Anspruch beeinflusst. Aber auch die Liedkompositionen der Gegenwart von Eisler, Fortner und Henze bis Hindemith nahm Fischer-Dieskau in sein Repertoire auf. Für zahlreiche Komponisten des 20. Jahrhunderts leistete er geradezu Aufbauarbeit. 1978 übernahm er die Titelrolle in der Uraufführung von Aribert Reimanns (ebenfalls Ehrenmitglied der Robert-Schumann-Gesellschaft Düsseldorf) *Lear*. Im Opernfach bestach Fischer-Dieskau zudem durch seine beeindruckende Bühnenpräsenz. Immer wieder lobten die Kritiker sein hohes Maß an Akribie, seine Interpretationskunst und die enorme stimmliche Schattierungsfähigkeit.

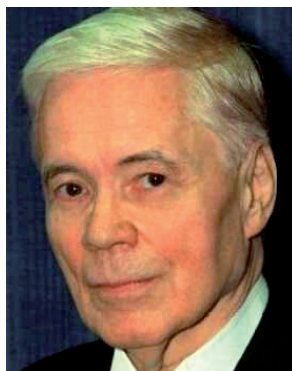
Ab 1952 gastierte Fischer-Dieskau regelmäßig in den USA, ab 1963 auch in Japan. Nach dem Tod seiner ersten Frau, der Cellistin Irmgard Poppen (sie starb 1963 bei der Geburt des dritten Sohnes Manuel), war Fischer-Dieskau kurzzeitig mit der Schauspielerin Ruth Leuwertik verheiratet und von 1968 bis 1975 mit Christina Pügel-Schule, der Tochter eines amerikanischen Gesangspädagogen. In vierter Ehe heiratete er 1977 die Sopranistin Julia Varady.

Nach Gerald Moores Abschiedskonzert 1969 wählte Fischer-Dieskau als neuen Liedbegleiter meist Daniel Barenboim. Ab 1973 bestritt der Sänger Konzertreisen und Aufnahmen auch als Dirigent. In dieser Rolle gab er 1974 sein Debüt in den USA mit dem Los Angeles Philharmonic Orchestra. Neben vielen anderen Preisen erhielt er 1974 auch das Große Verdienstkreuz des Verdienstordens der Bundesrepublik Deutschland.

Nachdem der Sänger seit 1982 mit dem Pianisten Hartmut Höll konzertierte, beendete er am 31. Dezember 1992 seine aktive Laufbahn mit einem Gala-Abend in der Bayerischen Staatsoper. Ein schwerer Sturz im Jahr 2005 zwang ihn schließlich, auch seine Alters-Hobbys Malen und Dirigieren aufzugeben.

In Erinnerung bleibt Dietrich Fischer-Dieskau nicht nur als großartiger Sänger Schumann'scher Lieder, sondern auch als Buchautor, als Rezitator und Maler von Bildern, die er seit 1980 regelmäßig ausstellte. Beim 4. Internationalen Schumannfest in Düsseldorf 1991 leitete er erstmals einen Meisterkurs für Liedgesang.

Mit uns trauert die gesamte Musikwelt um Dietrich Fischer-Dieskau, diesen herausragenden Künstler, um „Schumanns Sänger“, als der er einmal bezeichnet wurde.



Dietrich Fischer-Dieskau †



Blumenpostkarte von Dietrich Fischer-Dieskau mit Zustimmung seiner Aufnahme in das board of artists des Schumann-Forums (Schumann-Netzwerk), 4.10.2011

IN MEMORY OF DIETRICH FISCHER DIESKAU MEMBER OF THE SCHUMANN FORUM

With great sadness the *Schumann Forum* mourns the death of its member Dietrich Fischer-Dieskau, who passed away 18th of May 2012 in Berg near Starnberg, Bavaria, shortly before his 87th birthday. We gratefully remember him as a distinguished and outstanding artist, probably the most important exponent of the romantic Lied in the 20th century.

Born 28th of May 1925 in Berlin as the son of a classical philologist (father) and a teacher (mother), he received his singing education, starting in 1942 and interrupted by conscription and war captivity, from Georg A. Walter and Hermann Weissenborn at the Berliner Musikakademie. He gave his first concerts abroad as an American prisoner of war in Italy. Without taking any rehearsals beforehand, he replaced a soloist who had fallen ill in the *Deutsches Requiem* by Brahms in 1947 in Badenweiler. In autumn of 1947 he gave his first Lied recital. Still a student in 1948, he became a member of the Städtische Oper Berlin, and later inaugurated the newly constructed Deutsche Oper in 1961, performing as Don Giovanni. Numerous debuts at the operas of Berlin, Vienna and Munich (1949) as well as at important festivals such as Salzburg, Edinburgh (1951) and Bayreuth (1954) were soon to follow.

Fischer-Dieskau released his first recordings in 1949 for the Berlin-based broadcasting station RIAS. In 1951 he performed Mahler's brilliant cycle *Lieder eines fahrenden Gesellen* conducted by Wilhelm Furtwängler, who became his mentor thereafter, and gave numerous Lied recitals with Jörg Demus. With Gerald Moore, he lastly found a congenial accompanist.

Fischer-Dieskau was one of the first artists to fully seize the Lied repertoire of Schubert, Schumann, Brahms and Hugo Wolf on a grand and encyclopaedic scale. Every aspect of his artistic pursuit (be

it as a singer, teacher, reciter, author, editor, conductor or painter) are influenced by this markedly monolithic ambition. He established a basis for numerous 20th century composers. In the field of opera, he impressed through his extensive stage presence.

Fischer-Dieskau gave regular guest performances in the United States starting in 1952, and Japan starting in 1963. After his first wife, the cellist Irmgard Poppen died in 1963 in labour during the birth of her third son Manuel, Fischer-Dieskau was briefly married to the actress Ruth Leuwerik and from 1968 to 1975 to Christina Pugel-Schule, the daughter of an American singing teacher. In 1977 he married the soprano Julia Varady as his fourth wife.

After Gerald Moore's farewell concert in 1969, Fischer-Dieskau mostly chose Daniel Barenboim as his accompanist. Since 1973 he also undertook concert tours and recordings as a conductor. The singer, having performed with the pianist Hartmut Höll since 1982, retired from his active career with a gala concert at the Bayerische Staatsoper on 31st of December 1992. A severe fall in 2005 forced him to eventually give up his pastimes painting and conducting.

Dietrich Fischer-Dieskau is also known as an author, reciter and creator of paintings, which he regularly put on exhibition since 1980. Together with the entire world of music we mourn for Dietrich Fischer-Dieskau, for this exceptional artist, for "Schumann's singer" as he was once described.

(Translation by Florian Obrecht)

**POETISCHER KONTRAPUNKT IM IV. SATZ (*FEIERLICH*)
DER 3. SINFONIE OP. 97 (DER „RHEINISCHEN“)
VON ROBERT SCHUMANN**

MACHT DER KATHOLISCHEN KIRCHE UND INDIVIDUALITÄT

Hans Joachim Köhler

„Man muß den Leuten nicht das Herz zeigen, ein allgemeiner Eindruck des Kunstwerkes tut ihnen besser; sie stellen dann wenigstens keine verkehrten Vergleiche an.“ (Wilhelm Joseph von Wasielewski: *Robert Schumann. Eine Biographie*, Dresden, Bonn 1906, 4. Auflage, S. 455ff.) Laut Wasielewski, dem ersten Biographen Schumanns, erläuterte der Komponist mit diesen vielschichtigen Worten, warum er bei der Drucklegung der „*Rheinischen*“ *Sinfonie* die ursprünglich geplante Überschrift „Im Charakter der Begleitung einer feierlichen Ceremonie“ (Zit. nach Helmut Loos: *Robert Schumann, Interpretationen seiner Werke*, Band II, Laaber 2005, S. 126) getilgt hat.

Zwei Anmerkungen bieten sich an, zum ersten: Der beschriebene Eindruck (Zeremonie) entsteht im Hörer durch die Musik selbst zwangsläufig, auch ohne die Zuhilfenahme eines Programmtitels; dieser darf also ausbleiben. Zum anderen: Das Zitat besagt, dass Schumann vermeiden will, einen bestimmten, aber zweifelsfrei in ihm lebenden vitalen Gedanken allzu präzise und damit angreifbar zu äußern. Man darf sich wohl selbst – hörend und reflektierend – diesem Hintergrund nähern. Es scheint, als wolle Schumann verhindern, dass ein Politikum entsteht. Er wehrt Fragen nach konkreten Bezügen ab mit den Bedenken vor „verkehrten Vergleichen“.

Man fühlt sich gedrängt, nach der in der Tiefe des Satzes verankerten Idee zu suchen, die bedeutungshaft ist und diesem kontrapunktischen Satz einen exponierten Platz anweist, der ihn zum Kulminationspunkt erhebt: vor dem erwarteten (heiteren) Finale. Dass die exponierte Position bewusst angestrebt ist, geht auch aus der ebenfalls von Wasielewski übermittelten Bemerkung Schumanns hervor, die sich

offensichtlich auf die anderen Sätze bezieht: „Es mußten volkstümliche Elemente vorwalten, und ich glaube es ist mir gelungen“ (*Wasielewski 1906*, S. 455 f.) Die ersten Pressereaktionen auf die Uraufführung belegten durch Verwendung von fiktiven Satztiteln das Verständnis für Schumanns gestalterische Tendenz (*Loos*, S. 128). So hat auch – umgekehrt Richard Pohl – diesen hinzugefügten Satz im Spiegel eines Dramas gesehen, dessen Kulminationspunkt traditionsgemäß im vierten von fünf Akten angesiedelt wird (nach *Loos*, S. 128).

Widmen wir uns einen Moment lang den historisch-chronologischen Gegebenheiten der Schöpfung des Werkes.

Schumanns erste Reise nach Köln (von dem neuen Wohnort Düsseldorf aus) fand am 29. September 1850 statt und wurde nachhaltig vom Anblick des Domes geprägt (Berthold Litzmann: *Clara Schumann, ein Künstlerleben, nach Tagebüchern und Briefen*, Band II, Leipzig 1910, S. 227). Erst 1841 war ja der Entschluss gefasst worden, das noch unvollständige Bauwerk zu vollenden: Schumann sah den Bau zwar noch ohne seine atemberaubenden Türme, wohl aber erkannte er in ihm möglicherweise bereits den zentralen und symbolischen Ort für den damals herrschenden Rheinenthiasmus, dem er ja selbst musikalisch gehuldigt hatte. Hartmut Krones schreibt (in *Robert Schumann, Interpretationen seiner Werke*, Band II, Laaber 2005, S. 138) „In Köln konnte er nämlich sowohl [erneut] die Aufbruchsstimmung einer ‚katholischen Volksbewegung‘ (Zit. 3 in *Loos*, S. 138: Theodor Schieder: *Vom Deutschen Bund zum Deutschen Reich*, in: *Handbuch der deutschen Geschichte III*, hrsg. von Bruno Gebhardt, Stuttgart 1965, S. 115) verspüren, als auch [– gegensätzlich –] den Katholizismus als Ausdruck eines überzeitlichen und ‚überpersönlichen Universalismus‘ erleben (Zit. 5 in *Loos*, S. 138; vgl. Ernst Lichtenhahn: *Sinfonie als Dichtung. Zum geschichtlichen Ort von Schumanns „Rheinischer“*, in: *Schumann Forschungen 2*, 1987, S. 25 f.).

Ein weiterer Besuch folgte am 6. November (*Robert Schumann: Tagebücher, Band III Haushaltbücher*, hrsg. Von Gerd Nauhaus, Leipzig 1982, S. 544). Die Kardinalserhebung des Erzbischofs von Köln, Johannes von Geissel, am 12. November jedoch hat er nicht miterlebt.

Aber gewiss hat die Vorstellung des Prunks und der Klangkulisse dieser repräsentativen Messe ihn dazu animiert, den ungewöhnlichen Sinfonie-Satz zu komponieren und ihm sein spezifisches Gesicht zu geben. Das Gesamtwerk ist entstanden zwischen dem 7. November und dem 9. Dezember 1850.

Wasielewski hat laut Tagebucheintrag (*Schumann, Tagebücher III*, S. 546) am 1. Dezember unmittelbar Einblick nehmen können in die Schaffensvorgänge: „Adagiobrüten zu d. Symph. – Sulot u. Wasielewski zu Tisch.“ Der eigentliche Schaffensakt war offenbar außerordentlich komprimiert, denn schon am Folgetag (2.12.) hält er im Tagebuch fest: „Finale zieml. fertig“.

Dieser Artikel will sich aber nicht der Wiederholung bekannter Fakten widmen, sondern ein subtiles und substanzielles Thema erörtern, das mit dem ersten Zitat angerissen wurde: „Man muss den Leuten nicht das Herz zeigen“. Ein in die Tiefe des Denkens und Empfindens hineinreichendes Problem muss also für Schumann bestanden haben, ein Problem, das der Autor in dem Zusammenprall der Schumannschen religiösen Auffassung, undogmatisch gebunden an den Protestantismus, mit dem Wesen des rheinischen Katholizismus zu bewältigen hatte. Nicht allein in der privaten Begegnung mit Menschen oder auch Vorgesetzten in der Region erschöpft sich dieser Kontakt. Vielmehr sieht sich Schumann an Aufgaben gebunden, die ihn als Städtischen Musikdirektor zu jährlich vier musikalischen Ereignissen in den beiden Düsseldorfer Pfarrkirchen (St. Maximilian und St. Lambertus) verpflichten. Die Aufführung der Bach'schen *Johannespassion* – mit bedeutendem Erfolg – ist ein Beispiel dafür, wie sich Schumann dieser Aufgabe entledigt. Beethovens C-Dur-Messe op. 86 und Cherubinis Requiem werden ebenfalls von ihm aufgeführt. Aber: er widmet sich später auch der eigenen Komposition lateinischer Messtexte in seinen beiden Opera *Missa sacra* op. 147 und *Requiem* op. 148. Erstaunlich freizügig umgegliedert setzt er diese Texte um. Dies ist eine hochbrisante selbständige Thematik, die aber hier nicht erörtert werden kann. Die „*Rheinische*“ *Sinfonie* entsteht ja auch im Sog der ersten Begegnung mit dieser für einen sächsischen Protestanten fremden Welt.

Der Autor gibt in diesem Artikel eine Vermutung kund, die er im Rahmen einer hypothetischen Analyse des IV. Satzes („Feierlich“) ausbreiten will. Er weiß, dass er die zahlreichen hermeneutischen Deutungsversuche beiseite lässt, aber ebenso die jüngeren, höchst achtbaren Analysen z.B. von Wolfram Steinbeck, Martin Geck und Peter Gülke. Steinbeck behandelt den „Autor als Instanz“, der „selbstreflexive Strukturen“ in seinem Werk entwickelt (Wolfram Steinbeck: *Der Autor als Instanz. Selbstreflexive Strukturen in Schumanns Rheinischer Sinfonie*, in *Robert Schumann, Persönlichkeit, Werk und Wirkung – Bericht über die Internationale Musikwissenschaftliche Konferenz vom 22. bis 24.4. 2010*, S. 171/172). Er berührt sich mit Peter Gülke, der von einem „einsamen Werk“ spricht (Peter Gülke, in: *Robert Schumanns Rheinische Sinfonie*, in Gülke: *Die Sprache der Musik, Essays zur Musik von Bach bis Holliger*, Stuttgart 2001). Martin Geck bemüht Schumanns Wort vom novellistischen Charakter in folgender Form: „Nicht die Architektur, sondern das narrative Moment steht im Vordergrund.“ Schumann dringe „dabei in ein mystisches Dunkel vor, das ehrfürchtig, aber auch beklommen macht“. (Martin Geck: *Robert Schumann, Mensch und Musiker der Romantik. Biografie*, München 2010, S. 255)

Der Autor verzichtet auf eine Diskussion und beschränkt sich auf die Vermittlung seiner eigenen Hypothese, deren Kern in drei Momenten verborgen ist:

1. Das Hauptthema bildet die Größe, die Macht, die Anonymität und nicht-hinterfragbare Absolutheit der katholischen Kirche als Instanz ab. Das Abbild des Domes oder der Charakter einer feierlichen Zeremonie ist dabei durchaus assoziierbar, jedoch die Empfindung der inneren Distanz zur Anonymität des Systems der katholischen Kirche scheint im Wesen dieser großen Fuge besser ausgedrückt zu werden.
2. Die im Gesamtverlauf des Stückes starken Verwandlungsvorgängen ausgesetzte kontrapunktische Gegenstimme (ab Takt 6 in Flöte, Viola und Violine I erkennbar) könnte das individuelle Leben des einzelnen Gläubigen symbolisieren, der mit dieser anonymen Macht in Konflikt gerät. Hier steht meine Auffassung diametral derjenigen Hartmut Krones gegenüber, der das Thema anders bewertet, „das bald wie ein obligater

Kontrapunkt für Auflockerungen des Satzes sorgt, insbesondere nach der Verbreiterung des Geschehens zum ‚perfekten‘ 3/2-Takt.“

Dass die Volksseele gemeint ist oder der rheinische Mensch selbst, belegt der 5. Satz, in dem dieses Thema in T. 26 befreit und in tänzerische Heiterkeit gewandelt auftritt. So erscheint auch in der Coda des 5. Satzes das Hauptthema des 4. als ein Cantus, in dem Schumann rheinischen Geist und Glauben vereinigt.

Ein 3. Moment ist in der Tatsache zu sehen, dass in den drei Abschnitten (Takt 1 ff: C-Takt; Takt 23 ff: 3/2-Takt; Takt 45 ff: 4/2-Takt) die beiden kontrahierenden Themen jeweils auf poetisch-inhaltlich anders deutbare Art miteinander kollidieren.

Dem soll im folgenden nachgegangen werden.

— Zu Takt 1 ff: Das (ohne Vorbereitung) einsetzende Hauptthema (Th. I) ähnelt einem Bach’schen Fugenthema. Es schreitet sicher und unangefochten in aufwärtiger Richtung, dabei 5 Quartan (das zentrale Intervall des gesamten Opus) integrierend. Allerdings besitzt es einen definitiven Schluss (öffnet sich also nicht der Fortspinnung, der sich die die Fugenthemen des Bach’schen Zeitalters unterwerfen). Diese in T. 5 und 6 in Trompeten und Hörnern zu findende Schlussfigur ist punktiert und führt das Thema auf den Grundton zurück. Sie ist vergleichbar mit einer These, einem Diktum, einem Urteil oder dem sogenannten letzten Wort.

Bevor es einer fugierten Verarbeitung oder Verdichtung zugeführt wird, macht sich im 6. und 7. Takt – also an einer unbelasteten Stelle, einem Übergang, sozusagen noch zurückhaltend und unauffällig (Flöten, Violinen, Bratschen) – ein in Achteln aufsteigendes Thema (Th. II) bemerkbar. Sein Quartanbeginn kennzeichnet es als Verwandten des Th. I, jedoch erscheinen die weiteren Schritte – denkt man sie sich abgeleitet aus Th. I (die aufgestaffelten Quartan), zu Sekundschritten zusammengedrückt. Es ist, als würde in diesem Gedanken, der im Fortgang als Kontrapunkt behandelt wird, ein Individuum sprechen, als würde sozusagen eine einzelne Seele eine Bitte äußern, ein Gebet sprechen oder Entlastung von einer demütigenden Situation erbitten.

Hierauf folgt sofort ein engführungsartiges Fugato des 1. Themas, das von großartigem Format ist, Größe und Sicherheit suggeriert und unangefochtene Machtfülle vorstellt. In den Repräsentanzen des Themas im Diskant (Violine I und II in T. 12/13) und im Bass (Fagott, Posaune und Violoncello in T. 17/18) erscheint auch dieses punktierte Diktum-Motiv, nun auch mit der Vorschrift: „Nach und nach stärker“. Jedoch macht sich (T. 18 ff.) auch das Thema II in einem quasi unterschwellig verlaufenden kleinen Fugato geltend: (auf es und as). Eine Verstärkung der Bitte, ein Aufbegehren sollte man darin erkennen.

— In Takt 23 ff. geht der Satz in einen 3/2-Takt über, spannt (gegenüber dem bisherigen C-Takt) einen größeren metrischen Bogen aus, unter dem das Th. I expandiert und sich zu einem großen melodischen Bogen dehnt. Weichere Konturen begegnen, die auch melodische Werte ausleben lassen, die sich zu zwingender melodischer Gestalt erweitern. Auf dieses bestimmende „letzte Wort“, das Diktum, wird – allerdings nur bei den ersten Erscheinungen des Themas – nicht verzichtet (T. 26/27: Oboe und Hörner). Aber: der gesamte Abschnitt beginnt mit Th. II, dem vom Individuum her geprägten Thema. Geboten wird es in kürzeren melodischen Partikeln, die einander kanonisch folgen und die zugleich dem aufwärts gerichteten punktierten Motiv eine stärkere und aktivere Rolle zumessen, ja es sich aufbegehend aneignen. Die kontrapunktische Verzahnung der beiden thematischen Gedanken nimmt konflikthafte Züge an. Das Klangbild wirkt dramatischer und zuweilen bedrohlich aufgerissen von den erregten Abfolgen mit dem Thema II. Dieses erweitert und profiliert sich gegen Ende des Abschnitts und gewinnt eine Gestalt, die an Prägnanz in der Folge nicht überboten wird (T. 41/42).

Zum punktierten Motiv sei noch einmal zusammenfassend gesagt, dass es innerhalb des Themas I den Wert der Aussage, des Diktums besitzt, innerhalb des Themas II wandelt es sich zur Frage, als Infragestellung dieses Diktums, zum Moment des Aufbegehrens – wenn man so weit gehen will.

Mit dem Übergang zum 4/2-Takt in Takt 45 vollzieht sich ein weiterer intensivierender Schritt. Das Thema I nimmt fast die Ausgangsgestalt wieder an. Es zeigt sich in den doppelten Zeitwerten quasi gefestigt,

bestätigt. Eine Vergrößerung des Prismas ist erfolgt, oder anders ausgedrückt: seine Tragweite ist größer geworden. Ein polyphoner Bläserchoral von monumentaler Wirkung beherrscht diesen dritten Abschnitt.

Das Thema II – es könnte sich ja eigentlich unter dieser erweiterten metrischen Dimensionierung (T. 45 ff.) ebenfalls ausformulieren – vermag sich hier nur noch zu einem figurativen Geschehen aufzuraffen in einer Endloskette (in Viola und Violoncello), die jeden Achtelwert in zwei repetierende Sechzehntel auflöst. Unbeeindruckt verläuft das kontrapunktische Geschehen um das Th. I, die Äußerung des Individuums (Th. II) ist aufgehoben, ihre akustische Erscheinungsform ist die eines vibrierenden ostinatoähnlichen und Unruhe vermittelnden Bassganges. Seine einstige Funktion damit preisgebend verschafft es dem ruhigen und gravitätischen Bläserklang eigentlich nur noch eine größere Tiefenwirkung.

— In Takt 52 (nach einer G.P. in allen Stimmen) tritt eine Abwandlung des Thema I auf: prachtvoll und in triumphaler Weise stellt es sich in der ungewöhnlichen und abgehoben-entfernten Tonart H-Dur über alles Gewesene. Zwiefach (nach schwacher Reminiszenz des Th. II) trumpft Macht auf (der Aufzug der Würdenträger bei der Kardinalserhebung könnte das ideelle Muster sein) und lässt die Seele im Stich.

— Die Schlusspassage (ab T. 58) lässt das Thema I nur noch schwach nachklingen. Der Widerspruchscharakter des Thema II reduziert sich auf eine Restspannung, die sich in T. 63 und 64 als T-D-Überlagerung zeigt.

Mit den ersten Takten des 5. Satzes (Lebhaft) entsteht der Eindruck, als bewege man sich plötzlich im Freien, außerhalb drückender Last. Ich erinnere daran, dass der fünfte Satz (s.o) dem Th. II bereits in T. 26 einen lebensvollen tänzerischen Charakter gibt und daran, dass das Thema I des 4. Satzes nun in der Schlussapothese (T. 271 ff.) des 5. Satzes rheinischen Geist und Glauben vereinigt – eine großartige Dedikation an die Menschen im Rheinland, die wohl auch angenommen worden war.

Aber ist die philosophische Hintergründigkeit und Tiefe des langsamen Satzes auch schon begriffen worden? Möglicherweise bis heute nicht.

**POETIC COUNTERPOINT IN THE ADAGIO OF ROBERT SCHUMANN'S
SYMPHONY NO. 3, OP. 97 ("RHENISH") – POWER OF THE
CATHOLIC CHURCH AND INDIVIDUALITY**

Summary by Hans Joachim Köhler

The author focuses on the 4th Movement (Adagio) of the "*Rhenish*" *Symphony*, which breaks the traditional symphonic pattern and at the same time contains elements which cannot be made accessible using established programme associations. They are, in fact, to be understood as a hallmark of philosophic-religious profundity. He poses a hypothesis, which is oriented consistently on the musical structure of the movement. The pacing and metrically temperate fugue theme I symbolises the anonymous power of the Catholic Church – as an expression of a super-personal universalism – which is opposed by a second contrapuntal theme (II, which is derived from I) in bar 6 (in flutes, violins and violas). Two directly opposed processes take place over the course of the movement. During the individual segments, theme I constantly gains an ever-growing magnitude, whereas the opposing theme – which is to be understood as a symbolisation of the individual – steadily loses in substance and profile. After the triumphal show of force in B major (bar 52), theme II cannot muster the power to assert itself any longer. According to the author, this critical concept embodies the "clash between Schumann's concept of religion – undogmatically bound to Protestantism – and the nature of Rhenish Catholicism". However, during the final apotheosis of the 5th and last movement, theme I from the 4th movement undergoes a unification of Rhenish spirit and faith – a magnificent dedication to the people of the Rhineland.

(Translation by Florian Obrecht)

ROBERT SCHUMANNS KONZERTSTÜCK FÜR VIER HÖRNER

Rainer Boestfleisch

Das Konzertstück für 4 Hörner und großes Orchester op. 86, welches in dem produktivsten Jahr des Komponisten (1849) entstand, gehört in seiner detailliert ausgearbeiteten dreisätzigen Anlage im Gegensatz zum etwas irreführenden Titel in die Tradition der Solokonzerte.

Die Tatsache, dass das Werk, welches zu den bedeutenden Konzertkompositionen Schumanns gehört, selten im Konzertsaal anzutreffen ist, mag auf die Schwierigkeit zurückzuführen sein, vier gleichwertige Solisten zu finden, welche die nicht unbeträchtlichen technischen Schwierigkeiten nicht nur meistern, sondern auch auf der Grundlage einer Kammermusikerfahrung einen einheitlichen, in sich geschlossenen Quartettklang bilden können. Zunächst seien einige analytische Bemerkungen angeschlossen.

Ähnlich dem Cellokonzert erweist es sich als schwierig aufgrund des die Ecksätze beherrschenden durchlaufenden Bewegungsflusses ohne Zäsuren die Themenabschnitte deutlich voneinander abzugrenzen.

Ein dreitaktiges einleitendes Motto in den Hörnern (T. 2-4), das unmittelbar wiederholt wird, (*Notenbeispiel I, 1. Satz, Motto, T. 2-4, Hörner*) wird zur thematischen Grundlage des folgenden 1. Themenkomplexes (T. 4-15).

Der Seitensatz, der auf die Tonalität a-moll, somit auf die Dominantparallele, bezogen ist, könnte ab Takt

16 oder, sieht man die Takte 16-19 als Überleitung an, ab Takt 20 festgelegt werden. Dieser wird aus Motiven des Hauptthemas entwickelt (T. 10/11, Flöte).

Es besteht also ein enger motivische Zusammenhang zwischen beiden Themenkomplexen.



Notenbeispiel I

Die breit angelegte Schlußgruppe der Exposition Takt 45-83, die sich im Sinne der Regel der Klassik auf die Dominante und somit auf die Tonalität C-dur bezieht, und ebenfalls Motive des vorausgegangenen Themenkomplexes (T. 43/44, 1. Horn) zum Ausgangspunkt nimmt, leitet unmittelbar zur Durchführung über (T. 84-154).

Diese enthält in ihrer stringent durchlaufenden Bewegung keine Abschnitte, die man als Abschwächung oder gar Stillstand der Bewegung und damit als statisch bezeichnen könnte.¹ Sie verarbeitet das einleitende Motto, Motive des Seitensatzes und dessen Einleitung.

Die sich steigernde Triolenbewegung der vier Hörner (T. 148ff.), welche die Streicher übernehmen (T. 151ff.), leitet zur Reprise über (T. 155-234). Deren Beginn stellt ähnlich dem Reprisenbeginn des 1. Satzes des Cellokonzerts (T. 176) gegenüber der Exposition eine Modifizierung und damit eine Veränderung dar. Der somit entstehende Effekt einer Verschleierung des Reprisenbeginns, der bei Schumann selten ist, die wörtliche Reprise ist bei ihm die Regel, wird hier zum einen dadurch erreicht, dass sich die ersten neun Takte ihres Beginns zunächst auf die Tonart d-moll, also auf die Tonikaparallele, beziehen, ehe am Ende des Taktes 163 die Tonika F-dur erreicht wird, welche für den folgenden Komplex des 1. Themas (T. 164ff.) dann verbindlich wird. Zum anderen wird eine Modifikation dadurch erreicht, dass auf die Wiederholung des Mottos² nicht wie in der Exposition das Hauptthema folgt, dessen motivische Grundlage das Motto bildet, sondern dieser Zusammenhang durch drei überleitende Triolentakte der Hörner (T. 161-63), welche die Grundtonalität F-dur des Hauptthemenkomplexes vorbereiten, unterbrochen wird. Der Reprisenbeginn wird somit modifiziert und erweitert. Der Beginn der Reprise in einer anderen Tonart findet

¹ Markus Waldura: *Monomotivik, Sequenz und Sonatenform im Werk Robert Schumanns*. Saarbrücken 1990, S. 345.

² Das beginnende Motto ist auf die Durvariante (D-dur) bezogen. Die Wiederholung auf d-moll.

sich bereits bei Schubert³ und später auch bei Brahms.⁴ Der weitere Verlauf der Reprise verläuft nach der Regel, entspricht also der Exposition. Die pulsierende Bewegung der motivisch freien Coda (T. 234-250), welche ausschließlich dem Orchester vorbehalten ist und durch Motive des Mottos und des Hauptthemas eröffnet wird, staut sich schließlich in drei Fermaten-Pausen, ehe in unmittelbarer Folge der langsame Satz (Romanze) beginnt. Der erste wie auch der dritte Satz des Werkes zeichnet sich, ähnlich den Ecksätzen des Cellokonzerts, durch einen vehement und zielgerichtet durchlaufenden Bewegungsdrang aus, der keine retardierenden Elemente enthält.⁵

Der zweite Satz in d-moll ist als dreiteiliger Liedsatz angelegt (ABA'). Der 1. Teil (T. 250-288) enthält zwei ausdrucksvolle Themen. Der Satz wird mit einer Variante der ersten 3 ½ Takte des 1. Themas (Ob. I, Fag. I, Vla. I, Vc. I) im Unisono eröffnet. Erst in Takt 255ff. erscheint der gesamte achttaktige Gedanke im 1. Horn, der als Halbschluss auf der Dominante endet. Interessant sind, ähnlich dem 1. Thema des Cellokonzerts, die ungradtaktigen asymmetrischen Phrasen, aus denen sich das Thema zusammensetzt (3 ½ + 4 ½ Takte). Vgl. *Notenbeispiel II*.

Notenbeispiel II, 2. Satz, 1. Thema, T. 255-262, Hörner

³ Klaviersonate C-dur D 840, 1. Satz, Reprise, T. 168ff.

⁴ Streichquartett c-moll op. 51 Nr. 1, 1. Satz, Reprise, T. 135ff.

⁵ Lediglich die Durchführung des 1. und 3. Satzes des Cellokonzerts; die durch das Motto eingeleitete Überleitung zum 2. Satz (T. 280ff.) und die Überleitung vom 2. zum 3. Satz (T. 320ff.) enthalten Elemente der Ruhe, einer Zurücknahme der Bewegung. In der Überleitung vom 2. zum 3. Satz des Cellokonzerts haben die retardierenden Elemente jedoch eine dramaturgische Funktion: Sie dienen der Spannungssteigerung.

Nach einer 2-taktigen Überleitung des Themenkopfes des Satzbeginns folgt der zweite breit angelegte 20-taktige Gedanke (T. 265-284), der sich in zwei ungleich lange Abschnitte gliedert. Der erste 12-taktige Abschnitt (T. 265-276) ist ein strenger zweistimmiger Kanon in der Prim zwischen 1. und 2. Horn.

Im zweiten 8 ½-taktigen Abschnitt (T. 276/77-284) werden alle vier Hornstimmen in einen freien Satz eingebunden, welcher in den letzten 4 ½ Takten in den ersten beiden Hörnern ausklingt (*Notenbeispiel III, 2. Satz, 2. Thema, T. 264ff., Hörner*).

The image displays three systems of musical notation for horns. The first system, starting at measure 264, is labeled 'Solo' and shows a two-part canon between the first and second horns. The second system, starting at measure 269, shows all four horns playing together. The third system, starting at measure 278, also shows all four horns playing together. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *pp*.

Notenbeispiel III

Es folgt den Takten 285ff. im Orchester (Vi.II, Vla., Fas.) ein epilogaartiger Schlussabschnitt von 3 ½ Takten, der motivisch auf den Beginn

des 1. Gedankens zurückgreift. Sieht man den Epilog als stark verkürzte Reprise des 1. Teils an, ergibt sich eine dreiteilige Gliederung (a-b-a'') dieses ersten Abschnitts des langsamen Satzes. Beide Gedanken dieses Abschnitts sind motivisch eng aufeinander bezogen.

Der Mittelteil (T. 289-314) bildet thematisch und satztechnisch einen starken Kontrast. Ein achttaktiger choralartiger Gedanke erscheint dreimal. Zunächst nur im Orchester (T. 289-296), dann in den Hornstimmen mit Begleitung der Streicher (T. 297ff.) und schließlich ab Takt 306ff. wiederum in den Hornstimmen, nun aber kombiniert mit Streichern und Holzbläsern.

Auch für den Mittelteil ergibt sich eine dreiteilige Gliederung, wobei die drei Teile zwar thematisch identisch sind, aber deutlich in der Instrumentation und damit in der Klangfarbe kontrastieren. Die folgende stark verkürzte Reprise des Hauptteils (T. 315-332) bringt lediglich den Komplex des 1. Themas einschließlich der Einleitung (T. 315-326). Ein knapper sechstaktiger Schlussteil des Orchesters, der motivisch an den Beginn des 1. Gedankens anknüpft (T. 327ff.) leitet unmittelbar zum bewegten Finale über.

Es handelt sich um einen großangelegten Sonatensatz mit Coda. Ähnlich dem Cellokonzert entsteht durch die häufige Einführung von Tutti-Ritornellen mit Varianten des vom Orchester zu Beginn eingeführten posthornartigen Motivs (Achtel und zwei 16tel, T. 333ff.) gleichzeitig eine rondoartige Struktur. Im Gegensatz zu den ersten beiden Sätzen wird hier die Arbeit mit kurzen Motiven und dessen Varianten wichtig, die zu größeren prägnanten Gestalten ausgearbeitet werden.

So wird zu Beginn das Posthornmotiv (*Notenbeispiel IV, 3. Satz, Hauptthemenkomplex, 1. Gedanke, T. 333ff., Orchester*) vom Orchester zu einem größeren Komplex ausgearbeitet, der für den Hauptthemenkomplex als 1. Gedanke wichtig wird. Dem wird von den Solohornisten ein zweiter prägnanter Gedanke gegenübergestellt (T. 336ff.), welcher als das eigentliche Hauptthema des Finales zu gelten hat. (*Notenbeispiel V, 3. Satz, Hauptthemenkomplex, 2. Gedanke, Beginn, T. 336ff., Hörner* und *Notenbeispiel VI, Fortsetzung, 2. Gedanke, T. 344ff., Hörner*).

333 336 339 342

Sehr lebhaft

Sehr lebhaft

Notenbeispiel IV, 3. Satz, Hauptthemenkomplex, 1. Gedanke, T. 333ff., Orchester &
 Notenbeispiel V, 3. Satz, Hauptthemenkomplex, 2. Gedanke, Beginn, T. 336ff., Hörner

344 449

455

Notenbeispielspiel VI,
 Fortsetzung, 2. Gedanke,
 T. 344ff., Hörner

Dieser wird, jeweils unterbrochen vom Posthornmotiv, in drei Abschnitte aufgeteilt, wobei der zweite Abschnitt trugschlussartig auf der Dominantparallele endet und der eigentliche Abschluss auf der Tonika erst im 3. Abschnitt erreicht wird.

Aus der Umkehrung des Kopfmotivs dieses Themas wird auf der Grundlage der neuen Tonalität C-dur, der Dominante, das Seitenthema entwickelt (T. 366-374, Hörner).

Im Folgenden kommt es zu einer Fülle von kantablen Motiven und Spielfiguren, die alle aus dem Seitenthema entwickelt werden und den vorwärtsstürmenden Impetus des Satzes erst ermöglichen. Auch der Komplex der Schlussgruppe der Exposition (T. 406-443) ist nichts anderes als eine Ableitung aus dem Seitenthema und seiner vorausgegangenen Motive.

Die harmonisch komplexe und daher der klassischen Tradition verpflichtete Durchführung (T. 444-515) enthält aufgrund ihrer durchlaufenden Bewegung ähnlich der Durchführung des 1. Satzes kaum statische Elemente: das den Seitensatz eröffnende 16tel-Motiv wird zur Grundlage einer sequenzhaft fortgesponnenen 16tel-Bewegung, welche auch das Posthornmotiv einbezieht (T. 479ff., Streicher). Lediglich am Ende der Durchführung (T. 486ff.) wird durch das Zitat des Choralthemas aus dem Mittelteil des langsamen Satzes, welches im Hornquartett erscheint, ein Ruhepunkt erreicht. Gleichzeitig wird damit eine enge motivische Verknüpfung zwischen den Sätzen geschaffen, welche für alle Konzertkompositionen Schumanns ein wichtiges Verfahren darstellt, um die motivische und damit die formale Einheit des Werkes zu erreichen.

Nach der wörtlichen Reprise des Satzes (T. 516-617), deren Orchesterleitung analog der Exposition zunächst in D-dur beginnt und erst im 8. Takt (T. 523f.) in die Haupttonart F-dur moduliert, folgt eine großausgebaute Coda (T. 618-699), welche von motivischen Abspaltungen und Varianten des Seitensatzes und des Posthornmotivs beherrscht wird. Im strettaartigen Schlussteil (T. 670ff.) kommt es zu einer großen Steigerung im Bereich der Dynamik und des Tempos, in dem die vier Hornsolisten ihr virtuosos Können zeigen können.

Obwohl der Orchesteranteil des Werkes bedeutend ist und durch die gegenüber dem Cellokonzert größere Besetzung auch eine weitere Differenzierung der Klangfarben möglich ist, zu der klassischen Besetzung treten noch drei Posaunen und Piccoloflöte hinzu, bleibt die motivische Entwicklung nahezu ausschließlich dem Hornquartett vorbehalten. Die durchlaufende, zielgerichtete und pulsierende Bewegung der Ecksätze wird durch die rhythmische Formulierung der Hauptthemen und Moti⁶ entscheidend gefördert. Die Feststellung Maurice Lindsays Schumann könne mit einem großen Orchester nicht umgehen: die Partitur sei „dick“, der Eintritt der Holzbläser fast immer überladen durch „die schwere Decke des Streicherklangs“⁷ trifft ins Leere, da die Solostellen stets nur von einem kleinen Orchester (Streicher, Holzbläser) begleitet werden, so dass diese klanglich hervortreten können. Abgesehen von den Orchestertuttis, die bewusst klanglich massiv und blockhaft gestaltet sind, bleibt das Klangbild des Orchesters auch ohne die Solisten durch eine dünnstimmige Kombination von Holzbläsern und Streichern, die Blechbläser finden, von wenigen Ausnahmen abgesehen, nur in den Tuttblöcken Verwendung, stets transparent und somit durchhörbar (3. Satz, T. 444ff.). Die Möglichkeiten der Farbenmischung des großen Orchesters (Kombination von Streichern, Holz- und Blechbläsern, 2. Satz, T. 305/06) werden differenziert genutzt.

Ein herausragendes Merkmal für das op. 86 ist nicht nur der die motivische Entwicklung bestimmende Satz der Hornisten, sondern auch die außerordentlichen technischen Anforderungen des nahezu durchgängig als Quartett zusammengefassten Soloparts, wobei die beiden oberen Stimmen, insbesondere die des 1. Hornisten, die hohen Lagen bis an die Grenzen des Instruments ausloten, während die beiden unteren die

⁶ Vgl. 1. Satz: Das Triolenmotiv des Mottos, welches den 1. Satz rhythmisch beherrscht. Ähnlich im 3. Satz das Posthornmotiv der Orchestertornelle.

⁷ Maurice Lindsay: *The Works for Solo- Instrument and Orchestra*. In: G. Abraham: *Schumann. A Symposium*. London 1952, S. 251/52.

tiefen Lagen bis hin zur Basslage ausnutzen. Für die technische Bewältigung des Werkes kommen daher nur vier in der Kammermusik erfahrene, herausragende Solisten infrage.

Für Schumann stellte sich die reizvolle Aufgabe die technischen Möglichkeiten des damals noch neuen Ventilhorns voll auszuschöpfen.⁸ In einem Brief an den Leipziger Verleger Hermann Härtel vom 27. Februar 1849, in dem es um ein in Leipzig geplantes Orchesterkonzert geht, wo auch das Konzertstück aufgeführt werden sollte, bezeichnet der Komponist dieses Werk als „etwas ganz curioses“⁹. Dass er sich über die Bedeutung der Komposition im Klaren war, zeigt ein späterer Brief vom 10. April 1849 an Ferdinand Hiller, in dem er das Werk als zu seinen „besten Stücken“ gehörend einschätzt.¹⁰ Das Konzertstück wurde in der unglaublich kurzen Zeit vom 18.-20. Februar 1849 in Dresden skizziert. Die Partitur wurde vom 22. Februar bis zum 11. März des Jahres hergestellt. Die erste öffentliche Aufführung fand am 25. Februar 1850 im Leipziger Gewandhaus unter der Leitung von Julius Rietz aus dem Manuskript statt. Die Solo- und Orchesterstimmen, eine Fassung für zwei Klaviere, der Klavierauszug und die Partitur erschienen im Oktober 1851 bei J. Schuberth in Hamburg. 1862 erschien im selben Verlag eine Bearbeitung als „Concertstück für Pianoforte und Orchester“, die sich jedoch nicht durchsetzte. 1866 folgte dann ein Arrangement für Klavierquintett von Ph. Lampe.¹¹

Im Hinblick auf die Unterscheidung zwischen den Gattungen „Konzert“ und „Konzertstück“ trifft Schumann nach 1845 nicht immer eine klare Unterscheidung: Teilweise vermischen sich die Gattungen: So trug

⁸ E. Föhrenbach: *Die Gattung Konzertstück in der Rezeption Robert Schumanns*. Kassel, 2003, S. 246/47.

⁹ G. Jansen: *Robert Schumanns Briefe*. Neue Folge, 2. erw. Auflage, Leipzig 1904, S. 458.

¹⁰ G. Jansen: *Robert Schumanns Briefe*. Neue Folge. Leipzig 1886, S. 258.

¹¹ Margit McCorcle: *Robert Schumann. Thematisch Bibliographisches Werkverzeichnis*. Mainz 2003, S. 381/82. Kurt Hofmann: *Die Erstdrucke der Werke von Robert Schumann*. Tutzing 1979, S. 189.

das Cellokonzert im Autograph zunächst den Titel „Concertstück für Violoncell mit Begleitung des Orchesters.“ Im Erstdruck heißt es dann: „Concert (A-moll) für Violoncell mit Begleitung des Orchesters.“¹² Auch das Konzertstück op. 86 erweist sich als ein relativ umfangreiches dreisätziges Konzert. Der Versuch einer Unterscheidung Elisabeth Föhrenbachs zwischen beiden Gattungen erweist sich als nicht tragfähig: Für das „Konzertstück“ werden im Gegensatz zum „Konzert“, für das breit angelegte Themen charakteristisch seien, lediglich kurze „Motti“ als motivisch bestimmend angesehen. Auch wird als wichtiges Unterscheidungsmerkmal gegenüber dem Konzert das Fehlen von direkten Überleitungen zwischen den Sätzen angegeben. Schließlich wird für das Konzertstück op. 86 und damit stellvertretend für die Gattung das Fehlen von Themenzitaten aus früheren Sätzen in späteren, also damit das Fehlen von motivischen Verknüpfungen zwischen den Sätzen als verbindlich angesehen.¹³ Zunächst muss erwähnt werden, dass, abgesehen von dem Motto im Cellokonzert, welches für das Werk als Gliederungsfaktor zwischen den Sätzen eine eminente Bedeutung erhält, auch in den Konzertstücken Schumanns großangelegte Themen wichtig werden: So werden im langsamen Satz des op. 86 zwei breit ausgeführte Themen exponiert (T. 255ff., 264ff.). Aber auch im Kopfsatz erstreckt sich das 2. Thema über 12, das dritte über 8 ½ und die Schlussgruppe über 30 Takte (T. 21ff., 36ff., 45f.). Auch im Konzertstück op. 92 werden Themen umfangreicher ausgeführt (Hauptsatz, 1. Thema, T. 43ff.). Ferner finden sich im op. 86 auch direkte Überleitungen zwischen den Sätzen (Überleitung vom 2. zum 3. Satz, T. 326-332). Schließlich sind motivische Verknüpfungen sowohl innerhalb, als auch zwischen den Sätzen auch für die Konzertstücke maßgeblich. Somit gelten in den entscheidenden Punkten für die Konzertstücke dieselben Kriterien, die auch für die „Konzerte“ gelten. Lediglich die motivisch bedeutsamen separaten

¹² McCorcle: *Robert Schumann*, a.a.O., S. 546.

¹³ E. Föhrenbach: *Die Gattung Konzertstück in der Rezeption Robert Schumanns*, a.a.O., S. 265ff.

Überleitungen zwischen den Sätzen, welche sich im Klavierkonzert und im Cellokonzert finden und für eine weitere motivische Verklammerung zwischen den Sätzen sorgen, gibt es im op. 86 nicht. Die ursprüngliche Bezeichnung des Cellokonzerts und die Bezeichnung des op. 86 als „Konzertstück“ lassen die Gattungsgrenzen fließend erscheinen.

Als das eigentliche Konzertstück bei Schumann sind daher die genuin einsätzigen Formen anzusehen: Auf eine langsame Einleitung folgt ein breit ausgeführter Sonatensatz im schnellen Tempo, wie sie sich in den Konzertstücken op. 92, op. 134 und in der Violinphantasie op. 131 finden.

Dem Konzertstück für vier Hörner op. 86 kommt eine Vermittlungsfunktion zwischen den Gattungen zu: Die Tendenz zur Verknappung und Konzentration seiner formalen Anlage weist auf das Konzertstück, die gleichwohl detailliert und umfangreich ausgearbeiteten Themenkomplexe und die thematisch-motivischen Verfahren weisen auf das Solokonzert hin.

Die Forderung, dass das aus den eingangs genannten Gründen bis heute im internationalen Konzertleben eher am Rande berücksichtigte Werk einen seiner Bedeutung entsprechenden festen Platz im Repertoire erhalten sollte, erscheint überfällig.

Summary by Rainer Boestfleisch

The „Concertstück für vier Hörner und großes Orchester“ op. 86 of Robert Schumann belongs to the great Concerts of the composer. At first the three movements of the work are analysed. Here the motivic-thematic relations are preferred.

After a short statement to the instrumentation and therewith the sound of the work follows the history of the origin, the first performances, the first publication and other elaborations.

Finally the difference between the terms „Concertstück“ and „Concert“ in the works of Schumann is dicussed.

The important work, rich in harmony and sound, is performed very rarely because four excellent buglers are difficult to find.

(Translated by Rainer Boestfleisch)



Irmgard Knechtges-Obrecht bekränzt den Jubilar mit einem echten Lorbeerkranz. (Foto: Frommann)

WAS NICHT IN SCHUMANNS TAGEBÜCHERN STEHT SYMPOSIUM ZUM 70. GEBURTSTAG VON GERD NAUHAUS

Irmgard Knechtges-Obrecht

Aus Anlass des 70. Geburtstags von Dr. Gerd Nauhaus, dem verdienten Schumann-Forscher und heutigen Ehrenvorsitzenden der Robert-Schumann-Gesellschaft Zwickau, im Juli 2012 fand unter dem Titel *Was nicht in Schumanns Tagebüchern steht* am 23. September 2012 im Ernst-Moritz-Arndt-Haus in Bonn ein Gratulationssymposium mit einem Grußwort, einer Laudatio,



V.l.n.r.: Gerd Nauhaus, Ingrid Bodsch, Reinhard Knapp (Foto: Frommann)

Vorträgen, Klavier- und Chormusik statt. Organisiert wurde die Veranstaltung vom StadtMuseum Bonn in Kooperation mit der Robert-Schumann-Forschungsstelle Düsseldorf (Dr. Matthias Wendt). Die Hauptorganisatorin Dr. Ingrid Bodsch (Direktorin des StadtMuseum Bonn und Projektleiterin des Schumann-Netzwerks) zeigte in ihren einführenden Worten zu „Sonntags [in Bonn] am Rhein“ die vielfältigen Angebote auf, die es seit der Mitte des 19. Jahrhunderts in der Bonner-Schumannpflege gibt. In ihrer vorausgehenden Begrüßung dankte sie den zahlreichen Sponsoren, die das Zustandekommen dieses Tages ermöglicht hatten.

In seinem Grußwort berichtete Prof. Dr. Reinhard Kapp (Universität der Musik Wien) aus der frühesten Zeit der Schumannforschung, noch vor Erscheinen der von Gerd Nauhaus herausgegebenen Tage- und Haushaltsbücher Robert Schumanns. Auf diesen aus heutiger Sicht kaum mehr vorstellbaren Zustand und die Schwierigkeiten, die sich vor dem Mauerfall bei der Zusammenarbeit mit Schumann-Institutionen in der



In der ersten Reihe v.l.n.r.: Reinhard Kapp, Michael und Christiane Struck, rechts dahinter: Thomas Synofzik; in der 2. Reihe v.l.n.r. Klaus-Wolfgang Niemöller und seine Frau, dahinter Ute Scholz und die Eheleute Kazuko Ozawa und Matthias Wendt, neben ihnen Helmut Loos und Jozef de Beenhouwer (Foto: Frommann)

ehemaligen DDR ergaben, ging Dr. Michael Struck (Brahms-Ausgabe Kiel) in seiner Laudatio mit dem Titel „Ist es denn die Möglichkeit?“ ausführlich ein. Nicht nur diese politische Konstellation, sondern auch das Fehlen technischer Möglichkeiten, die aus der heutigen Forschung nicht mehr wegzudenken sind, zeigen die mit der Tagebuch-Edition verbundene hohe Leistung. So kann Größe, Bedeutung und Gewicht dieser Edition sowie auch der zahlreichen anderen Publikationen von Gerd Nauhaus nur immer wieder betont werden. Aus seiner ganz persönlichen Sicht schilderte Struck darüber hinaus, wie sorgfältig und freundlich Gerd Nauhaus die jungen Forscher aus dem westlichen Teil Deutschlands damals empfangen und betreut hat, so dass enge Freundschaften daraus entstanden.

Aus dem gerade im Entstehen begriffenen Band der *Schumann-Briefedition*, der den Briefwechsel Robert Schumanns mit seiner Mutter enthalten wird, berichtete die gemeinsam mit Gerd Nauhaus mit des-

sen Herausgabe betraute Dr. Ute Scholz (Schumann-Gesamtausgabe, Arbeitsstelle Zwickau). „Mutterliebe ist unbegrenzt und ewig“, stellte sie beim Lesen der von großer Liebe und Fürsorge sprechenden Briefe von Schumanns Mutter fest. Über seine „tagebuchlosen Zeiten“ meinte Schumann selbst: „Mein Leben ist zum Theil aus der Zeitschrift zu sehen“. Dr. Thomas Synofzik (Direktor des Robert-Schumann-Hauses Zwickau) erhellte diesen insgesamt gut dokumentierten Bereich in Schumanns Biografie. Einen Überblick zum Verhältnis Robert Schumanns zur Musikstadt Leipzig, bzw. der dortigen Situation im Musikleben des frühen 19. Jahrhunderts vermittelte Prof. Dr. Helmut Loos (Universität Leipzig).

„‘Robert, ich beschwöre Dich; das Eine thue es nicht mehr.’ Dies hast Du gesagt und ich thu es dennoch“, teilte Schumann seiner Braut Clara Wieck mit. Was er aber nun damit konkret meinte, versuchten Kazuko Ozawa und Matthias Wendt (Schumann-Forschungsstelle Düsseldorf) herauszufinden. Einige mehr oder weniger sinnvolle Möglichkeiten – Alkoholkonsum, Spielsucht, „leichte“ Mädchen – zählten sie dabei auf, konnten aber des Rätsels Lösung letztlich auch nicht finden. Über „Köln zur Schumannzeit“ und die Besuche des Ehepaars Schumann in dieser Stadt entwarf Prof. Dr. Klaus-Wolfgang Niemöller (Robert-Schumann-Forschungsstelle) ein umfassendes Bild, unterstützt von zeitgenössischen Darstellungen.

„Unerhörtes von Robert und Clara Schumann“ stellten Ira Maria Witoschynskyj (Klavier) und Dr. Joachim Draheim (Klavier und Moderation) anschließend vor. Unbekannte Walzer (Studien zu den *Papillons* op. 2) und nicht veröffentlichte Stücke aus dem *Jugendalbum* op. 68 von Robert sowie Klavier-Bearbeitungen Clara Schumanns von dessen Liedern kamen dabei entsprechend erläutert zu Gehör. Mit weiteren „Musikalischen Überraschungen“ wartete Jozef De Beenhouwer (Kgl. Flämisches Konservatorium Antwerpen) auf, dem sich anschließend ein Gesangsquartett des Bonner Opernchores für die stimmungsvolle Interpretation der von Schumann 1853 für das Düsseldorfer Musikfest komponierten *Festouvertüre über das Rheinweinielied* zur Seite stellte.



V.l.n.r. Jozef De Beenhouwer und vier „Operisten“



Schlussapplaus! Zu sehen und zu erkennen: Kazuko Ozawa und Matthias Wendt, dahinter Ira Witoschynskij, Joachim Draheim und Norbert Oellers; in der Reihe kurz vor dem Durchgang: Irgard Knechtges-Obrecht, Nawroth und Landmann, ganz links am Durchgang: Katrin Reinhold (Foto: Frommann)

Mit dem Lied „Sonntags am Rhein“ und einem kurzen szenischen Auftritt, bei dem der Jubilar durch einen Lorbeerkranz geehrt wurde, ging man wunderbar eingestimmt zum geselligen Beisammensein über.

WHAT SCHUMANN'S DIARIES DID NOT MENTION
SYMPOSIUM ON THE OCCASION OF GERD NAUHAUS'S 70TH BIRTHDAY

Summary by Irmgard Knechtges-Obrecht

To mark the occasion of Gerd Nauhaus's 70th birthday (Schumann expert and honorary chairman of the Robert Schumann Society Zwickau) a symposium was held on 23th of September 2012 at the Ernst-Moritz-Arndt-Haus in Bonn, entitled *What Schumann's Diaries Did Not Mention*. The event was organised by the StadtMuseum Bonn in cooperation with the Robert-Schumann-Forschungsstelle Düsseldorf. In "At the Rhine [in Bonn] on Sundays" the main organiser, Dr. Ingrid Bodsch, gave an account of the preservation of Schumann's cultural heritage in Bonn since the mid 19th century. Prof. Dr. Reinhard Kapp reported on the earliest days of Schumann research. In his speech entitled "Could It Really Be Possible?", Dr. Michael Struck (Brahms Edition Kiel) emphasised the scope, importance and impact of the edition of Schumann's diaries published by Gerd Nauhaus.

The correspondence between Robert Schumann and his mother, soon to be published as yet another volume of the *Schumann-Briefedition*, was covered by Dr. Ute Scholz (New Edition of Complete Works of Robert Schumann), under the title "Motherly Love is Boundless and Eternal". Dr. Thomas Synofzik (director of the Robert-Schumann-Haus Zwickau) shed light on the issue of Schumann's "diary-less times". An overview of Schumann's relation to the musical city of Leipzig in the early 19th century was given by Prof. Dr. Helmut Loos (University of Leipzig). "Robert, I implore you; do not do this one thing anymore. 'This you told me and yet I am doing it' ("Robert, ich beschwöre Dich;

das Eine thue es nicht mehr.‘ Dies hast Du gesagt und ich thu es dennoch“), Schumann wrote to his fiancée Clara Wieck. Kazuko Ozawa and Matthias Wendt (Schumann-Forschungsstelle Düsseldorf) attempted to identify the meaning of this. “Cologne in the days of Schumann” was presented by Prof. Dr. Klaus-Wolfgang Niemöller (Robert-Schumann-Forschungsstelle). “Unheard-of Pieces by Robert and Clara Schumann” were performed by Ira Maria Witoschynskij (piano) and Dr. Joachim Draheim (piano and presentation). Jozef De Beenhouwer (Koninklijk Conservatorium Antwerpen) and a quartet of the choir of the Opera of Bonn presented “Musical Surprises”. The Lied “Sonntags am Rhein” and the jubilarian being awarded a laurel wreath in his honour finally led into an informal get-together.

(Translated by Florian Obrecht)



Der Jubilar dankt!

KLAVIERBEARBEITUNG IM 19. JAHRHUNDERT
BERICHT ÜBER SYMPOSIUM UND KONZERT
AM 20. 11. 2012, KÖLN

Michaela G. Grochulski

Klavierbearbeitung im 19. Jahrhundert – so lautete ein am 23. November 2012 im Auditorium der Fritz Thyssen Stiftung in Köln stattfindendes und von dieser gefördertes Symposium, das sich mit dem wissenschaftlich relativ wenig beachteten Thema des Klavierauszugs und seiner Bedeutung für die Aufführungspraxis auseinandersetzte. Es wurde veranstaltet – zusammen mit einem Konzert – von der Robert-Schumann-Forschungsstelle Düsseldorf (Prof. Dr. Klaus Wolfgang Niemöller) in Verbindung mit der Hochschule für Musik und Tanz Köln (Prof. Dr. Arnold Jacobshagen) und dem Musikwissenschaftlichen Institut der Universität zu Köln (Prof. Dr. Frank Hentschel). Die wie immer hervorragende Organisation hatte der Editionsleiter der Robert-Schumann-Forschungsstelle Düsseldorf, Dr. Matthias Wendt, übernommen.

In seinem Grußwort verwies der Gastgeber Jürgen Chr. Regge auf die seit nunmehr fünfzig Jahren bestehende Reihe der Fritz Thyssen Stiftung zur Musik des 19. Jahrhunderts. Ihm folgten kurze Hinführungen zum Thema durch Prof. Dr. Arnold Jacobshagen und Prof. Dr. Klaus Wolfgang Niemöller, welche auf die Bedeutung des Klaviers als Universalinstrument des 19. Jahrhunderts und die Leitfragen hinwiesen, inwieweit der Klavierauszug eine eigenständige Quelle darstelle und ob er grundsätzlich ein Arrangement sei. Einerseits war das Klavier als Hausmusikinstrument in bürgerlichen Kreisen von Bedeutung und diente der Verbreitung musikalischer Literatur; so war es in Konsequenz dessen auch für das Verlagsgeschäft immens wichtig. Andererseits war das Klavier im Konzert und Probenbetrieb für Operaufführungen fest verankert. Die hieraus entstehenden unterschiedlichen Ansprüche ließen sich im Klavierauszug nicht ohne weiteres vereinen. Die differieren-

den Ergebnisse stellen die heutigen Wissenschaftler und Editoren somit auch vor terminologische Fragestellungen. All das wurde im Laufe des Tages von unterschiedlichen Seiten problematisiert. Das Symposium gliederte sich in drei Sektionen und einen Roundtable.

Sektion I behandelte terminologische Fragestellungen zur *Klavierbearbeitung als Jahrhundertphänomen*. Prof. Dr. Helmut Loos (Leipzig) widmete sich der Terminologie der Klavierbearbeitung im 19. Jahrhundert und setzte sie in Bezug zum musikästhetischen Denken der Romantik am Beispiel des Gegensatzpaares Robert/ Clara Schumann und Franz Liszt, was er an einem Filmausschnitt des Jahres 1947 veranschaulichte. Prof. Dr. Arnfried Edler (Hannover) beschäftigte sich mit dem orchestralen Klavier und ging dabei auf die Geschichte dieses Gedankens von Lully bis Alkan ein, wobei er auf den Zusammenhang zwischen der jeweiligen ästhetischen Grundhaltung, der musikalischen Literatur und der Entwicklung im Klavierbau verwies.

Sektion II – *Klavierbearbeitung bei Robert Schumann* – wurde durch ein Referat von Dr. Ute Scholz (Robert-Schumann-Forschungsstelle, Arbeitsstelle Zwickau) eröffnet. Sie ging der Frage nach dem Quellenwert und der Edition von Klavierauszügen im Rahmen der *Neuen Schumann Gesamtausgabe* nach und maß Robert Schumanns Klavierauszügen einen hohen Stellenwert bei, der es rechtfertige, sie in die Gesamtausgabe zu integrieren. Gesa Dollinger (Würzburg) setzte sich mit der ursprünglichen Klavierfassung von Robert Schumanns *Der Rose Pilgerfahrt* op. 112 auseinander. Dr. Michael Beiche (Robert-Schumann-Forschungsstelle Düsseldorf) beschloss die Sektion mit einem Referat über den speziellen Fall der Klavierfassung von Schumanns *Andante und Variationen* op. 46 (Original für zwei Klaviere, zwei Celli und Horn). Der Referent verglich die beiden Fassungen und belegte eine deutliche Kürzung des Quintetts sowie zahlreiche kleinere Änderungen. Zudem seien die Noten von Horn und Celli in die Klavierstimmen verlegt und die Begleitstimmen weggefallen.



An den im Bild vorderen Tischen, jeweils vorne am äußeren Rand sitzend:
Prof. Dr. Klaus-Wolfgang Niemöller, dahinter Prof. Dr. Bernhard Appel

Die dritte Sektion widmete sich dem Themenkomplex der *Klavierbearbeitung und Virtuosität* bei Meyerbeer, Liszt und Wagner. Prof. Dr. Matthias Brzoska (Essen) eröffnete diesen mit einem Beitrag: Ein „Klavierauszug“ ohne Originalpartitur: Die zweite Auflage des Klavierauszugs der Oper *Le Prophète* von Giacomo Meyerbeer. Der Referent berichtete über die Edition der höchst umfangreichen Partitur anhand des Vergleichs von Stimmen und dem in zwei Auflagen erschienenen Klavierauszug. Einer der wesentlichen, von Brzoska analysierten Unterschiede ist die in der zweiten Auflage des Klavierauszugs eingefügte Ouvertüre in einer vierhändigen Bearbeitung Alkans, welche in der Partitur ursprünglich nicht vorhanden war. Die Bedeutung des Klavierauszuges in Meyerbeers Oper lag laut Referent darin, dass er dazu beitrug, Nummern nicht in Vergessenheit geraten zu lassen, selbst wenn sie nie aufgeführt wurden. Prof. Dr. Detlef Altenburg (Weimar) setzte sich auseinander mit *Lizsts Kosmos Klavier – Die „partitions de piano“ und die Liedtranskriptionen und ihre Bedeutung für*

die Klaviertechnik sowie den Klavierbau des 19. Jahrhunderts. Hierbei stellte Altenburg fest, dass Franz Liszt einerseits die Entwicklung des Klavierbaus mit beeinflusst hat, andererseits sein Repertoire auch von den Spiel- und Klangeigenschaften der Instrumente abhing und mit diesen einherging. Den Abschluss der Sektion bildete Dr. Jürgen Schaarwächter (Karlsruhe) mit einem Referat über Schutzfristen und Verlagspolitik. Speziell beschäftigte er sich mit Max Regers Wagner-Bearbeitungen für zwei Klaviere, die aus urheberrechtlichen Gründen nicht alle veröffentlicht werden konnten. Wichtig war Reger nicht die Spielbarkeit, sondern eine größtmögliche Klarheit der Stimmen sowie Schattierungsmöglichkeiten dynamischer Art.

Ein Roundtable unter dem Motto *Der Klavierauszug: Probleme – Entdeckungen – Methoden* beschloss den wissenschaftlichen Teil des Kongresses. In jeweils knapp zehnminütigen Statements brachten die Referenten ihre Themen diszipliniert auf den Punkt. Prof. Dr. Bernhard R. Appel (Bonn) systematisierte die Eigenbearbeitungen Beethovens in konzeptionelle Umarbeitungen und Klavierauszüge, bei denen er drei Falltypen unterschied: authentische Klavierauszüge, also mit eindeutiger Autorschaft, autorisierte, d.h. überprüfte oder akzeptierte Klavierbearbeitungen und unklare Überlieferungen. Wichtig ist hierbei, dass der Klavierauszug bei Beethoven das ganze Werk umfasst. Dr. Markus Bandur (Detmold) legte hingegen dar, dass sich bei C.M. von Weber auf Basis der Theorie Gottfried Webers der Begriff von Vollständigkeit und damit die Idee des Klavierauszugs dahingehend änderte, dass es in erster Linie um eine Art Korrepetitoren-Klavierauszug ging. Dr. Katrin Eich (Kiel) stellte fest, dass Brahms eigene Werke in einen Klavierauszug übertragen habe und beleuchtete das Verhältnis von Original und Bearbeitung, zwischen denen es bei Brahms gravierende Unterschiede gäbe. Brahms lege bei Übertragungen weniger Wert auf kompositorische Kreativität als vielmehr auf Freiheiten innerhalb eines strengen, kompositorischen Rahmens, was unter Umständen aber dennoch Abweichungen der Taktzahlen (vgl. auch die Anmerkungen zu anderen Komponisten) zur Folge haben könne.

Dr. Armin Kochs (Robert-Schumann-Forschungsstelle Düsseldorf) exemplarische Darstellung im Hinblick auf die Ouvertüren ergänzte den Vortrag von Scholz und nahm zugleich die Typisierung Appels auf. Bei den Ouvertüren sei der Klavierauszug im Gegensatz zu anderen Werken durch Schumann sofort mitverfasst worden. Am Beispiel Felix Mendelssohn Bartholdys zeigte Prof. Dr. Hiromi Hoshino (Tokyo) auf, dass der Klavierauszug im Sinne einer kompositorischen Aufgabe von ihm selbst begriffen wurde und damit häufig zu anspruchsvoll für den Laien, der den Auszug zur Hausmusik nutzte, sei. Obwohl das Klavier in Japan bis Mitte des 20. Jahrhunderts ein Luxusgut gewesen sei, wäre die Verbreitung europäischer Musik dort nur durch den Klavierauszug möglich gewesen. Prof. Dr. Klaus Wolfgang Niemöller (Köln) beschloss den Roundtable mit skizzenartigen Anmerkungen zu einer Einrichtung des Weberschen *Oberon* für Klavier durch Gustav Mahler anhand eines Gebrauchsexemplars von Brecher. Zwischen der Druckfassung des Klavierauszugs, Skizzen und handschriftlichen Quellen stellt er deutliche Differenzen fest.

Das Symposium wurde durch ein sehr interessantes Konzert beschlossen. Unter dem Titel *Das Klavier als Orchester* präsentierten Studierende und Absolventen der Klavierklassen der Hochschule für Musik und Tanz, Köln, und der Folkwang Universität der Künste, Essen, ihre Beiträge, die jeweils durch kurze Erläuterungen der entsprechenden Referenten des Kongresses eingeleitet wurden. Die – bis auf eine Ausnahme – vierhändig vorgetragene Kompositionen bezogen sich zum Teil auf die Referate. So wurde vom Klavierduo Ephata (Essen) die Ouvertüre zu Giacomo Meyerbeers Oper *Le Prophète* in der bis heute einzig bekannten Fassung Charles Valentin Alkans vorgetragen.

Es folgten das von Dr. Michael Beiche morgens angesprochene *Andante und Variationen* B-Dur für 2 Klaviere op. 46 (Klavierduo Praleski, Köln) sowie der 2. Satz der „*Rheinischen*“ *Symphonie* von Robert Schumann (Hannah Hornberger und Hedda Skurka-Ballmann). Einen musikalischen Höhepunkt des Abends bildete die Interpretation des Klavierduos Ephata von Franz Liszts *Großem Konzertstück* über Mendelssohns *Lieder*



Das Klavierduo Ephata am Bechstein-Flügel

ohne Worte für zwei Klaviere WV S. 257/ C1. Liszt hat hier die *Lieder ohne Worte* Nr. 1, 3 und 6 verarbeitet. Die Darbietung wurde mit entsprechend lang anhaltendem Applaus belohnt. Es folgte der 1. Satz aus Robert Schumanns *Klavierkonzert a-Moll* op. 54 in der Fassung für zwei Klaviere (interpretiert von Barbara Kötting und Joachim Weller, Köln) von Theodor Kirchner, bevor der technische Höhepunkt des Konzerts die Gesamtveranstaltung beschloss: eine achthändige Fassung von Richard Wagners *Ritt der Walküren* (aus *Die Walküre* WWV 86B), interpretiert vom Klavierduo Praleski sowie Hannah Hornberger und Hedda Skurka-Ballmann.

Insgesamt ließ das Konzert aufhorchen, sowohl hinsichtlich der im Konzertbetrieb so gut wie nie dargebotenen Literatur als auch hinsichtlich der pianistischen Leistungen der Studierenden und Absolventen. Es bildete eine thematisch wie musikalisch sehr gelungene Ergänzung und Abrundung der Tagung.

Die Tagungsbeiträge werden im Rahmen der *Schumann-Forschungen* publiziert. Man darf sich auf diesen Band, der sich mit einem für Wissenschaftler wie musikalisch ambitionierten Laien (Stichwort „Hausmusik“) wichtigen Thema auseinandersetzt, gespannt sein und hoffen, dass die Thematik weitergeführt wird.

SUMMARY

by Michaela G. Grochulski

The symposium “Arrangements for Piano in the 19th Century”, hosted by the Robert-Schumann-Forschungsstelle in Düsseldorf as well as the Hochschule für Musik und Tanz Köln and the institute for musicology at the University of Cologne, took place on 23rd of November 2012 in the auditorium of the Fritz Thyssen Stiftung in Cologne, which also sponsored the event.

It was focused on the exploration of the scientifically so far rather neglected piano score and its impact on the practice of actual performance. Besides terminological aspects, the central questions were to what extent the piano score constitutes a self-contained source, and whether or not it is to be considered an arrangement on principle. In order to answer these questions, regards were given to the significance of the piano score to the composer, comparisons were drawn between the score and the “original”, and the score was put into the context of piano manufacturing and publisher policies.

Another issue that was given attention to were the consequences arising from the differing demands aimed at the piano, which in turn created the dichotomy of the piano as a middleclass home instrument, and on the other hand as an instrument for the procedure of public rehearsals and opera performances. The conclusion was that the different requirements arising from this could not simply be unified within the piano score. Section I of the symposium was dedicated to terminological prob-

lems, whereas section II put a highlight on the piano scores of Robert Schumann specifically. Section III dealt with the subject of piano score and virtuosity in the works of Meyerbeer, Liszt and Wagner. At the subsequent round table, problems, discoveries and methods could be summarized through short and concise statements regarding other 19th century composers. The symposium was concluded by a concert themed “The Piano as an Orchestra”, which hearkened back to some of the pieces that had been covered in the scientific segment before, which in turn were again prefaced by a few introductory words by the lecturers. A publication of the contributions to the symposium is in preparation for the series *Schumann-Forschungen*.
(Translation by Florian Obrecht)



Blick auf das Podium, in der Mitte: Dr. Matthias Wendt,
Robert-Schumann-Forschungsstelle Düsseldorf

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

Serie I: Orchesterwerke

1. Werkgruppe: Sinfonien

Band 3: Sinfonie Nr. 3, op. 97

Herausgegeben von Linda Correll Roesner

Mainz: Schott Musik International, 1995, RSA 1003

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

Herausgegeben von Sonja Gerlach

Mainz: Schott Musik International, 2000, RSA 1005

2. Werkgruppe: Konzerte

Band 1: Klavierkonzert a-moll op. 54

Herausgegeben von Bernhard R. Appel

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

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

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

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

Serie II: Kammermusik

1. Werkgruppe: Werke für Streicher

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

Herausgegeben von Hans Köhlhase

Mainz: Schott Musik International, 2006, RSA 1011

2. Werkgruppe: Werke für Streicher und Klavier

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

Herausgegeben von Ute Bär

Mainz: Schott Musik International, 2001, RSA 1014

Serie III: Klavier- und Orgelmusik

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

Band 1: *Bilder aus Osten* op. 66 – *Zwölf Klavierstücke* op. 85 – *Ball-Scenen* op. 109 – *Kinderball* op. 130 – *Acht Polonaisen* (1828) Anhang G 1 – *Andante und Variationen für zwei Pianoforte* op. 46 – Klaviersatz-Fragmente.

Herausgegeben von Joachim Draheim und Bernhard R. Appel

Mainz: Schott Musik International, 2001, RSA 1023

Serie IV: Bühnen- und Chorwerke mit Orchester

3. Werkgruppe: Geistliche Werke

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

Herausgegeben von Brigitte Kohnz und Matthias Wendt

Mainz: Schott Musik International, 2000, RSA 1032-10

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

Herausgegeben von Ute Bär

Mainz: Schott Musik International, 2011, RSA 1032-20

Band 2: *Missa sacra* op. 147

Herausgegeben von Bernhard R. Appel

Mainz: Schott Musik International, 1991, RSA 1033

Band 3: *Requiem* op. 148

Herausgegeben von Bernhard R. Appel

Mainz: Schott Musik International, 1993, RSA 1034

Serie V: Chorwerke

2. Werkgruppe: Werke für Frauenchor

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

Herausgegeben von Irmgard Knechtges-Obrecht

Mainz: Schott Musik International, 1991, RSA 1036

Serie VI: Lieder und Gesänge für Solostimmen

Band 6: *Lieder und Gesänge aus Goethe's „Wilhelm Meister“*, op. 98a,

7 *Lieder* op. 104, 6 *Gesänge* op. 107, 4 *Husarenlieder* op. 117, 3 *Gedichte*

op. 119, 5 *heitere Gesänge* op. 125, *Lieder u. Gesänge* op. 127, *Gedichte*

der Königin Maria Stuart op. 135, 4 *Gesänge* op. 142, WoO 6, Anh. M

11; Deklamationen: *Schön Hedwig* op. 106, 2 *Balladen* op. 122

Herausgegeben von Kazuko Ozawa und Matthias Wendt

Mainz: Schott Musik International, 2009, RSA 1043

Serie VII: Klavierauszüge, Bearbeitungen, Studien und Skizzen

3. Werkgruppe: Studien und Skizzen

Band 1: *Studien und Skizzen*

Herausgegeben von Matthias Wendt

Mainz: Schott Musik International, 2010, RSA 1057

Band 2: *Brautbuch, Anhang R 11*

Herausgegeben von Bernhard R. Appel, Bonn, unter Mitarbeit von

Susanna Kosmale, Zwickau

Mainz: Schott Musik International, 2011, RSA 1069

Band 4: *Dresdner Skizzenheft, Taschennotizbuch*

Herausgegeben von Bernhard R. Appel, Reinhold Dusella, Kazuko

Ozawa-Müller und Matthias Wendt

Mainz: Schott Musik International, 1998, RSA 1060

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

Serie VIII: Supplemente

Band 1: Robert Schumann. Eine Lebenschronik in Bildern und Dokumenten. Unter Mitarbeit von Gerd Nauhaus und mit Unterstützung des Robert-Schumann-Hauses Zwickau
Herausgegeben von Ernst Burger
Mainz: Schott Musik International, 1998, RSA 1062

Band 2: Literarische Vorlagen der ein- und mehrstimmigen Lieder, Gesänge und Deklamationen
Herausgegeben von Helmut Schanze unter Mitarbeit von Krischan Schulte
Mainz: Schott Musik International, 2002, RSA 1063

Band 6: Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis.
Herausgegeben von Margit L. McCorkle
Mainz: Schott Musik International, 2003, RSA 1065

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

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

Neu New Neu New Neu New Neu New Neu

Serie III: Klavier- und Orgelmusik

1. Werkgruppe: Werke für Klavier zu zwei Händen

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

In diesem Band (erschieden als erster von insgesamt 7 Bänden) mit Werken für Klavier zu zwei Händen sind sechs Werke vereint, die zwischen 1830 und 1848 entstanden, also eine Zeitspanne von 18 Jahren umfassen. Insgesamt dokumentiert sich in ihnen der Übergang in Schumanns kompositorischem Schaffen von der rein auf Klavierkompositionen fixierten frühen Zeit (bis op. 23) zu der anschließenden Periode, die von anderen Gattungen wie Lied, Kammermusik oder Orchesterwerken beherrscht ist und in dem Werke für Klavier solo eine eher untergeordnete Rolle spielen.

Von den sechs Opera sind die ersten fünf chronologisch eng miteinander verzahnt, auch wenn Robert Schumann die zweite Klaviersonate bereits erheblich früher zu konzipieren und auszuarbeiten begonnen hatte als die anderen vier Werke, deren Entstehungszeitraum sich auf die Zeit von Oktober 1838, als Schumann von Leipzig kommend zu einem mehrmonatigen Aufenthalt in Wien eintraf, bis spätestens Frühjahr 1840 beschränkt.

Im Vergleich zu op. 23, 26, 28 und 32 zog sich die Entstehung von op. 22 über einen ungewöhnlich langen Zeitraum hin, nämlich von Juni 1830, als Schumann mit dem zweiten Satz begann, über Juni 1833 (mit der Komposition des ersten und dritten Satzes) bis Oktober 1835 mit der Fertigstellung des vierten Satzes „Presto“ in seiner ersten Version. Damit sah Schumann die Klaviersonate offenbar als

vollendet an, da er sie zum damaligen Zeitpunkt nacheinander verschiedenen Verlegern zum Druck anbot. Aufgrund dieser Tatsache wird auch in der Edition diese Fassung der Sonate nach der einzigen überlieferten, allerdings lückenhaften Quelle im Anhang zu der nach der Originalausgabe publizierten endgültigen Fassung von op. 22 abgedruckt. Wohl nicht zuletzt weil sich jene Verlagsverhandlungen allesamt zerschlugen, unterzog Schumann in der Folgezeit zumindest den ersten Satz einer grundlegenden Revision. Diese Zeit ist geprägt durch den aufgrund der Invektive von Friedrich Wieck im Frühjahr 1836 „zerrissenen Faden“ (Berthold Litzmann, *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen*, Bd. 1, Leipzig 1902, S. 118) zwischen Robert Schumann und Clara Wieck, den Schumann erst durch seinen von einem Blumenstrauß begleiteten Brief vom 13. August 1837 wieder neu knüpfte. Endgültig beendete Schumann die Arbeit an op. 22 aber erst mit dem während seines Wiener Aufenthaltes im Spätjahr 1838 völlig neu konzipierten vierten Satz „Allegro“. Zeitgleich bzw. unmittelbar danach begann Schumann mit der Komposition der anderen vier Werke op. 23, 26, 28 und 32, an denen er in der folgenden Zeit, also auch noch nach seiner Rückkehr Anfang April 1839 nach Leipzig nahezu gleichzeitig arbeitete, bis er mit op. 26 und 28 die letzten beiden Werke im Frühjahr 1840 und damit nur wenige Monate vor der von ihm und Clara ersehnten Hochzeit am 12. September 1840 vollendete.

Aus einer ganz anderen Zeit, verknüpft mit ganz anderen Lebensumständen, stammen die unter dem Titel *Album für die Jugend* populär gewordenen „43 Clavierstücke für die Jugend“ op. 68. Schumanns Arbeit an dieser für Unterrichts- und Studienzwecke konzipierten Sammlung, die rasch zu seinem berühmtesten Werk avancierte, fällt in den Herbst 1848, mithin in die zweite Hälfte von Schumanns Dresdner Schaffenszeit. Das Klavieralbum op. 68 stellt eines der wenigen Werke für Klavier solo aus diesen Jahren dar. In einem Anhang werden alle damit in Zusammenhang stehenden Stücke, Fragmente und Skizzen ediert, die in Schumanns diversen handschriftlichen

Quellen belegt, keinen Eingang in die Originalausgabe von op. 68 gefunden haben. Die Schwierigkeiten, welche die Anordnung dieser fraglichen, einen ganz unterschiedlichen kompositorischen Textstatus ausprägenden Stücke bereitete, ließen sich nur dadurch adäquat lösen, sie entsprechend den einzelnen Quellen, in denen sie auftauchen, anzuordnen.

Summary

Sonate Nr. 2 G minor Op. 22, *Nachtstücke* op. 23,
Faschingschwank aus Wien Op. 26, *Drei Romanzen* op. 28,
Scherzo, Gigue, Romanze und Fughette Op. 32, 43 *Clavierstücke für die Jugend* Op. 68

Edited by Michael Beiche, Düsseldorf

Mainz: Schott Musik International, 2012, RSA 1020

The six piano works combined in the present volume, the *Sonate Nr. 2* in G minor Op. 22, *Nachtstücke* Op. 23, *Faschingschwank aus Wien* Op. 26, *Drei Romanzen* Op. 28, *Scherzo, Gigue, Romanze und Fughette* Op. 32 as well as the *43 Clavierstücke für die Jugend* Op. 68 (the so-called *Album für die Jugend*), originated between 1830 and 1848, encompassing, thus, a time span of 18 years.

Of the altogether six opera the first five are closely linked with each other chronologically, even though Robert Schumann had already conceived and begun to work on the second piano sonata considerably earlier than the other four works whose period of genesis is confined to the time from October 1838, when Schumann arrived in Vienna from Leipzig for a several-month sojourn, until at the latest early in the year 1840.

Compared with these piano works, the genesis of Op. 22 was drawn out over an unusually long period, viz., from June 1830, when Schumann began the second movement, through June 1833 (for the com-

position of the first and third movements) until October 1835 with the completion of the *Presto* fourth movement in its first version. With that, Schumann apparently viewed the piano sonata as completed, for he then offered it for publication to various publishers one after another. Because of this fact, reprinted in the appendix to the present edition, following the final version published in the original edition, is this earlier version of the sonata from the only extant, though incomplete source. Probably not least because all those publishing negotiations fell through, Schumann at any rate subjected the first movement to a fundamental revision in the period following. This period is marked owing to Friedrich Wieck's invective early in 1836 by the 'broken thread' (*Berthold Litzmann, Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen, Bd. 1, Leipzig 1902, p. 118*) between Robert Schumann and Clara Wieck, which Schumann first reconnected again with his letter of 13 August 1837 accompanied by a flower bouquet. Schumann finally concluded work on Op. 22, but only with the completely new *Allegro* fourth movement, conceived late in 1838 during his Vienna stay. At the same time or immediately thereafter, Schumann began composing the other four works, Opp. 23, 26, 28 and 32, on which he worked almost simultaneously in the following period, thus also still after his return to Leipzig at the start of April 1839, until with Opp. 26 and 28 he completed the last two works early in 1840, and at that, only a few months before the wedding on 12 September 1840 that he and Clara had so anticipated.

From another period entirely, associated with completely different life circumstances, stemmed the *43 Clavierstücke für die Jugend* Op. 68, which become popular under the title *Album für die Jugend*. Schumann's work on this opus that rapidly advanced to being his most famous, occurred in the fall of 1848, consequently in the second half of Schumann's Dresden compositional period. The piano album Op. 68 constitutes one of the few works for piano solo from those years. Different still appears the collection of partly very short *43 Clavierstücke*

Op. 68 that from the outset were conceived more for purposes of instruction and study. Edited in an appendix are all the pieces, fragments and sketches connected with it and documented in Schumann's various manuscript sources that did not their way into the original edition of Op. 68. The difficulties caused by these questionable pieces, marked by a completely varied compositional text status, can be adequately resolved only by putting them in order according to the individual sources in which they show up.

(Translation by Florian Obrecht)

3. Werkgruppe: Werke für Pedalflügel oder Orgel

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

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

Zu den relevanten, wenn auch nicht zentralen Bestandteilen des heute verbreiteten Repertoires von Musik für Tasteninstrumente des 19. Jahrhunderts gehören drei Werke von Robert Schumann, die im Jahr 1845 für ein Klavier mit Pedal bzw. für Orgel komponiert wurden: die sechs Studien op. 56, die vier *Skizzen* op. 58 und die sechs *Fugen über den Namen BACH* op. 60. Als nach mehr als einem halben Jahrhundert weitgehender Abstinenz um 1970 das Interesse an der Orgelmusik des 19. Jahrhunderts wieder erwachte, waren die direkten Aufführungstraditionen größtenteils abgerissen: Nach den exorbitanten Kriegsverlusten sorgte die Orgelbewegung dafür, dass viele der noch verbliebenen Instrumente des 19. Jahrhunderts beseitigt, nach neobarocken Prinzipien umgebaut bzw. durch neue, an neobarocken Prinzipien orientierte Instrumente ersetzt wurden. Noch weniger wusste man mit dem Pedalflügel anzufangen: Während der bedeutende Bachforscher Philipp Spitta Schumann noch in seiner biographi-

schen Studie von 1882 nicht einen „schulmäßigen“, wohl aber einen „großen Kontrapunktiker“ nannte, meinte man in der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg in diesen Kompositionen den „Ermüdungsprozeß der Schumannschen Schöpferkräfte“ (Werner Korte, *Robert Schumann*, Potsdam 1937, S. 99) auszumachen. Solche Einstellungen verhinderten weitgehend auch in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts ein ernsthaftes Bemühen um die Wiedergewinnung dieser Werke.

Als solistische Kompositionen für Tasteninstrumente sind sie die ersten, die Schumann nach Abschluss der Leipziger Klavierperiode schrieb, und sie zeigen unübersehbar das Bemühen, auf keinen Fall die damals beendete Schaffensphase weiterzuführen. Sie standen im Zeichen eines grundlegenden kompositorischen Neubeginns, den Schumann nach dem krisenhaften Einschnitt des Jahres 1844 unternahm und der eine fundamentale Kritik seiner bisherigen Schaffensweise implizierte. Seine frühere Art, „fast Alles, das kleinste meiner Stücke in Inspiration [...], vieles in unglaublicher Schnelligkeit“ zu schreiben, verfiel dem selbstkritischen Verdikt eines unkontrollierten und allzu wenig verantwortungsbewussten Musizierens. Vom „subjektiven Clavier“ loszukommen und „alles im Kopf zu erfinden und auszuarbeiten“, darauf war von nun an sein Streben hauptsächlich gerichtet. Entsprechend dieser Tendenz, die musikalische Idee nicht improvisierend, sondern notierend zu finden, ist die Quellenlage: eine, wenn auch nicht komplett erhaltene Manuskriptfolge von Entwurf – Kopistenvorlage – Stichvorlage – Originalausgabe.

Die Neuausgabe aller drei Opera beruht auf den Originalausgaben als Hauptquellen, denen die Stichvorlagen und Autographen (soweit erhalten) als Vergleichsquellen zugeordnet worden sind. Das sehr umfangreiche Faksimile-Beiheft dokumentiert die Lesarten aller relevanten handschriftlichen Quellen.

Summary

Studien für den Pedalflügel Op. 56, *Skizzen für den Pedal-Flügel*
Op. 58, *Sechs Fugen über den Namen Bach* Op. 60

Edited by Arnfried Edler, Kiel. Redaction: Matthias Wendt

Mainz: Schott Musik International, 2012, RSA 1024

Schumann's works for keyboard instruments with pedal board play a mixed role in the keyboard literature. When around 1970, after wide-spread neglect for more than half a century, interest was again aroused in organ music of the 19th century, the direct performance tradition had for the most part been eradicated: after the enormous war losses the organ movement saw to it that many of the still extant instruments of the 19th century were either gotten rid of, rebuilt according to neo-baroque principles, or replaced by instruments oriented to neo-baroque principles. Still less did one know what to do with the pedal piano: whereas in his biographical studies of 1882, the renowned Bach scholar Philipp Spitta was still calling Schumann 'not a didactic', but really a 'great contrapuntist', in the period after the 1st World War, it was thought that 'the process of enervation in Schumann's creative powers' (Werner Korte, *Robert Schumann*, Potsdam 1937, p. 99) was detectable in these compositions. Such attitudes also largely hindered a serious effort in the second half of the 20th century to reclaim these works.

Occasional performances were given mainly by organists endeavoring to expand the organ repertoire. The business of the Leipzig piano-maker Louis Schöne, who specialized mainly in pedal pianos and from whom Schumann leased such an instrument in 1845, appears to have flourished particularly in the decades between 1840 and 1870, as did the Paris firm Erard, whose instruments Charles V. Alkan still played up to 1880 in the firm's own concert hall. From this background an understanding first developed of Schumann's involvement in the three opera of 1845 with the keyboard instrument

supplied with pedals: the initial, dominating historical and technical propaedeutic interest motivating the study begun jointly with Clara quickly turned into experimentation with new sonorous possibilities, which must definitely be viewed in conjunction with the enormous growth in significance that in the 1840s the dimension of sonority had acquired in Schumann's compositional and theoretical production and that of his contemporaries – namely, Mendelssohn, Berlioz and Wagner – whereby, since the “Partitions de piano” of the young Liszt, the relationship of soloistic keyboard instruments with orchestra represented the center around which revolved all considerations, obvious or latent.

It is clear that Schumann intended rather specific settings for stringed keyboard instruments and those with pipes, respectively; and even if he made a concession (probably not least for publication purposes) in the case of the ‘Sketches’ Op. 58 to permit performance on the organ, closer examination showed that he ultimately differentiated a contemporary organ style in Op. 60 from the correspondingly well-defined piano style in Opp. 56 and 58, which he intended as an extension of his earlier piano music from the 1830s. At the same time, he considered this a contribution to a new sonority concept that, on the basis of his own experience meantime with orchestral composition and his critical observations of contemporaneous symphonic and musico-theatrical production, he felt was up to date.

(Translation by Florian Obrecht)

Neu erschienene Praktische Ausgaben Newly published Practical Editions

In der **Edition Eulenburg** erschienen die von Ute Scholz herausgegebenen praktischen Ausgaben von *Adventlied* op. 71 und *Neujahrslied* op. 144, die auf der Edition der *Neuen Schumann-Gesamtausgabe* basieren.

In **Edition Eulenburg**, the practical editions of *Adventlied* [*Advent Song*] Op. 71 and *Neujahrslied* [*New Year's Song*] Op. 144 have been published, edited by Ute Scholz, both based on the edition in the *Neue Schumann-Gesamtausgabe* [*New Complete Schumann Edition*].

RÜCKBLICK UND AUSBLICK / REVIEW AND PREVIEW*

Rückblick / Review 2012

Schumannfest Düsseldorf

Romantisiere Dich!

Düsseldorf, 24.5.-4.6.2012

www.schumannfest-duesseldorf.de

Vgl./cf.: Bericht/report: „Romantischer Abschiedsschmerz“: <http://www.schumannfest-duesseldorf.de/2012/06/das-schumannfest-in-der-presse/>

XVI. Internationaler Robert-Schumann-Wettbewerb für Klavier und Gesang in Zwickau / 16th International Robert-Schumann-Competition for Pianists and Singers

Zwickau, 7.-17.6.2012

Vgl./cf.: http://www.schumannzwickau.de/rsw_klavier_gesang_bish_preistraeger.asp; vgl./see also Bericht/report: <http://www.schumannportal.de/2671717.html>

Preisträger / Contest winners

Klavier / piano

1. Aljoša Jurinić, HR
2. Florian Noack, BE
3. Luca Buratto, IT

Gesang Herren /male voices

1. Mauro Peter, CH
2. Georg Gädker, DE
2. Sebastian Wartig, DE
3. -----

Gesang Damen / female voices

1. Anna Lucia Richter, DE
2. Fatma Said, EG
3. Simone Easthope, AU
3. Annika Boos, DE

Sonderpreis / special price:

Bester Liedpianist / best „Liedpianist“:
Melania Inès Kluge

* selected by I. Bodsch



Eröffnungskonzert zum XVI. Internationalen Schumann-Wettbewerb in Zwickau, 7.6.2012, Konzertsaal „Neue Welt“: Aufführung von Schumanns *Das Paradies und die Peri* mit dem Sächsischen Vocalensemble Dresden (Mitglied im Schumann-Netzwerk), unter den Solisten zwei frühere Wettbewerbssieger: Anne Theresa Möller (2008, damals noch Albrecht) und Henryk Böhm (1996), Foto: Atelier LORENZ



Preisträgerkonzert des XVI. Internationalen Schumann-Wettbewerbs in Zwickau, 17.6.2012, Konzertsaal „Neue Welt“, 4. von links: Mauro Peter, Gewinner in der Kategorie Gesang Männer und des MDR-Publikumspreises, 3. Dame von rechts Fatma Said, jüngste Teilnehmerin und Zweitplatzierte in der Kategorie Gesang Frauen
Foto: Atelier LORENZ

Schumannfest Zwickau 2012

„Schumann und Luther“

Zwickau: 7.6.-8.7.2012

Vgl./cf. http://www.schumannzwickau.de/schumannfest_veranstaltungen.asp?ansicht=detail&nummer=456

Robert-Schumann-Ehrung 2012 Dresden

Robert-Schumann-Celebrating 2012 Dresden

Dresden, 5. & 10.6.2012

Vgl./cf.: http://saechsisches-vocalensemble.de/0_schumann_12.html

Schumann-Festwoche Leipzig

„Licht und Schatten“

Leipzig: 8.-16.9.2012

Vgl./cf.: <http://www.schumann-verein.de/leipzig/schumann-festwoche.html>

15. Bonner Schumannfest

„Schumann und die Jugend“

Bonn, 20.10.-4.11.2012

Vgl./cf.: http://www.bonner-schumannfest.de/fileadmin/schumannfest/Dateien/Presse/Programmheft_web_2012.pdf



Bonner Schumannfest, 10.11.2012, Schumannhaus:
Mauro Peter, Gewinner des Schumann-Wettbewerbs
2012 in Zwickau & So-Jin Kim nach dem Konzert,
Foto: Frommann, Bonn

Ein Abend der Poesie und Harmonie

In der „Neuen Welt“ haben am Donnerstagabend knapp 500 Besucher dem Ausnahmepianisten Andrés Schiff zugehört.

VON VOLKER MÜLLER
UND TORSTEN KOHLSCHAIN

ZWICKAU – Könnte man nur hinter dieses Lächeln kommen, das Andrés Schiff am Donnerstagabend ein ums andere Mal den knapp 500 Zuhörern in der „Neuen Welt“ geschenkt hat. Das Lächeln des Schumannpreisträgers der Stadt Zwickau 2011, der nach Annahme dieser Würde das Versprechen gab, in Zwickau zu konzertieren, ist denkbar schwer auf den Punkt zu bringen. Es hat etwas Verbindliches, Einladendes, zu-

gleich signalisiert es auch eine gewisse Distanz. Kommen Sie mit, ich freue mich über Ihre Gesellschaft, kann es bedeuten. Aber das steckt wohl auch drin: Bleiben Sie ruhig. Sie stören mich nicht weiter.

Auf Teppichboden spielt er nicht

Dennoch hat Schiff seine Prinzipien. Mit der zunächst geplanten Aufstellung des für ihn extra frisch gestimmten hauseigenen Steinway-Flügels auf der Hauptbühne, berichtet „Neue Welt“-Chefin Silke Haase, war er nicht einverstanden gewesen: „Schiff spielt nicht auf Teppichboden, nur auf Parkett“, gab Haase ihren erworbenen Wissen weiter. Also wurde das Instrument auf die vorgelegte, danach um eine Stufe abgesenkte Hubbühne gerollt. So war's dem Meister recht.

Rang und Stil des Musikalischen zu beschreiben, fällt etwas leichter.

Der 58-jährige Ungar, der in London und Florenz zu Hause ist, spielte Ludwig van Beethovens Sonaten Nr. 7 und 14 und Robert Schumanns Zyklus „Papillons“ sowie dessen f-Moll-Sonate, allesamt Frühwerke, Frauen oder Mädchen gewidmet, die geliebt, verehrt, geschätzt wurden. Wiener Gräfinnen sind darunter,



Andrés Schiff
Pianist

FOTO: RAUPE KOHLSCHAIN

sächsische Bürgertöchter und natürlich Clara Wieck. Um es kurz zu machen: Man war am Donnerstag mit-tendrin in Liebe und Schwärmerei, Trotz und Enttäuschung sah die jungen, leicht entflammaren Kompo-

nisten vor sich. Dabei ging der in ein bis zum Hals geschlossenes, hüftlanges, einer Soutane nicht unähnliches Jackett gekleidete Mann am Steinway eigene Wege, setzte nicht auf provokante Dynamik, rasante Tempi, scharfe Kontraste oder donnernde Akzente. Alles – selbst Schumanns wie im Fieber komponierte Sonate – kam aus einem Guss, strahlte neben aller Leidenschaft vor allem Fluss, Poesie, Harmonie aus.

Finger wie Ameisen

Mit dieser Auffassung von Musik geht eine Meisterschaft einher, die den Träger zahlreicher internationaler Preise und Auszeichnungen seit Jahrzehnten weltweit einen Platz in der ersten Reihe der Pianisten sichert. Bei Schiff kommen die von Beethoven gelegentlich an den seltsamsten Stellen „eingebauten“ Sechzehnteiltrecker nicht allein hinrei-

chend schnell und exakt; sie fließen so rund und unbeschwert, dass man's kaum glauben kann. Im berühmten Eingangs-Adagio aus Sonate Nr. 14, der sogenannten „Mondscheinsonate“, gelangt der Gast dank eines traumhaften Anschlags zu einer fast schon unheimlichen Dichte und Schönheit des Tons. Und bei Schumann demonstriert der Interpret scheinbar mühelos dessen von Zeitgenossen gerühmtes wiesel-fines Spiel, bei dem die Finger wie Ameisen über die Tasten zu gleiten schienen.

Dass der Beifall in Parkett und Rängen der Terrassen als der „Neuen Welt“ keine Grenzen kannte, versteht sich. Erst nach drei Zugaben – neben einem Stück von Bach und einem weiteren Sonatensatz von Beethoven wählte Schiff Robert Schumanns glattvoll vorgetragene „Ara-becke“ – war der Solist entlassen.

Freie Presse, Zwickauer Zeitung, 8.12.2012

6.12.2012 - Zwickau, Konzertsaal „Neue Welt“:

Konzert von Andrés Schiff, Träger des Robert-Schumann-Preises der Stadt Zwickau 2011 / Concert by the Schumannprice-laureate 2011: Andrés Schiff. Rezension / Review by „Freie Presse“, Zwickauer Zeitung

2012/2013 „Schumann: Under the Influence“

Konzert-Projekt des amerikanischen Pianisten Jonathan Biss / Concert-project of the american pianist Jonathan Biss: „Most of what I know about myself, I've learned playing the work of Robert Schumann“. Vgl./cf.: <http://www.slate.com/articles>; vgl. auch/see also: www.jonathanbiss.com/schumann (Konzertdaten/concert dates)

BBC Music Magazine Award 2012 – Instrumental Award & Recording of the Year: Piotr Anderszewski (piano): Robert Schumann: Humoreske; Studies for the pedal piano; Gesänge der Frühe, Virgin (<http://awards.classical-music.com/awards2012>)

BEST EDITION 2012: [Schumann] *Brautbuch*, ed. von Bernhard R. Appel, Neue Robert-Schumann-Gesamtausgabe (RSA 1069), Schott Music, vgl./cf.: www.best-edition.de/html/2012_preistraeger_06.htm

Schumann-Preise / Schumann-prices

2012 kamen zum bisher einzigen Schumann-Preis – ROBERT-SCHUMANN-PREIS DER STADT ZWICKAU (seit 1964) – zwei weitere Schumann-Preise dazu / 2012 two more Schumann-prices were awarded:

ROBERT-SCHUMANN-PREIS FÜR DICHTUNG UND MUSIK / Robert-Schumann-Preis for Literature and Music, ausgelobt von der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz / awarded by the Academy of Sciences and Literature, Mainz. Erster Preisträger/First laureate: Pierre Boulez

SCHUMANN-PREIS FÜR BESONDERE MUSIKERZIEHERISCHE LEISTUNGEN / Schumann-price for remarkable achievement in the field of musical education, ausgelobt von der Robert-Schumann-Gesellschaft Frankfurt / awarded by the Robert-Schumann-Society Frankfurt. Erster Preisträger / First laureate: Prof. Felix Koch.

Google Doodle 13.9.2012:

Clara Schumann



70. Geburtstag / 70th birthday: Margit Mc Corkle, * 28.3.1942, Madison, Tenn., USA. Vgl./cf.: <http://www.thecanadianencyclopedia.com/articles/emc/margit-mccorkle>

Ausblick / Preview 2013

16. Bonner Schumannfest

„Deutschland und Frankreich“

Bonn, 29.5.-9.6.2013

Vgl./cf.: <http://www.bonner-schumannfest.de>

Schumannfest Zwickau 2013

„Schumann und Wagner“

Zwickau: 2.-24.6.2013

Vgl./cf. <http://www.schumannzwickau.de/schumann-fest>

8.6.2013, Zwickau – Preisverleihung / Award ceremony

ROBERT-SCHUMANN-PREIS DER STADT ZWICKAU 2013 geht an / goes to:
Ulf Wallin & Jon W. Finson



8.6.-25.8.2013, Zwickau, Robert-Schumann-Haus:

Ausstellung / Exhibition:

„Robert Schumann und Richard Wagner“.

Vgl./cf.: http://www.schumannzwickau.de/schumann-fest_veranstaltungen.asp

Robert-Schumann-Ehrung 2013 Dresden

Robert-Schumann-Celebrating 2012 Dresden:

„Wagner & Schumann“

Dresden, 15. & 16.6.2013

Vgl./cf.: http://saechsisches-vocalensemble.de/0_schumann.html

Schumann-Festwoche Leipzig: „Charakter“

Leipzig: 7.-15.9.2013

Vgl./cf.: <http://www.schumann-verein.de/schumann-festwoche.html>

NEUE SCHUMANNIANA / NEW SCHUMANNIANA

CDs, DVDs, NOTENAUSGABEN UND LITERATUR¹
CDs, DVDs, MUSIC BOOKS, LITERATURE¹

Ausgewählt von Irmgard Knechtges-Obrecht
Selected by Irmgard Knechtges-Obrecht

CDs / DVDs



Schumanniana

Schumann, Chopin, Brahms, Smetana
& d'Indy

Akiko Nikami, Klavier/Piano

Schumann in Zwickau

Konzertmitschnitt vom 12. Juni 2011
im Robert-Schumann-Haus Zwickau.

Herausgegeben von der Stadt Zwickau/
Kulturamt und der Robert-Schumann-
Gesellschaft Zwickau e.V.

Diese CD dokumentiert einen Beitrag zum Schumann-Fest 2011 in Zwickau, das unter dem Motto „Hommage à Schumann“ stand. Akiko Nikami, 2. Preisträgerin des Internationalen Schumann-Wettbewerbs Zwickau 2008, gab nun ihr seinerzeit bei der Preisverleihung versprochenes Recital. Außer der Klaviersonate Nr. 1 in fis-moll op. 11 von Robert Schumann spielt die 1979 in Japan geborene, heute in Berlin lebende Pianistin (Konzertexamen an der Universität der Künste 2011) zum Rahmenthema passende Werke, die Robert und Clara

¹ English translations by Florian Obrecht (F. O.) or Thomas Henninger (Th. H.)

Schumann gewidmet wurden: die *Ballade* g-moll op. 23 von Frédéric Chopin („à son ami Schumann“), die Clara Schumann zugeeigneten *Schumann-Variationen* fis-moll op. 9 von Johannes Brahms und die ebenfalls Clara dedizierten *Vier Skizzen* op. 5 von Bedřich Smetana sowie die eher unbekannteren, aber reizvollen *Trois chants sans paroles* op. 30, unter dem Titel *Schumanniana* komponiert von Vincent d'Indy.

Gerade das breit gefächerte, in dieser Zusammensetzung eher ungewöhnliche und selten zu hörende Programm ermöglicht es Nikami, ihr vielseitiges Talent unter Beweis zu stellen. Die Jury-Entscheidung von 2008 wird klar bestätigt, gleichzeitig ist aber auch eine Weiterentwicklung, eine größere Vertiefung in die Musik sowie eine positiv auffallende souveränere Art, mit schwierigen Passagen umzugehen, erkennbar. Technisch akkurat und mit dem erforderlichen Maß an Ausdruck weiß Akiko Nikami, den unterschiedlichen Charakteren der Stücke gerecht zu werden.

(Irmgard Knechtges-Obrecht)

The recital recorded on this CD in 2011 in Zwickau is performed by the pianist Akiko Nikami, born in Japan and currently living in Berlin, Second Prize Winner of the International Schumann Competition in Zwickau in 2008, a recital that had been promised to her during the Awards Ceremony in Zwickau. Nikami's unusual and seldom heard programme, apart from Schumann's Piano Sonata No. 1 in F-sharp minor op. 11, comprises various works that were dedicated to Schumann and his wife Clara, amongst which *Ballade* No. 1 in G minor Op. 23 by Frédéric Chopin, *Schumann-Variationen* [*Schumann Variations*] in F-sharp minor op. 9 by Johannes Brahms, *Vier Skizzen* [*Four Sketches*] Op. 6 by Bedřich Smetana, and *Trois chants sans paroles* Op. 30 by Vincent d'Indy. Akiko Nikami manages to embrace these differing pieces in a technically accurate manner and the requisite degree of security. (Th. H.)



**Schumann. Character Pieces I
Charakterstücke I**

Sämtliche Werke für Klavier, vol. 3

Papillons op. 2, Papillon F-Dur, Abegg-Walzer F-Dur, Walzer C-Dur, Valse E-Dur, Burla g-Moll, Albumblätter op. 124 Nr. 1, 3, 12, 13, 15, Drei Romanzen op. 28, Bunte Blätter op. 99 Nr. 4, 8, 11, 12, 13, Intermezzi op. 4

Florian Uhlig, Piano
Hänssler CLASSIC, 2012
CD No. 98.646



**Schumann in Vienna
Schumann in Wien**

Sämtliche Werke für Klavier, vol. 4

Faschingsschwank aus Wien op. 26, Blumenstück Des-Dur op. 19, Vision F-Dur op. 124 Nr. 14, Klavierstück Des-Dur, Drei Stücklein aus Bunte Blätter op. 99, Arabeske C-Dur op. 18, Humoreske B-Dur op. 20

Florian Uhlig, Piano
Hänssler CLASSIC, 2012
CD No. 98.650

Die auf insgesamt 15 CDs angelegte, von Joachim Draheim konzipierte und mit Florian Uhlig als kompetentem Interpreten realisierte Gesamtaufnahme von Schumanns Klavierwerken wurde 2012 fortgesetzt mit vol. 3 und 4 – dabei sei mit leisem Bedenken angemerkt, dass bei gleichbleibender Erscheinensfrequenz bestenfalls 2017 mit einem Abschluss zu rechnen ist.

Die beiden neu erschienenen Aufnahmen hängen konzeptionell zusammen und sollen deshalb hier gemeinsam behandelt werden. Vorausgeschickt sei, dass die Begleittexte von Joachim Draheim die Zusammenhänge erschließen und einen umfassenden Überblick über

die eingespielten Werke selbst wie ihre Beziehungen untereinander sowie den biographischen, literarischen und/oder musik- und kulturgeschichtlichen Kontext liefern. Es empfiehlt sich daher, das Booklet schon vor dem Anhören der CDs zu lesen!

Die CD *Charakterstücke I* enthält mit den *Papillons* op. 2 eines der bekanntesten frühen Werke Schumanns, mit den *Intermezzi* op. 4 eines der (vielleicht neben den *Impromptus* op. 5) am wenigsten bekannten; dazwischen ordnen sich die *Drei Romanzen* op. 28 mit dem „ohrwurm“-artigen Fis-Dur-Mittelstück ein, und zusätzlich erklingen (z.T. als Erstaufnahmen) eine Reihe kürzere Stücke von meist nur Minutendauer, darunter mehrere aus den 1853 von Schumann publizierten *Albumblättern* op. 124, deren Entstehungszeit wesentlich früher, eben nicht weit entfernt von den genannten größeren Werken liegt. Dass Florian Uhlig all diesen Kompositionen aufs beste gerecht wird, durfte man nach vol. 1 und 2 der Reihe erwarten, doch bieten seine Interpretationen in jedem Fall einen Anreiz zu tieferem gedanklichem Eindringen, gerade was die scheinbar „kleinen“ Stücke betrifft, deren Miniaturcharakter er eindrucklich herausarbeitet. Aufhorchen lassen aber auch die selten zu hörenden *Intermezzi*, die er mit Kraft und Verve sowie artistischer Brillanz angeht.

Auf bekannteres Terrain gelangen wir mit der CD *Schumann in Wien*, deren Eckpunkte durch den bekannten *Faschingsschwank aus Wien* op. 26 und die große *Humoreske* op. 20 markiert werden. Letztere darf zu Schumanns bedeutendsten Klavierwerken überhaupt gerechnet werden und führt doch ein gewisses Schattendasein neben *Carnaval*, *Kreisleriana* und *Davidsbündlertänzen*, denen sie an Tiefgang in nichts nachsteht. Dass der Schumann'sche Humor nichts mit oberflächlicher Lustigkeit zu tun hat, dass er vielmehr eine große Stimmungsvielfalt bis hin zur Melancholie umspannt, hat der Komponist selbst mehrfach kundgetan. Er berührt sich da mit seinem literarischen Mentor Jean Paul (der ihm wiederum sozusagen die „Untertitel“ zu den *Papillons* geliefert hatte), dessen Humorbegriff ebenfalls wesentlich weiter gefasst ist als wir das mit heutigem Verständnis annehmen würden. Florian Uhlig ist natürlich mit all solchen Implikationen und Hintergründen vertraut, so dass ihm eine wirklich exemplarische Darstellung des schönen Werkes, der *Humoreske* B-Dur, gelungen ist.

Auch den populären (und durch seine Einbeziehung des Marseillaise-Zitats im Walzertakt berühmten) *Faschingsschwank aus Wien* packt Uhlig mit der rechten Mischung von Kraft, Virtuosität und leidenschaftlichem Ernst an. Die vom Komponisten etwas wegwerfend als „schwächlich und für Damen“ charakterisierten kleineren Werke, die *Arabeske* op. 18 (heute ein Lieblingsstück aller jungen Pianist[inn]en!) und das *Blumenstück* op. 19 – beide der Dresden-Maxener Mäzenin Friederike Serre gewidmet – sowie die zusätzlich einbezogenen Stücke aus den *Bunten Blättern* u.a. nimmt Uhlig ebenfalls ernst und gestaltet sie zu kostbaren Miniaturen. Von den in Wien entstandenen Werken Schumanns fehlen nun noch die *Nachtstücke* op. 23 und die *Vier Klavierstücke* op. 32, die wir wahrscheinlich in andere Zusammenhänge eingeordnet erwarten dürfen. Jedenfalls sind die beiden CDs von 2012 eine wichtige Bereicherung unserer Hörerfahrung, und wir dürfen gespannt auf die Fortsetzung der Reihe sein.

(Gerd Nauhaus)

The complete recording of Schumann's piano works, designed on a total of 15 CDs by Joachim Draheim and realised with Florian Uhlig as the interpreter was continued in 2012 with vol. 3 and vol. 4. The conceptual connection between the two recordings is made accessible in the accompanying texts by Joachim Draheim. Along with the well-known works, it is particularly the shorter pieces often of a few minutes duration, whose miniature character is worked out in an impressive manner. Florian Uhlig does justice to all these compositions in the best way possible way and offers an important enrichment of our listening experience. (Th. H.)



Marina Baranova plays Schumann

Sonate fis-Moll op. 11, Sinfonische Etüden op. 13, Faschingsschwank aus Wien op. 26

Marina Baranova, Piano

Münster: Pianissimo Musik GmbH, 2012. PM 926; LC 20164

„Robert Schumann, ein glühender Phönix: seine Seele verbrennt, um aus der Asche wieder zu entstehen. Ich denke, dass er in diesem

Grenzzustand seine Musik komponierte, aber einen hohen Preis dafür zahlen musste...“. So beginnt die in einer ukrainischen Musikerfamilie geborene Marina Baranova den selbstverfassten, sehr persönlichen und ebenso poetisch gehaltenen Booklet-Text zu ihrem Schumann-Album. Es ist ihr Solo-Debüt, das sie dem Komponisten widmet, dessen Klavierwerke nach ihrem Bekunden schon in frühester Jugend eine besondere Faszination auf sie ausübten.

Vor allem jene Stücke haben es ihr angetan, in denen die von Schumann erdachten Figuren Florestan und Eusebius eine Rolle spielen. Gleichzeitig sind es jene Werke, die eng mit der jungen Clara Wieck und der wachsenden, zunächst aussichtslos erscheinenden Liebe zwischen ihr und Robert Schumann verbunden sind. Und gleichzeitig sind es (leider?) auch jene Klavierstücke, die immer schon und besonders in den letzten Jahren häufig eingespielt wurden. Da muss man sich aus der „Masse“ abheben, dem muss man schon etwas entgegen setzen können. Marina Baranova tut dies durch ihre besondere Sicht auf Schumanns frühe Klaviermusik, durch ihr Hineindenken in den Komponisten und dessen Welt, was sie mit ihrer Interpretation widerspiegeln möchte. Das sollte mit aller gebotenen Vorsicht geschehen, denn gerade Schumanns Musik (die sich doch vermeintlich dazu anbietet) verträgt es nicht, wenn man allzu viel „hineingeheimnist“ und sie mit psychologischer Ausdeutung zu überhöhen versucht. Nun kennzeichnet die Pianistin dies deutlich als aus ihrer eigenen und auch

eigenwilligen Perspektive entsprungen, weshalb es ihr zu verzeihen ist. Ebenso die kleinen, „üblichen“ Fehler (falsche Zuordnung des „einzigsten Herzensschrei“, die „manisch depressive Krankheit“ Schumanns, seine ausgeprägte Melancholie, die falsche Angabe von Claras Alter bei ihrer Hochzeit).

Denn Marina Baranova beherrscht ihr Instrument und spielt ausgezeichnet. Mit Brillanz arbeitet sie – ihrem Ansatz entsprechend – gerade die emotionalen Kontraste heraus. Stürmisch und leidenschaftlich drängt ihr Spiel da, wo Schumann es fordert, besinnlich verharret es in den melodisch strömenden Passagen. Die oft erheblichen Kontraste zwischen den einzelnen Abschnitten der Sonate kommen so bestens zum Ausdruck. Rhythmisch pointiert, fast energisch wirkt ihre Interpretation der *Sinfonischen Etüden*, geradezu übermütig die des *Faschingsschwanks*, an der gebührenden Ernsthaftigkeit mangelt es nicht. Farbenreiche Facetten und innige Tiefe beeindruckten auf dieser CD.

(Irmgard Knechtges-Obrecht)

Marina Baranova dedicates her solo debut to certain piano pieces by Schumann, that had exerted a particular fascination on her. It is primarily those pieces in which *Florestan* and *Eusebius*, figures thought up by Schumann, play a role, as well as works closely connected with his love for Clara Wieck. Although exactly these works have been frequently recorded over the last years, Marina Baranova succeeds in presenting a highly independent interpretation. The artist commands her instrument without effort, and her play impresses through colourful facets and inner depth. (Th. H.)

Schuncke, Schumann, Burgmüller
Piano Pieces

Megumi Sano, Piano

Ars Produktion Schumacher, 2011

LC 06900



Stücke von drei Komponisten aus dem Zeitalter der Romantik, die alle drei 1810 geboren wurden, stellt die japanische Pianistin Megumi Sano auf dieser CD vor. Norbert Burgmüller, Robert Schumann und Ludwig Schuncke, jeweils vertreten mit Werken, die sie in jungen Jahren innerhalb einer Dekade komponierten und die gleichzeitig die ebenfalls noch junge, erste Blütezeit der musikalischen Romantik in Deutschland repräsentieren.

Mit seiner 1838/39 in Wien entstandenen *Humoreske* op. 20 gelingt Schumann ein ganz großer Wurf und damit wieder einmal eine neuartige und zugleich eigenwillige Komposition. Den Titel entlehnt er einer populären literarischen Gattung der Zeit, deren Anforderungen er tatsächlich versucht, ins Musikalische zu übertragen. Unter „Humor“ versteht er dabei allerdings etwas anderes, als man vielleicht vermuten möchte. Einem französischen Verehrer erklärt er, dass Humor „die glückliche Verschmelzung von Gemüthlich und Witzig“ sei und bezeichnet darüber hinaus seine *Humoreske* als „wenig lustig und vielleicht mein Melancholischstes“. In jedem Fall geht es ihm darum, abwegige Gegensätze miteinander in Beziehung zu bringen, nicht aber um Lachen erregende vordergründige Späße. Die *Humoreske* ist einsätzig und dauert fast eine halbe Stunde. Weder formal, noch rhythmisch oder harmonisch lässt sie sich auf konkrete Muster festlegen. Gerade die in Schumanns Sinne humorvoll gemeinten zum Teil schroffen Kontraste in Tempo, Ausdruck, Dynamik und Form erschweren die Interpretation dieses Werkes. Hier dennoch einen Zusammenhang zu erhalten, den roten Faden nicht zu verlieren und das

subtile Beziehungsgeflecht dem Hörer zu vermitteln, darin liegt die Kunst! Megumi Sano geht mit aller Ruhe zur Sache und lässt sich durch keine der Schumann'schen Raffinessen irritieren. So verhindert sie Brüche und der Hörer vermag das große Ganze zu erkennen. Demgegenüber scheint Schumanns *Carnaval* op. 9, jenes reizvolle Variieren und musikalische Sinnieren über die vier Tonbuchstaben A S C H, eher „leichte Kost“ zu sein. Dennoch war es zu deutsch-schwerblütig, um den damals eher „flachen Musikgeschmack“ der Franzosen zu treffen. So entstand 1837 eine durch Franz Liszt und den Pariser Verleger Maurice Schlesinger initiierte und vom Komponisten selbst zusammengestellte französische Fassung des Klavierzyklus', die nur elf statt der ursprünglich 20 Stücke bringt. Anmutig, tänzerisch und mit heiterer Leichtigkeit spielt Megumi Sano hier, ohne jedoch den innigen Zusammenhang zwischen den einzelnen Nummern zu vernachlässigen.

Die kurze, leider nur selten gespielte *Rhapsodie* h-moll op. 13 von Norbert Burgmüller wählt die Pianistin als Entrée. Wunderbar schlägt dieses typisch romantische Charakterstück den Bogen zum Schluss der CD, dem *Carnaval*, ist es doch von jener großen atmosphärischen und motivischen Geschlossenheit, die Schumann so bevorzugte. Auch hier vermag die Pianistin zu brillieren und bringt dann als sinnvollen Übergang die Schumann gewidmete *Grande Sonate* g-moll op. 3 seines jung verstorbenen Freundes Ludwig Schuncke. Geschickt macht Megumi Sano hier hörbar, dass sich Schuncke trotz des Anknüpfens an die zeitgenössische Tradition der Virtuosenmusik durch seine originelle Tonsprache und seine kompositorische Beschäftigung mit den Werken Bachs und Beethovens von den übrigen Sonaten dieser Ära abhebt.

Nicht zuletzt aufgrund des informativen, umfangreichen, von Joachim Draheim und Claus-Dieter Hanauer verfassten Booklets eine wirklich lohnende CD!

(Irmgard Knechtges-Obrecht)

The Japanese pianist Megumi Sano combines on her CD pieces by Norbert Burgmüller, Robert Schumann and his boyhood friend Ludwig Schuncke, three composers who were all born in 1810 and represent in their own way the first heyday of musical Romanticism in Germany. The really worthwhile CD includes an informative booklet composed by Joachim Draheim and Claus-Dieter Hanauer. (Th. H.)

Robert Schumann. Orchester- und Kammermusikwerke für Klavier zu vier Händen Vol. 1

Quartett für 2 Violinen, Viola und Violoncello A-Dur op. 41/3, Quintett für Klavier, 2 Violinen, Viola und Violoncello Es-Dur op. 44. Klavierduo Eckerle (Mariko und Volker Eckerle)

NAXOS 8.551287, 2011



Robert Schumann. Orchester- und Kammermusikwerke für Klavier zu vier Händen Vol. 2

Streichquartette a-Moll und F-Dur op. 41 Nr. 1 und 2, Studien für Pedalfügel op. 56. Klavierduo Eckerle (Mariko und Volker Eckerle)

NAXOS 8.551294, 2012



Unter dem Patronat von Joachim Draheim, Träger des Schumann-Preises der Stadt Zwickau von 2003, erscheint eine neue CD-Reihe mit Schumann'schen Orchester- und Kammermusikwerken „in autorisierten Bearbeitungen für Klavier zu vier Händen“. Sie ist auf sieben Folgen angelegt – gewiss ein kühnes Unterfangen, da ja CDs normalerweise gekauft werden wollen, wozu

hier ein langer Atem und ein ungebremstes Interesse erforderlich wären. Dennoch muss man das Projekt loben, und das sowohl wegen seines Initiators und dessen wie immer höchst sachkundigen Erläuterungen in den einzelnen Booklets (mit englischer und japanischer Übersetzung), als auch der Interpreten, des sehr versierten und stilistisch einfühlsamen Klavierduos Eckerle. Die beiden ersten, 2011 und 2012 erschienenen CDs offenbaren bereits die Problematik der Unternehmung, die aus dem ursprünglichen, von Draheim im Booklet benannten Zweck solcher vierhändigen Bearbeitungen resultiert: Sie entstanden im 19. Jahrhundert – „einer Zeit ohne die Möglichkeiten der Tonaufzeichnung“ – aus der Bestrebung, größer besetzte Werke für die Hausmusik nutzbar zu machen und sie somit kennenzulernen bzw. überhaupt anzuhören, wo der Konzertsaal (örtlich oder finanziell) nicht erreichbar war. Dass damit in den allermeisten Fällen klangliche Abstriche in Kauf genommen werden mussten, ist die eine Seite des Problems, während auf der anderen oft erstaunlich anhörbare, ja adäquate Versionen der „originalen“ Kompositionen zustande kamen. Als „Weltersteinspielungen“ präsentieren die beiden CDs die vierhändigen Versionen der drei Streichquartette op. 41, bearbeitet 1842 (unter den Augen Schumanns) von Otto Dresel sowie auf CD 2 die Bearbeitung der für den Pedalflügel bestimmten *Sechs Stücke in kanonischer Form* op. 56 von Theodor Kirchner (1888). Die letztgenannten bieten, da ohnehin einem Tasteninstrument zugeordnet, dem Hörer keine Schwierigkeiten, entfalten sie doch ein breiteres Klangspektrum (freilich ohne die zum Pedalflügel gehörigen 16-Fuß-Bässe) – dennoch erscheint Kirchners frühere Bearbeitung für Klaviertrio noch um einiges reizvoller, was besonders am letzten Stück mit seinem polyphonen Gewebe deutlich wird. Das selbe „Manko“ begegnet uns beim ersten Streichquartett a-Moll schon von Beginn an: Es fehlt dem Klavierklang die den Streichinstrumenten eigene „sinnliche“ Komponente, was diesem sehr subtil gearbeiteten Werk einiges an Hör-Reiz nimmt, so sehr die Interpreten um dessen Herstellung bemüht sind. Dieser stellt sich jedoch beim F-Dur-Quartett umso stärker ein, das mit seinen oft tänzerisch anmutenden Passagen einen wunderbaren „Drive“ entfaltet (wobei auch hier, wie in der Originalbesetzung, die intrikate Metrik des Scherzosatzes dem Hörer Rätsel aufgibt).

Das auf CD1 zu hörende Streichquartett A-Dur op. 41 Nr. 1 ist das längste, effektsvollste und bei Interpreten wie Hörern beliebteste der drei Quartette. Hier zeigt sich die Crux der Bearbeitung noch einmal im Besonderen: die Schwierigkeit, den Unterschied zwischen Quartett- und Klaviersatz wirkungsvoll zu überbrücken. Obwohl Dresel geschickte, einfallsreiche Lösungen findet, die weit über ein schlichtes Arrangement hinausgehen, leiden doch die gewohnte glanzvolle Wirkung und manche Feinheit des Schumann'schen Stimmengeflechts.

Als Schumanns berühmtestes Kammermusikwerk überhaupt kann das Klavierquintett Es-Dur op. 44 gelten. Es erklingt auf CD 1 in der Bearbeitung Clara Schumanns von 1858, die vermutlich in Teilen auf jene heute verschollene von Johannes Brahms zurückgeht, die er Clara im September 1854 zum Geburtstag schenkte. Brahms' Bearbeitung wurde seinerzeit vom Verleger „wegen Unspielbarkeit“ abgelehnt. Einerseits ist das Quintett leichter als die Streichquartette für Klavier zu vier Händen zu bearbeiten, weil Teile des originalen Klavierparts übernommen werden können, andererseits besteht die „Klippe“, dass sich im Original Klavier und Streicher meist in derselben Lage bewegen. Clara Schumann war seit der Uraufführung am 8. Januar 1832 im Leipziger Gewandhaus wie niemand sonst vertraut mit diesem Werk, was zu einem tatsächlich kongenialen Arrangement führte. Freilich sind die technischen Schwierigkeiten auch hier enorm, so dass die Aufführung nur „Profis“ von hohem Rang gelingt, was beide CDs beweisen: Die Virtuosität und klangliche Differenzierkunst des Eckerle-Duos kann sich voll entfalten und lässt Vorfreude auch auf die folgenden Aufnahmen aufkommen.

(Gerd Nauhaus)

This double CD of the piano duo Mariko and Volker Eckerle is published under the scholarly auspices of Joachim Draheim in a series spread over seven parts of Schumann's orchestral and chamber music works, in authorised arrangements for piano four hands. The first two CDs now available, featuring amongst others, as a "world's first recording", the four-handed versions of the three string quartets Op. 41 by Otto Dessel and *Sechs Stücke in kanonischer Form* [*Six Pieces in the Form of Canons*]

Op. 56 by Theodor Kirchner, do show the difficulties of certain tonal omissions inherent in such arrangements, but the virtuosity and tonal differentiating art of the Eckerle duo fully unfurls and raises pleasant anticipations of the next recordings. (Th. H.)



Robert Schumann. The Violin Sonatas
 Ulf Wallin, Violin und Roland Pöntinen, Piano
 BIS Records AB, Co-Produktion mit Deutschlandradio Kultur 2011
 BIS-SACD-1784



Robert Schumann:
Die drei Violinsonaten
Ferdinand David: 16 Charakterstücke (Weltersteinspielung)
 Ingolf Turban, Violine und Lukas Maria Kuen, Klavier
 telos-music-records 2010, 2 CDs,
 TLS 098

In der Ausgabe Nr. 34 der *Correspondenz* wurde sie als „Meilenstein“ in der Aufführungsgeschichte von Robert Schumanns *Violin-Phantasie* op. 131 und des Violinkonzertes WoO 1 gewertet: die 2009 produzierte, 2011 vom schwedischen Label BIS Records publizierte Gesamteinspielung der konzertanten Violinwerke (zu denen ja noch die Violinfassung des Cellokonzertes op. 129 zählt) durch den schwedischen Geiger Ulf Wallin und die von Frank Beer mann geleitete Robert-Schumann-Philharmonie Chemnitz. Die 2009/10 in Co-Produktion mit Deutschlandradio Kultur aufgenommene, 2011 von

BIS Records veröffentlichte CD mit Schumanns Violinsonaten durch Wallin und seinen schwedischen Klavierpartner Roland Pöntinen bietet ähnlichen Anlass zur Zustimmung. So verwundert es kaum, dass Wallin 2013 als einer der beiden Träger des Robert-Schumann-Preises der Stadt Zwickau ausersehen wurde.

In der 2010 vom Label telosmusic-records als Konzertmitschnitt produzierten und veröffentlichten Einspielung der drei Sonaten durch den in München lehrenden Geiger Ingolf Turban und den Pianisten Lukas Maria Kuen stößt Wallins und Pöntinens Aufnahme allerdings auf starke Konkurrenz. Von beiden Aufnahmen soll im Folgenden die Rede sein.

Mit Blick auf die Ende Oktober 1853 komponierte 3. Violinsonate Schumanns könnte man fast die gleiche abstruse Werkgeschichte erzählen wie bei dem minimal älteren Violinkonzert – eine Geschichte, die in Schumanns Familien- und Freundeskreis jeweils von anfänglicher Zustimmung über posthum einsetzende Skepsis bis zu Clara Schumanns Entscheidung führte, beide Werke unveröffentlicht zu lassen, ehe sie im 20. Jahrhundert dann doch an die Öffentlichkeit gelangten. Dabei blieb die Sonate noch länger lebendig begraben als das Konzert. Wurde dieses bereits 1937 unter großem nationalsozialistischem Propagandagetöse gedruckt und uraufgeführt, so gelangte die 3. Violinsonate erst 1956, also 100 Jahre nach Schumanns Tod, an die Öffentlichkeit. Zwei ihrer Sätze – nämlich Intermezzo und Finale – stammen aus der von Schumann kurz vor der 3. Sonate zusammen mit Albert Dietrich und Johannes Brahms für Joseph Joachim komponierten „FAE-Sonate“ (die bereits 1935 publiziert wurde). Gegenüber der 3. Sonate hatten es die 1851 entstandenen, noch zu Schumanns Lebzeiten veröffentlichten Schwesterwerke – die dreisätzig a-Moll-Sonate op. 105, und die viersätzig, für Ferdinand David komponierte und diesem gewidmete *2te Grosse Sonate* d-Moll op. 121 – einfacher, wenn sie auch im Konzertbetrieb und in den musikalischen Medien längst nicht so präsent waren wie die Violinsonaten von Beethoven oder Brahms. Auch sie mussten sich mehr als ein Jahrhundert lang als relativ „späte“ Werke Schumanns die übliche Skepsis von Biographen, Musikern, Kritikern und Hörern gefallen lassen, die von Schumanns finaler Krankheit vorschnell auf die künstlerische Qualität seiner späten Werke schlossen.

Immerhin ist in den letzten drei Jahrzehnten repertoiretechnisch ein gewisser Fortschritt zu verzeichnen. Denn mittlerweile haben Geigerinnen und Geiger – obgleich langsam genug – gelernt, dass Schumann nicht nur zwei, sondern drei Violinsonaten schrieb. Und so liegen inzwischen etliche Gesamteinspielungen aller drei Werke vor, die mit einer Gesamtdauer von rund 75 Minuten problemlos CD-kompatibel sind. Pionierin in quantitativer (drei Sonaten!) und qualitativer Hinsicht – das heißt mit untrüglichem Gespür für Schumanns Violinsprache und Schumanns Tempi – war die Geigerin Jenny Abel, die 1985 zusammen mit Klavierpartner Roberto Szidon eine Schallplattenkassette mit sämtlichen Schumann'schen Werken und Werkfassungen für Violine und Klavier vorlegte, die inzwischen dankenswerterweise auch als CD-Box erhältlich und nach wie vor sehr zu empfehlen ist.² Da Probleme indes nur selten gelöst, sondern meist nur verschoben werden, zeigt sich die Ignoranz im Hinblick auf Schumanns Violinsonaten-Bestand heute zwar kaum noch bei Musikern, dafür umso mehr in Internet-Diskussionsforen, wo das Erstaunen über die Tatsache einer Sonaten-Trias ebenso groß ist wie die Unkenntnis über Zahl und Qualität verfügbarer Gesamteinspielungen.

Wallins und Pöntinens Studioaufnahme der Violinsonaten, die teils in Stockholm (1. Sonate), teils in Berlin (2. und 3. Sonate) entstand, zeigt die Qualitäten, die schon Wallins Einsatz für die konzertanten Violinkompositionen auszeichnete: Das Rhetorische von Schumanns Violinsprache, die charakteristische Bevorzugung mittlerer und tiefer Lagen, die Spaltung in „dialogische“ und „integrative“, also Violine und Klaviersolist parallel führende Gestaltung, wird als Eigenart ernst genommen und nicht etwa kaschiert. Packend zur Geltung kommen die Intensität, ja Schroffheit der melodisch-motivischen Gesten und die bezeichnende Verquickung von Leidenschaft, Pathos, aber auch Schroffheit mit Intimität, ja Zerbrechlichkeit, im Finale der 3. Violinsonate erweitert um die Dimensionen des Humors und einer geradezu konzertanten Virtuosität. Dass Wallin und Pöntinen diese Charakteristika so prägnant zum

² *Robert Schumann: Gesamtwerk für Pianoforte und Violine.* Roberto Szidon, Pianoforte; Jenny Abel, Violine; Ars Musici AM 1038-2.

Ausdruck bringen, ist umso bemerkenswerter, als sie teilweise merklich zügigere Tempi wählen, als Schumann sie vorgab. Interpreten wird ja in jüngerer Zeit mehr und mehr bewusst, dass zu schnelle, getriebene Tempi die oft eher gemäßigt metronomisierten späten Kompositionen nicht beleben, sondern durch Atemlosigkeit nivellieren, ja beschädigen. So müssen Wallin und Pöntinen im Finale der 1. Sonate, dessen unwirscher, zwischen barockisierender Toccatenhaftigkeit, quasi-beethovenscher Entschiedenheit und Kantabilität-changierender Ton so schwer zu treffen ist, im Durchführungsteil zu den üblichen Bremsmanövern greifen, um die Musik nicht durch Überhitzung ins Leere laufen zu lassen. Insgesamt aber gelingt es Wallin und Pöntinen, charakteristische Detailzeichnung und den Blick aufs Ganze in erfreulicher Balance zu halten. (Dass Pöntinen dabei zwar ein versierter, technisch makelloser Pianist ist, doch in puncto klanglicher wie emotionaler Eigenständigkeit und Variabilität des Tones nicht ganz die Persönlichkeit ist oder entfaltet wie Geigenpartner Wallin, sei leise hinzugefügt.) Erfreulich ist, dass dieser Einspielung – ebenso wie der Konkurrenzaufnahme von Turban und Kuen – der beste heute verfügbare Notentext zugrunde liegt: Ute Bärs bei Schott/UE erschienene praktische Ausgabe, die auf ihrer Edition der drei Violinsonaten samt „FAE-Sonate“ im Rahmen der *Neuen Schumann-Gesamtausgabe* basiert und diese editorischen Details nochmals verbessert. Allerdings leiden jede Edition und jede Wiedergabe der 3. Sonate unter einem unauflösbaren Manko. Denn mit Schumanns eigenhändiger Niederschrift von Intermezzo und Finale im Rahmen der „FAE-Sonate“ einerseits und seinem Notat der beiden nachkomponierten Sätze andererseits ist nur das vorletzte Stadium des Werkes überliefert. Wie wir aus Berichten von Zeitgenossen, aus den überlieferten Notenquellen und aufgrund von Schumanns Schreibgewohnheiten wissen, gab es jeweils noch eine Kopistenabschrift der Klavierpartituren zur „FAE-Sonate“ und zur 3. Violinsonate, die beide verschollen sind. In diesen Abschriften muss Schumann endgültige Lesarten festgelegt und Ergänzungen sowie redaktionelle Vereinheitlichungen vorgenommen haben. Die erhaltene abschriftliche Violinstimme der „FAE-Sonate“ lässt das – gleichsam als Spitze des verschollenen Eisbergs – andeutungsweise erkennen.

Erfreulich ist – jedenfalls in den Augen des Rezensenten – auch, dass die beiden neuen Einspielungen die Mittelsätze der 3. Sonate in der Reihenfolge von Ute Bärs Editionen (erst Intermezzo, dann Scherzo) wiedergeben, wobei die Herausgeberin ihre Entscheidung auf briefliche Äußerungen Clara Schumanns stützte. Allerdings gibt es durchaus Gegenmeinungen, die die von der 1956 erschienenen Erstausgabe der 3. Sonate gewählte Reihenfolge (Scherzo – Intermezzo) für die von Schumann gewünschte halten; für beide Ansichten sind auch musikalische Gründe genannt worden.³

Was in Wallins Spiel auch bei den Sonaten wieder überzeugt, sind seine flexible, doch nie aufdringliche Agogik und der ebenso durchsetzungsfähige wie schattierungsreiche, eher leicht angeraute als geglättete Geigenton, der Schumanns Violinsprache sehr entgegenkommt. Ja, in puncto unmittelbarer geigerischer Anmutung und klanglicher Einheitlichkeit scheint Wallins und Pöntinens Aufnahme der Konkurrenzeinspielung mit Ingolf Turban und Lukas Maria Kuen zunächst leicht überlegen zu sein.

Doch Turban vermag sein Instrument in den einzelnen Registern dort, wo es sinnvoll und expressiv geboten erscheint, in ganz unterschiedlichen Farben klingen und sprechen zu lassen. Als Live-Mitschnitt eines Münchner Musikhochschul-Konzertes vom 11. April 2010 ist Turbans und Lukas Maria Kuens Einspielung in ihrem spieltechnischen und gestalterischen Niveau wirklich bemerkenswert (selbst falls punktuell noch nachgebessert worden sein sollte). Schon die reinen Spielzeiten der Sätze signalisieren im Vergleich mit Wallins und Pöntinens Aufnahme das, was Turban in seinem Booklet-Text ausdrücklich anspricht: Er und Kuen nehmen Schumanns verbale und metronomische Tempoangaben sehr ernst, sehen sie in allen drei Werken als wichtigen Bestandteil der Form- und Ausdruckskonzeption an. So ist ihre Einspielung im Finale der

³ Leser, die an diesem Problem interessiert sind, seien auf die freundschaftliche Kontroverse hingewiesen, die der Verfasser dieser Rezension und Reinhard Kapp im Bericht des Stuttgarter Schumann-Symposiums 2012 austragen, siehe dazu die Rezension dieses Bandes weiter unten, S. 126.

1. Sonate, im Kopfsatz der 2. Sonate und sicherlich auch im letzten Satz der 3. Sonate (die in den erhaltenen Manuskripten keine Metronomangaben enthält), der Einspielung von Wallin und Pöntinen an belebter Gemessenheit überlegen.

Reizvoll ist Turbans und Kuens Doppel-CD zudem durch die „Welt-erst-einspielung“ („Ersteinspielung“ hätte es auch getan!) von 16 *Charakterstücken* Ferdinand Davids für Violine und Klavier, die aus den *Salonstücken* op. 24, 28 und 36, der *Bunten Reihe* op. 30 und den Sammlungen *Aus der Ferienzeit* op. 47, 49 und 50 stammen.

David, Widmungsträger von Schumanns 2. Violinsonate, hatte in seinen eigenen Stücken mehr zu bieten als bloße geigentechnische oder salonsentimentale Showstücke: Zu entdecken sind thematisch prägnante, trefflich ausgearbeitete Kompositionen, in denen sich Violinvirtuosität, Gesangelichkeit und charakteristischer Erzählton mit unverkennbaren Affinitäten zur Musik Mendelssohns und Schumanns überzeugend verbinden. Man versteht, warum Mendelssohn und Schumann ihren Freund David als gediegene Musikerpersönlichkeit schätzten. Auch auf ihrer David-CD erweisen sich Turban und Kuen als hochkonzentrierte, risikofreudig-vitale und zugleich sensible Interpreten.

So zeigen die Einspielungen der Duos Wallin/Pöntinen und Turban/Kuen, was eine adäquate Interpretation von Schumanns Violinsonaten heute ausmacht: Nicht das spannungsvoll-feurige, doch zugleich übertrieben getriebene Spiel der Sonaten Nr. 1 und 2, wie es einst Gidon Kremer und Martha Argerich betrieben, nicht die immer wieder ins Manierierte abdriftende Gummiband-Agogik der vielgelobten Gesamtaufnahme aller drei Sonaten durch Carolin Widmann und Dénes Várjon enthüllen Gestaltenreichtum und Ausdrucksintensität von Schumanns Violinsonaten-Panorama in aller Fülle. Eher sind es Künstler, die Schumann durch Prägnanz, Formgefühl und Ausdrucks-Durchdachtheit erfassen – Künstler, die diese Musik nicht durch exzentrisches Spiel posthum krank schreiben, sondern die Veränderungen in Schumanns Komponieren bis hin zum sogenannten „späten“ Schaffen als schaffensnotwendig verstehen. Gerade dadurch bringen sie das Zwingende dieser Musik packend zum Ausdruck.

(Michael Struck)

Both CDs show through their recordings what constitutes an adequate interpretation of Schumann violin sonatas today. The Swedish violinist Ulf Wallinn, winner of the Robert Schumann Prize of the town of Zwickau in 2013, and his partner Roland Pöntinen, succeed in balancing characteristic details and the big picture. Ingolf Turban and Lukas Maria Kuen, with their live recording of a concert held at the Munich Conservatoire that was truly remarkable as to playing technique and creative level, are a competition to be reckoned with, who, in contrast to the Swedish duo, take the composer's tempo markings very seriously. (Th. H.)



Fantasy for Viola and Piano.

Clarke. Schumann. Hindemith

Duo Sellheim: Konstantin Sellheim,
Viola und Katharina Sellheim, Piano
Klassik Center Kassel, 2012
musicaphonM 56932; LC 00522

In vielerlei Hinsicht bemerkenswert ist die Zusammenstellung der auf einer Aufnahme des Norddeutschen Rundfunks basierenden CD. Eine Komponistin und

zwei Komponisten sind mit Werken für Viola und Klavier unter dem Titel *Fantasie* vertreten, wobei doch zumindest zwei der vier Werke deutlich als „Sonate“ betitelt sind und auch bei näherer Betrachtung dieser tradierten Form folgen. Die Titel *Fantasiestücke* und „Fantasiesonate“ schaffen eine geschickte Überleitung und, wie Rainer Kahleßs im Booklet-Text schreibt, bezeichnet der Terminus „Fantasie“ weniger eine musikalische Gattung, als vielmehr eine „geistige Grundhaltung“. Dem will die Einspielung nachspüren. Während Rebecca Clarke und Paul Hindemith selbst ausgezeichnete Bratscher waren und somit aus eigener Musizierpraxis schöpfen können, liebte Schumann – mit zwei Werken auf dieser CD vertreten – dieses Instrument zwar sehr, spielte es aber nicht. Er stellte im Laufe seines Schaffens fast jedes nur denk-

bare Instrument dem Klavier zur Seite, so auch die Viola in seinen 1851 entstandenen *Märchenbildern* op. 113. Für diese vier lyrischen Charakterstücke zog Schumann das von der Musikwelt zu seiner Zeit arg vernachlässigte Instrument heran und entdeckte dessen „erzählende“, der menschlichen Stimme nahekommenden Eigenschaften. Im Original nicht für die Bratsche, sondern für Klarinette und Klavier, komponierte Schumann 1849 die zunächst als „Nachtstücke“ bezeichneten *Drei Fantasiestücke* op. 73. Wie bei den meisten seiner kammermusikalischen Werke genehmigte Schumann auch hier ad-libitum-Besetzungen, in dem Fall für Violine oder Violoncello. Das Duo Sellheim bietet in Ersteinstrumentation die Stücke mit Viola, wobei es fraglich bleibt, wem die Fassung zu verdanken ist. Die äußere Verbundenheit der drei Stücke in op. 73 (sie folgen ohne Unterbrechung aufeinander) und motivische Verflechtungen im Inneren unterstützen die poetische Wirkung. Bei der Interpretation befriedigt grundsätzlich der (von Schumann selbst zugelassene) Streicherklang nicht ganz, scheinen diese Stücke doch der Klarinette quasi auf den Leib geschrieben zu sein. 1919 schrieb Paul Hindemith seine Bratschensonate (op. 11, 4), die ihren Beinamen „Fantasiesonate“ vom Kopfsatz erhielt, der mit „Fantasie“ überschrieben ist. Da Hindemith seine frühen Sonaten meist selbst zur Uraufführung brachte, sind sie eng an seine Person gebunden. Diese, somit für den Eigenbedarf gedachte Kammermusik, war noch in erster Linie polemisch gegen die spätromantischen Traditionen gewendet, sollte als Befreiung von überkommenen Formen und „Formelkram“ dienen. Erst nach 1935 änderten sich für Hindemith die ästhetischen und kompositorischen Prämissen, indem er nun seine Funktion als Komponist darin sah, Musik für andere zu schaffen. Dem Bereich der „Haus-“ bzw. „Bedarfmusik“ gehören dennoch auch die frühen Werke nicht an, für den Konzertsaal allerdings werden sie oft als zu wenig konzertant und repräsentativ empfunden.

Die hierzulande eher unbekanntere Rebecca Clarke komponierte ihre *Sonata* ebenfalls im Jahr 1919. Ihre Werke tragen autobiographische, fast bekenntnishaft Züge insofern, als sie persönliche Erlebnisse und Gefühle darin verarbeitet, die insbesondere durch die sehr autoritäre, sich der körperlichen Züchtigung bedienenden „Erziehung“ ihres Vaters erwachsen. Clarke gilt als eine der bedeutendsten Komponisten-

persönlichkeiten Englands in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und wurde als eine der ersten Frauen überhaupt als hervorragende Bratschistin in ein professionelles Orchester berufen. Ihre Bratschensonate gilt inzwischen als Standardwerk und zeigt ihren charakteristischen, hoch emotionalen Stil.

Das Duo Sellheim musiziert mit großer Präzision und vermag sich den unterschiedlichen Anforderungen der einzelnen Stücke überzeugend anzupassen. Im Zusammenspiel fein aufeinander abgestimmt, entsteht ein warmes Klangbild. Hier werden wirklich Geschichten erzählt, wird die Fantasie angesprochen.

(Irmgard Knechtges-Obrecht)

This CD offers a remarkable compilation of four works which pursue the subject of imaginativeness as a “spiritual attitude” and are composed for the viola. Robert Schumann loved the “narrating” sound of this instrument, which comes fairly close to the human voice. Paul Hindemith and Rebecca Clark played the viola themselves. Their compositions are closely linked to the own persons, display features reminding of an avowal in Clark’s works, and are highly emotional. The Sellheim duo plays with a high degree of precision and succeeds in adjusting itself to the different challenges of the individual pieces in a convincing manner. (Th. H.)



Robert Schumann
Piano Concerto. Introduction and
Allegro Appassionato. Introduction
and Concert-Allegro

Angela Hewitt, Piano
Deutsches Symphonie-Orchester Berlin;
Hannu Lintu, Conductor (Ltg.)
Hyperion Records Ltd. London, 2012
CDA 67885

Clara Haskil et Rafael Kubelik
Concertos de Schumann (inédit)
et Chopin

Clara Haskil, Piano
Orchestre du Conservatoire
Rafael Kubelik, Direction
TAHRA Tah 736. ADD, 2012
LC 0944 (harmonia mundi distribution)

Clara Haskil et Rafael Kubelik



Concertos de Schumann (inédit) et Chopin

Schon in den Spätzeiten der Langspielplatte passten sie mit einer guten Stunde Spieldauer auf eine Scheibe: die drei von Robert Schumann veröffentlichten Werke für Klavier und Orchester, also das 1841 begonnene, 1845 beendete Klavierkonzert, das 1849 entstandene Konzertstück *Introduction und Allegro appassionato* op. 92 sowie dessen Schwesterwerk *Concert-Allegro mit Introduction* op. 134 aus dem Jahre 1853. In was für einer Interpretationstradition lässt sich die hier zunächst zu besprechende Einspielung des Klavierkonzertes verorten, die die kanadische Pianistin Angela Hewitt (Jahrgang 1958) – seit langem als Bach-Interpreten ausgewiesen, mittlerweile auch in Sachen Schumann sehr aktiv – jüngst vorgelegt hat? Über den Mainstream bei der Wiedergabe des Klavierkonzertes hat einst Reinhard Kapp einen ebenso beredten wie betrübten Aufsatz geschrieben, der (leider) immer noch weithin gültig ist.⁴ Kapp beklagt da, dass Musiker das Werk eher einander nachspielten, statt sich geduldig mit dem von Schumann Notierten zu befassen. Allerdings stößt man inzwischen doch gelegentlich auf Aufnahmen und Aufführungen, die zeigen, dass Interpreten Schumanns Notentext so genau ansehen, durchdenken, durchfühlen

⁴ Reinhard Kapp: *Über einige allgemein verbreitete Fehler bei der Aufführung Schumannscher Musik – am Beispiel des Klavierkonzerts op. 54*, in: *Schumann Studien 2*, Zwickau 1989, S. 80–89.

und verstehen, wie Kapp es von Künstlern forderte – genannt sei hier stellvertretend Christian Zacharias' erfrischend neu denkende Gesamteinspielung der Opera 54, 92 und 134 mit dem Orchestre de Chambre de Lausanne.⁵

Wie steht es nun mit den (allzu) vielen Mainstream-Wiedergaben von Schumanns Opus 54? Der 1. Satz, der die generelle Satzbezeichnung „Allegro affettuoso“ trägt, beginnt mit abstürzenden, harmonisch intrikaten, von Pianistinnen und Pianisten indes oft so rasch wie möglich genommenen Punktierungsakkorden. Nach einer musikalischen Vollbremsung setzt die Oboe – anfangs vom Fagott verstärkt – mit dem a-Moll-Hauptthema des Satzes in einem Tempo ein, das man wohl nur als (nicht notiertes) „Adagio molto“ bezeichnen kann und Interpreten offenbar als Umsetzung von Schumanns Ausdrucksbezeichnung (aber nicht Tempoangabe!) „espressivo“ notwendig erscheint. Wenn das Klavier dann die Fortsetzung des Themas übernimmt, versuchen manche Solisten die Oboe an Adagiohaftigkeit sogar noch zu überbieten. Das bedeutet: Das von Rechtswegen nach wie vor gültige „Allegro affettuoso“ ist ebenso wie die mitgelieferte Metronomzahl von 84 Halbeschlägen pro Minute 16 Takte lang außer Kraft gesetzt, ehe es im Folgenden durch mehr oder weniger zügiges konzertantes Gasgeben und Hochschalten von Klavier und Orchester allmählich wieder erreicht wird. In Takt 59 wird dann im Notentext zum ersten Mal ein Ritardando wirksam – unmittelbar bevor das jetzt nach C-Dur versetzte und somit als Seitenthema maskierte Hauptthema wieder erscheint, das seinerseits nach Schumanns ausdrücklichem Willen wieder „a tempo“, also im „Allegro affettuoso“ wiederzugeben wäre. In der Spielrealität des 20. und 21. Jahrhunderts wird es freilich meist erneut zum „Adagio molto“ heruntergedimmt. Denn viele Interpreten glauben genau zu wissen oder jedenfalls zu spüren, dass das Eigentliche der Musik zwischen den Zeilen steht, wobei dieses Eigentliche seltsamerweise oft ganz anders lautet als das, was der Komponist in die Zeilen zu schreiben sich die Mühe gemacht hat.

⁵ Robert Schumann: *Piano Concerto op. 54, Introduction and Allegro appassionato op. 92, Concert-Allegro with Introduction op. 134*, Christian Zacharias, piano and conductor, Orchestre de Chambre de Lausanne. Dabringhaus und Grimm Audiovision GmbH, Detmold 2001, MDG 340 1033-2.

Bis hierher hat der Hörer also ein mehrfaches konzertantes Stop-and-Go erlebt, durch das er sich, je nach interpretationskritischer Veranlagung, entweder „romantisch“ beglückt oder schwindlig gespielt fühlt. Zwei weitere gängige Abdriftungen vom Notentext seien aus dem 1. Satz noch genannt: Der langsamere Mittelteil in As-Dur, der „Andante espressivo“ überschrieben und mit seiner Metronombezeichnung (punktierte Halbe=72) erstaunlich bewegt bezeichnet ist, wird traditionell meist als medikamentös ruhiggestelltes Adagio zelebriert und dabei in seiner Valiumromantik melodisch fast zerstückelt. Und in den akkordischen Achtelpassagen der großen Kadenz versuchen viele Pianist(inn)en mit mehr oder weniger großem grifftechnischem Erfolg, sich in Tempo und Massivität in die Nähe von Schumanns berühmt-berühmter *Toccata op. 7* zu donnern, statt die reizvolle Spannung von romantischer und barockisierender Improvisationskunst auszuspielen. Auch im 2. Satz (Intermezzo) werden die Tempobezeichnung „Andantino grazioso“ und die Metronombezeichnung Achtel=120 in Mainstream-Interpretationen üblicherweise auf dem Adagio-Altar geopfert, so dass die kantable Cellomelodie des Mittelteils zur „Entdeckung der Langsamkeit“ und damit allzu leicht zum Kitsch mutiert. Da die Interpreten hier viel Zeit verloren haben, jagen sie im finalen „Allegro vivace“, das mit seiner Metronomanweisung (punktierte Halbe=72) erstaunlich gemäßigt bleibt, um so rasanter davon. Das führt dann beispielsweise in Hélène Grimauds wie geölt dahinsausender Wiedergabe beim Hören möglicherweise zur Vorstellung, „die Frau mit den Wölfen“ werde hiervon ihren wildgewordenen Schutzbefohlenen durch die Partitur gehetzt.

Angela Hewitt weiß, wie ihr Booklet-Text zeigt, um solche Probleme. Sie beharrt beispielsweise auf einem vergleichsweise belebten Tempo des Mittelsatzes und der walzerhaften Zügelung des Finales. Und mit scheinbar ironischen Anführungszeichen merkt sie an, es sei ja „Tradition“, die Anfangsmelodie des 1. Satzes „etwas langsamer“ als die Eröffnungstakte zu nehmen. Nun, dieses Wissen, dieses neue Nachdenken ist ihrer sorgsam ausgehörten, orchestral-aufnahmetechnisch hoch differenziert ausgeleuchteten Wiedergabe durchaus zu spüren. Freilich bleiben die Pianistin und ihr finnischer Dirigent Hannu Lintu mitunter auf halbem Wege stehen. So gerät den Holzbläsern des Deutschen Symphonie-Orchesters Berlin und noch mehr der Pianistin selbst das „Allegro-affettuoso“–

Hauptthema eben doch wieder zum üblichen versonnen-elegischen Adagio. Dabei hat Christian Zacharias überzeugend gezeigt, dass „affettuoso“ womöglich etwas ganz anderes meint, nämlich ein Espressivo mit unüberhörbarem Herzklopfen.

Nein, dies ist und wird kein Verriss einer hörbar sorgfältig erarbeiteten, aufgenommenen und abgemischten Aufnahme. Angela Hewitt spielt sensibel, entdeckt unbekannt Details auf und zwischen den Notenzeilen. Das wunderbare Deutsche Symphonie-Orchester Berlin macht unter der Leitung Hannu Lintus zusammen mit der Solistin nicht nur die konzertanten Entwicklungen, sondern auch viele symphonische und kammermusikalische Feinheiten des Werkes deutlich. In der Kadenz übertreibt Hewitt es nicht mit Tempo und Lautstärke und entdeckt so das Vielschichtig-Rhetorische der oben erwähnten Akkordepisode. Im 2. Satz suchen die Interpreten Schumanns Portato-Artikulation neu, das heißt staccato fern zu deuten und das „Andantino grazioso“ im Fluss zu halten. Besonders überzeugend erscheint mir das Finale, dessen Passagen – ähnlich wie bei Zacharias und sogar noch eine Spur gelassener – zu sprechen beginnen statt als Perpetuum mobile im Wolfstempo vorüber zu hetzen. Fazit: Im großen Feld der Mainstream-Interpretationen ist dies eine fantasievoll, unforciert, pianistisch wie orchestral kompetent ausgeführte Wiedergabe.

Die beiden Konzertstücke vermitteln das gleiche Bild. Erfreulicherweise ist Hewitts und Lintus gediegene Wiedergabe weit entfernt von dem morbiden Spätwerk-Kitsch, den Pianist Tzimon Barto und Dirigent Christoph Eschenbach in ihrer 2010 erschienenen Einspielung der beiden Werke und der dazwischen geschobenen Es-Dur-Variationen durch ihr unheilbar gedehntes, Schumanns Musik teils schockgefrierendes, teils mikroskopierendes Musizieren inszeniert haben. Hewitts Spiel überzeugt insbesondere im Konzertstück op. 92. Dessen ritterlich kämpferischen, zugleich ausdrucksvoll-sensiblen Ton bringt sie zu intensivem Ausdruck und wird zusammen mit Lintu und dem Orchester nicht nur Schumanns klangsinlicher Instrumentation, sondern auch der beinahe opernhafte Aura des Stückes beglückend gerecht. Dass man „Introduction und Allegro appassionato“ mit einigem Recht als Schumanns konzertantes Parergon zu seiner kurz zuvor abgeschlossenen Oper *Genoveva* bezeichnen kann, macht diese Aufnahme überzeugend deutlich.

In Sachen pianistischer und orchesterlicher Perfektion kann man den jetzt erstmals veröffentlichten Mitschnitt einer Kopenhagener Aufführung von Schumanns Klavierkonzert durch Clara Haskil und das Dänische Rundfunkorchester unter Leitung Rafael Kubeliks vom Februar 1955 nicht mit Angela Hewitts Studioeinspielung von 2011 vergleichen. Gleich die eröffnenden abstürzenden Akkordpassagen gelingen Haskil grifftechnisch alles andere als chemisch rein. Auch sonst unterlaufen der damals 60-jährigen Pianistin unüberhörbar falsche (oder fehlende) Töne. Und das dänische Orchester klingt und wackelt im Zusammenspiel, wie es viele Profiorchester damals nach ein, zwei flüchtigen Proben eines Standardwerkes eben zu tun pflegten.

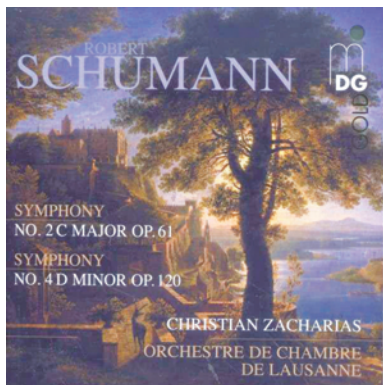
Und doch fesselt die Wiedergabe, sobald man ihr begrenztes Perfektionslevel akzeptiert. Hier soll nicht ein weiteres Mal die mit Worten so schwer fassbare Aura dieser Pianistin beschworen werden – zumal jene Beschwörungen ihrerseits ja leicht in eine Art musikkritischer Gefühlsduselei abgleiten. Haskils Einspielung ist am Rande des Mainstream-Feldes angesiedelt und zeichnet sich dadurch aus, dass der große Zug des Werkes (auch im Kopfsatz, der als „Fantasie“ ursprünglich ja Ein- und Mehrsätzigkeit ineinanderschieben wollte) nie verloren geht. Bemerkenswert verteilt die Pianistin Licht und Schatten, ebenso bemerkenswert ist ihr Timing in Ritardando-Phasen, die prägnant realisiert, doch nie larmoyant überzogen werden. Auch bei Haskils Passagenspiel im 3. Satz horcht man auf: Obwohl es dicht bei Hélène Grimauds Anfangstempo liegt, wirkt es weit prägnanter und sprechender als bei der jungen Kollegin. So zieht Clara Haskil das Finale allmählich in den Strudel (kontrollierten) konzertanten Überschwangs. Der Mittelsatz wird vergleichsweise zügig und doch poetisch-vielschichtig genommen: Die Celli dürfen im Mittelteil singen, aber nicht sentimental-eitelposieren, und hier wie im 1. Satz ist Haskils Wechsel von Legato und fast noch mozarthaftem Non-legato weit vom puppentassen-niedlichen Piano entfernt, das Pianistinnen und Pianisten in bestimmten expressiven Staccatopassagen Schumanns gern anschlagen und dadurch das Konzertant-Intime zur putzigen Kinderszene verkleinern. Kubelik steuert mit dem Orchester einige teils über-raschende, teils überzeugende Klangakzente bei. So steigt aus der Asche konzertanter Nicht-Perfektion ein Phönix lebensvoller, poetisch prägnanter Schumann-Interpretation empor. Wirkt die im Januar 1960, gut zehn

Monate vor Clara Haskils Tod, aufgenommene Wiedergabe von Chopins f-Moll-Konzert mit dem Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire statischer und auch orchestral anfechtbarer, so lohnt der Schumann-Mitschnitt das Hören allemal – nicht zur Fortschreibung des Haskil-Mythos, sondern als packende musikalische Erfahrung.

(Michael Struck)

Robert Schumann's works for piano and orchestra are often played by artists demonstrating their own interpretational approach, which does not necessarily comply with the composer's specifications. Angela Hewitt is aware of this issue and, in conjunction with the orchestra, presents a largely imaginative and unforced rendering with a proficient performance both by the piano and the orchestra.

The recording of a performance in 1955 in Copenhagen of Schumann's Piano Concerto with Clara Haskil is, however, no match for it in matters of pianistic and orchestral perfection. This is because Haskil's play is an enthralling musical experience. The pianist distributes light and shade in a remarkable manner, and her timing in ritardando passages, which are realised concisely but are never lachrymously overstretched, is equally outstanding. (Th. H.)



Robert Schumann

Symphonies Vol. 1

Sinfonie Nr. 2 C-Dur op. 61

Sinfonie Nr. 4 d-moll op. 120

Orchestre de Chambre de Lausanne,

Christian Zacharias (Ltg.)

Musikproduktion Dabringhaus und

Grimm, 2012

Hybrid – SACD MDG 940 1745-6

Robert Schumann
Symphonies Vol. 2
Sinfonie Nr. 1 B-Dur op. 38
„Frühlingssinfonie“
Sinfonie Nr. 3 Es-Dur op. 97
„Rheinische Sinfonie“

Orchestre de Chambre de Lausanne,
Christian Zacharias (Ltg.)
Musikproduktion Dabringhaus und
Grimm, 2012
Hybrid – SACD MDG 940 1772-6



Der seit Beginn der 1990er Jahre auch als Dirigent auftretende Pianist Christian Zacharias legt mit seinem im Jahr 2000 übernommenen Orchestre de Chambre de Lausanne als neues Projekt zwei CDs mit den Aufnahmen aller vier Sinfonien Schumanns vor. Bereits im Jahr 2001 hatte er eine bemerkenswerte Einspielung sämtlicher Werke für Klavier und Orchester von Schumann veröffentlicht (siehe dazu auch S. 98). Während Zacharias dort das Orchester vom Klavier aus leitet, ist er bei vorliegenden CDs ausschließlich als Dirigent tätig.

Den besonderen Klang seines schlank besetzten, technisch versierten Kammerorchesters setzt Zacharias geschickt ein, um aparte, nicht immer den Hörgewohnheiten entsprechende Effekte in Schumanns Sinfonien herauszuarbeiten. Die Musik wird dabei nicht vergewaltigt, wie es leider heutzutage (in ursprünglich gut gemeinter Absicht) so häufig geschieht. Schumanns Kompositionen lassen diese Spielweise durchaus zu, und das Resultat ist ein frisches Klangerlebnis, transparent und voller Farbigkeit. Die fast optimale Balance zwischen Streichern und Bläsern beim Orchestre de Chambre de Lausanne trägt einiges zum angenehmen Klangbild bei. Interessant gestaltet sich auch der Aufbau musikalisch-dynamischer Spannungen, bei dem das Orchester die komplette Bandbreite seiner Möglichkeiten einsetzt.

Besonders in den vom Bläserklang geprägten Passagen der ersten Sinfonie nutzt Zacharias die besondere Färbung seines Orchesters aus, arbeitet auch die sonst oft „übertönten“ Mittelstimmen gut hörbar her-

aus. Die tatsächliche Reichhaltigkeit von Schumanns so gern negativ beurteiltem Orchestersatz offenbart sich dadurch besonders, etwa im „Larghetto“ der B-Dur-Sinfonie oder auch dem „Scherzo“ der „Rheinischen“. Stellenweise allerdings fehlt gerade der „Frühlingssinfonie“ in dieser Interpretation der stürmische, vorwärts drängende Charakter. Wesentlich besser findet sich hingegen das Orchester in den eher melancholisch-elegischen Charakter der Sinfonie op. 61 hinein: geschmeidig wie gehaltvoll wird hier musiziert, dramatisch dort, wo es erforderlich ist, ohne jedoch in übertriebenes Pathos zu verfallen. Springlebendig, aber nicht gehetzt klingt hier das wie atemlos verlaufende Scherzo.

In den ersten Sätzen der Es-Dur-Sinfonie lässt das Orchester die kanonischen Motivverarbeitungen deutlich hörbar werden, nur in manchen Passagen klingt aufgrund der Kammer-Besetzung das Bassfundament ein wenig zu dünn, hätte es ein bisschen fülliger und somit auch glänzender sein dürfen. Als echter Hörgenuss gestaltet sich dann allerdings der vierte Satz der „Rheinischen“, dessen polyphoner Faktur die „historisch orientierte“, vibratoarme Spielweise der Streicher in bester Weise entgegenkommt.

Die vierte Sinfonie d-moll op. 120 erklingt in der revidierten Düsseldorf-Fassung von 1853. Mit straffer Rhythmik werden die Spannungen des Kopfsatzes verdichtet. Von zarter Innigkeit ist der in der Kopfsatz-Durchführung entwickelte lyrische Gedanke, dem man dann in der Reprise im laut Partitur geforderten wirklichen Piano begegnet. Dem Finale der Sinfonie op. 120 lässt Zacharias gegen Ende hin besonders viel Elan zukommen. Mit starken Akzenten hält sich Zacharias insgesamt sehr zurück und fordert vom Orchester eine differenzierte, dem jeweiligen Moment angepasste Artikulationsform, die ein hohes Maß an Kantabilität ermöglicht. Auch hiermit stellt er sich gegen die derzeitige „Mode“, die gerade bei der Interpretation Schumann'scher Sinfonik um sich greift und sich besonders „schlagkräftig“ gibt.

Zacharias hält sich streng an den Schumann'schen Notentext, wählt an keiner Stelle interpretatorische Ansätze, die nicht musikimmanent vorgegeben wären. So bleibt seine Interpretation stets logisch, ausgewogen und überzeugend. Dennoch wirkt das schlanke Klangbild stellenweise ein wenig zu dünn, sucht man vergeblich das Über-

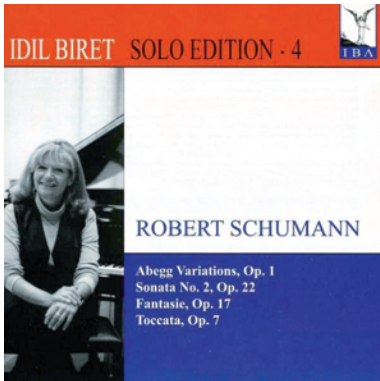
raschungsmoment. Man empfindet die Einspielungen insgesamt als durch und durch solide: stets angemessen, technisch erstklassig, aber ohne den gelegentlich doch auch notwendigen Überschwang. Die für Schumann so typischen Reibungen, die bewusst verunklarte Metrik, das quasi Gegen-den-Strich-Bürsten, kurz all das, was seine Musik so besonders spannend (im wahren Wortsinne) macht, kommen in dieser Interpretation zu kurz. Manches wirkt fast schon zu perfekt, zu glatt oder auch einfach zu „brav“.

Ein von Irmlind Capelle intelligent geschriebenes, ausführlich über die Sinfonien informierendes Booklet-Heft rundet die Einspielung ab. Die Aufteilung in Sinfonien Nr. 2 und 4 auf CD I sowie Nr. 1 und 3 auf CD II wird sich wohl durch deren Spieldauer ergeben haben. Klangtechnisch sind die Einspielungen in hybrider SACD-Methode erstklassig. Fraglich bleibt, ob sie sich neben den unzähligen bereits existierenden behaupten werden können. Als Hörer sollte man „umdenken“ und sich auf diese spezielle Auslegung einlassen, um die Aufnahmen wirklich genießen, sie in ihrer gesamten Wirkung erfassen zu können.

(Irmgard Knechtges-Obrecht)

These two CDs include all four Schumann symphonies, recorded by Orchestre de Chambre de Lausanne under the direction of the pianist Christian Zacharias. He skilfully deploys the special sounds of his lean but technically well-versed chamber orchestra in order to work out such effects in Schumann's symphonies that not always correspond to conventional listening habits. A pleasant sound pattern thus arises, featuring musically dynamic tensions of an appealing nature. Zacharias strictly adheres to Schumann's musical text so that his interpretation remains logical and well-balanced throughout, but here and there slightly too thin in its sound pattern and without elements of surprise. As to the sound, the recording is technically impeccable. (Th. H.)

WEITERE BEMERKENSWERTE CDs/DVDs*
OTHER REMARKABLE RELEASES IN 2012



**Robert Schumann: Abegg-Variations
op. 1, Sonata Nr. 2 op. 22, Fantasie
op. 17, Toccata op. 7**

Idil Biret (Klavier)
IBA/Naxos (2012)

Vgl./cf.: <http://www.incodade/listener/reviews/357/robert-schumann-abegg-variationen-zweite-klaviersonate-fantasie-op-17-toccata-op-7> (8.7.2012)



**Robert Schumann: Klaviertrios 1-3
op. 63, 80, 110, Phantasiestücke
op. 88, Sechs Stücke in kanonischer
Form op. 56**

Trio die Parma
Concerto, 2 CDs (2012)

Vgl./cf.: <http://www.incodade/listener/reviews/327/robert-schumann-klaviertrios-gesamteinspielung-phantasiestuecke-op-88-sechs-stuecke-in-kanonischer-form-op-56> (26.4.2012)

* ausgewählt von / selected by Ingrid Bodsch



**Robert Schumann: Piano Quartet
op. 44, Piano Quartet op. 47**

Alexander Melnikov, piano

Jerusalem Quartet

Harmonia Mundi (2012)

Vgl.u.a./see, inter alia: http://www.kulturradio.de/programm/musik/cd_der_woche/schumann_melnikov.html (16.7.2012)

<http://www.br.de/radio/br-klassik/themen/cd-tipps/cd-tipp-schumann-jerusalem-melnikov100.html> (9.6.2012)



Works for Viola & Piano

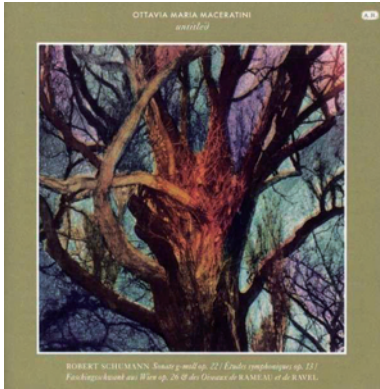
Werke für Bratsche & Klavier

Schumann, Britten, Schostakowitsch

K. Chorzelski, K. Apekisheva

Champs Hill Records / note (2012)

Vgl./cf.: <http://www.incoda.de/listener/reviews/332/schumann-britten-schostakowitsch-werke-fuer-viola-und-piano> (10.5.2012)



Ottavia Maria Maceratini „untitled“

Robert Schumann: Sonate g-moll op. 22; Symphonische Etüden op. 13; Faschingsschwank aus Wien op. 26;

Jean Philippe Rameau: Le rappel des oiseaux aus „Pieces de clavecin“ (Livre 2); Maurice Ravel: Oiseaux tristes aus „Miroirs“

Ottavia Maria Maceratini, Klavier
Aldila, DDD, 2011 (22.08.2012)

Vgl./cf.: <http://www.incodade.com/listener/reviews/453/robert-schumann-klaviersonate-op-22-etudes-symphoniques-op-13-faschingsschwank-aus-wien-op-26> (4.1.2013)

Vgl. auch/see also: <http://www.crescendo.de/ottavia-maria-maceratini-wie-ein-bambus-8253347/> (5.9.2012)



Duo - Hélène Grimaud / Sol Gabetta
Robert Schumann: Fantasiestücke für Cello & Klavier

Claude Debussy: Cellosonate d-moll

Brahms: Cellosonate Nr. 1 e-moll

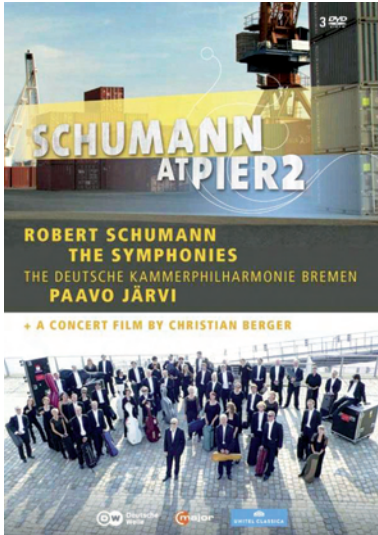
Dmitri Schostakowitsch: Cellosonate

Hélène Grimaud (Klavier)

Sol Gabetta (Cello)

DGG, DDD, 2011 (5.10.2012)

Vgl. u.a./see, inter alia: <http://www.ndr.de/kultur/klassik/duo101.html> (7.10.2012); <http://www.br.de/radio/br-klassik/themen/cd-tips/cd-tipp-gabetta-grimaud-duo100.html> (6.10.2012); <http://www.crescendo.de/sol-gabetta-helene-grimaud-duo-grimetta-8254262/> (12.10.2012); http://www.kulturradio.de/programm/musik/cd_der_woche/duo_gabetta_grimaud.html (8.10.2012)



Schumann at Pier2
Robert Schumann: The Symphonies
 Deutsche Kammerphilharmonie
 Bremen, Paavo Järvi
 A concert film by Christian Berger
 3 DVDs
 Naxos (5.11.2012)

Vgl. u.a./see, inter alia: <http://www.spiegel.de/kultur/musik/schumann-at-pier-2-paavo-jaervi-und-die-bremer-kammerphilharmonie-a-874853.html>
 (29.12.2012)



Robert Schumann:
Waldszenen op. 82
Symphonische Etüden op. 13
Arabeske C-Dur op. 18
 Martin Helmchen, Klavier
 Pentagone Classics CD (2012)

Vgl. u.a./see, inter alia: <http://www.ndr.de/kultur/klassik/helmchen103.htm>;
<http://www.wdr3.de/musik/cd-rezensionen/schumannvergleich100.html>
 (21.11.2012); <http://www.ophelias-pr.com/488-0-CD-Neueroeffentlichung-15--November-2012-Martin-Helmchen-Robert-Schumann-13-11-2012.htm>
 (13.11.2012)



Schumann & Dvořák

Klavierquintette

Jonathan Biss (Klavier)

Elias String Quartet

Onyx (2012)

Vgl./cf.: <http://www.incoda.de/listener/reviews/440/robert-schumann-klavierquintett-op-44-antonin-dvorak>
(10.12.2012)



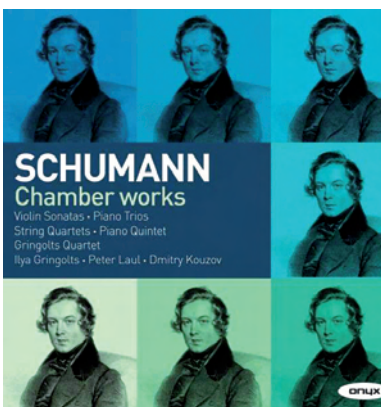
Romantische Arien

Christian Gerhaher, Bariton

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Daniel Harding

Sony Classical (2012)

Vgl.u.a./see, inter alia: <http://www.guardian.co.uk/music/2012/nov/29/romantic-arias-gerhaher-review>
(29.11.2012); www.br.de/radio/br-klassik/themen/cd-tipps/cd-tipp-gerhaher-romantische-arien102.html
(6.12.2012)



Schumann – Chamber works

Sonaten für Violine & Klavier

Nr. 1-3; Klaviertrios Nr. 1-3;

Streichquartette Nr. 1-3;

Klavierquintett op. 44

Ilya Gringolts, Peter Laul, Dmitry

Kouzov, Gringolts Quartet

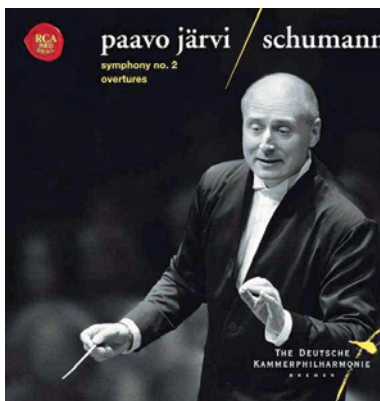
Onyx 2009-2011, 5 CDs (16.11.2012)

Vgl./cf.: <http://www.spiegel.de/spiegel/kulturspiegel/d-90243045.html>
(31.12.2012)



Robert Schumann:
Carnaval & Intermezzi;
Liszt: Sonate h-Moll
 Sophie Pacini, Klavier
 Avi-music (16.11.2012)

Vgl.u.a./see, inter alia: http://www.kulturradio.de/rezensionen/cd/2012/sophie-pacini_spielt.html (21.12.2012); <http://www.br.de/radio/br-klassik/sendungen/allegro/pacini-100.html> (8.11.2012); http://www.mdr.de/mdr-figaro/musik/take-five230_page-1_zc-43c28d56.html (26.11.2012); <http://www.br.de/nachrichten/b5-klassik-cd-sophie-pacini100.html> (12.1.2013)



paavo järvi – schumann
Robert Schumann: Symphonie Nr. 2 C-Dur op. 61; Manfred-Ouvertüre op. 115; Hermann und Dorothea-Ouvertüre op. 136; Die Braut von Messina-Ouvertüre op. 100; Genoveva-Ouvertüre op. 81
 Deutsche Kammerphilharmonie Bremen, Paavo Järvi
 RCA, DDD, 2011 (7.12.2012)

Vgl.u.a./see, inter alia: <http://www.concerti.de/de/1354/cd-rezension-paavo-jaervi-und-die-deutsche-kammerphilharmonie-bremen.html>; <http://www.halternerzeitung.de/nachrichten/kultur/kudo/Neuer-Zyklus-der-Kammerphilharmonie-Schumann-im-Bremer-Porsche-Tempo;art1541,1880798> (16.01.2013); http://www.kulturradio.de/rezensionen/cd/2013/paavo_jaervi_und_schumann.html (1.2.2013)

Noten / Music Books *

Robert Schumann: Violinkonzert d-moll WoO 1

Herausgegeben von Christian R. Riedel

Breitkopf Urtext

Wiesbaden, Leipzig, Paris: Breitkopf & Härtel, 2012

Studienpartitur PB 5317. ISMN: M-979-0-004-21235-6

Kein anderes Werk aus Schumanns Œuvre hat eine derartig verwickelte und spannende Rezeptionsgeschichte wie sein letztes Orchesterwerk, das Violinkonzert WoO 1. Unglaubliche Verwirrungen, Fehl- und Vorurteile sowie geheimnisvolle Machenschaften verbinden sich mit diesem Konzert, das erst 1937 gedruckt und unter großem propagandistischen Getöse des NS-Regimes in Berlin uraufgeführt wurde. Die für diesen Anlass hergestellte und lange Zeit einzig verfügbare Ausgabe ist editorisch wegen gravierender Lesefehler, hinzugefügter Artikulationszeichen und zahlreicher weiterer Mängel absolut unzulänglich. Entstanden war das Konzert im Herbst 1853 in Düsseldorf. Schumann schrieb es inspiriert durch die herausragenden Fähigkeiten des Geigers Joseph Joachim. Zum Schumannjahr 2010 brachte der Verlag Breitkopf & Härtel eine erste quellenkritische und praxisorientierte Urtext-Ausgabe dieses Violinkonzerts heraus (ausführliche Besprechung in *Correspondenz* Nr. 32). Die Edition stützt sich hauptsächlich auf die in der Berliner Staatsbibliothek aufbewahrte, aus dem Nachlass Joachims stammende autographe Partitur sowie auf die beiden dort und im Zwickauer Schumannhaus liegenden Abschriften des Klavierauszugs. Auf dieser Ausgabe basierend erschien jetzt die ebenfalls von Christian R. Riedel bearbeitete Studienpartitur, die aufgrund ihres schmalen und handlichen Formats sowohl dem interessierten Musiker als auch dem Leser entgegenkommt.

* Sämtliche Besprechungen von Irmgard Knechtges-Obrecht/All reviews by Irmgard Knechtges-Obrecht

This study score of Schumann's Violin Concerto WoO 1, edited by Christian Riedel, is based on the first critical and practice-oriented urtext edition of this work, published by Breitkopf & Härtel on the occasion of the Schumann Year in 2010. The handy format accommodates both the interested musician and the reader. (Th. H.)

Robert Schumann

Konzert für Klavier und Orchester a-moll op. 54

Herausgegeben von Peter Jost

Breitkopf & Härtel, G. Henle Verlag 2012

Studienpartitur PB 15124. ISMN: M-979-0-004-21274-5

Zum Schumannjahr 2010 erschien als Kooperationsprojekt zwischen dem Henle-Verlag und Breitkopf & Härtel eine Urtext-Neuausgabe von Schumanns Klavierkonzert op. 54 (ausführliche Besprechung in *Correspondenz* Nr. 33), dessen Quellenlage relativ kompliziert bzw. lückenhaft ist. Die jetztveröffentlichte Studienpartitur bietet einen sinnvollen Auszug aus der von Peter Jost vorgenommenen Edition, die – wie beim Violinkonzert – für den praktischen Gebrauch des interessierten Laien große Vorteile bietet.

This study score, edited by Peter Jost, offers an expedient excerpt for practical use from the new urtext edition, presented by him in 2010 as a cooperation project between publishers Henle-Verlag and Breitkopf & Härtel. (Th. H.)

Robert Schumann

Ouvertüre, Scherzo und Finale E-Dur op. 52 für Orchester

Herausgegeben von Peter Jost

Breitkopf Urtext Wiesbaden, Leipzig, Paris: Breitkopf & Härtel, 2012

Partitur PB 5527. ISMN: M-979-0-004-21256-1

Drei große sinfonische Werke, eines davon für Klavier und Orchester (op. 54), komponierte Schumann gleichzeitig im Frühsommer des Jah-

res 1841, ermuntert durch den Erfolg der Uraufführung seiner ersten Sinfonie op. 38 im Leipziger Gewandhaus. Für ihn bedeutete es den Durchbruch im öffentlichen Musikleben, nachdem er bis dahin nur als Komponist von Klaviermusik und Liedern wahrgenommen worden war. Jedes der drei Werke wurde ziemlich bald aufgeführt, doch keines davon beschritt den Weg in die Öffentlichkeit in seiner ersten Gestalt. Alle drei wurden mehrfach über- und umgearbeitet, eines sogar erst viele Jahre später in Düsseldorf (Sinfonie Nr. 4 op. 120).

Schon wenige Tage nach der Uraufführung seiner „Frühlingssinfonie“ op. 38 entwarf Schumann eine „Overture in E Dur“, die er „in vier Tagen instrumentirt“ hatte. Bald darauf entschloss er sich, dieses Stück zu einem mehrsätzigen Orchesterwerk zu erweitern, woran ihn allerdings zunächst gesundheitliche Probleme hinderten. Erst im Mai, kurz bevor er die ursprüngliche Fantasiefassung seines späteren Klavierkonzerts op. 54 skizzierte, ließ er der *Overture* noch ein *Scherzo* und ein *Finale* folgen. „Wir wissen es noch nicht zu benennen“, schrieb Clara Schumann über das nunmehr dreisätziges Orchesterwerk, dem ihr Mann zunächst die Bezeichnungen „Suite“, „Symphonette“ und später auch „Sinfonietta“ gab. In dieser Gestalt wurde das Werk (zusammen mit der ersten Fassung der späteren 4. Sinfonie in d-moll) am 6. Dezember 1841 im Leipziger Gewandhaus unter der Leitung des mit Schumann befreundeten Konzertmeisters Ferdinand David uraufgeführt. Jedoch erzielten weder die Sinfonie noch das dreisätziges Orchesterwerk den gewünschten Erfolg und Schumann fand auch keinen Verleger. Als auch die Anfertigung einer besser verkäuflichen Fassung für Klavier zu vier Händen nicht zur gewünschten Drucklegung führte, nahm der Komponist eine gründliche Revision des Werkes vor, die insbesondere den seitens der Kritik am meisten bemängelten letzten Satz betraf. Die daraus resultierende neue Version des Werkes wurde am 4. Dezember 1845 in Dresden uraufgeführt und vom Publikum wesentlich besser angenommen. Jetzt erklärte sich auch der Verleger Friedrich Kistner in Leipzig bereit, das nunmehr *Overture, Scherzo und Finale* genannte Werk als op. 52 zu veröffentlichen, allerdings nur die Orchesterstimmen und ein wenig später den vierhändigen Klavierauszug. Die Partitur erschien erst im November 1853.

Peter Jost legt nun auf der Basis der im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien aufbewahrten, aus dem Brahms-Nachlass stammenden autographen Partitur eine Edition von Schumanns op. 52 im Rahmen der Breitkopf'schen Urtext-Reihe vor. Neben der überlieferten Korrekturliste und den Erstaussgaben wurde zum Vergleich auch die Edition des Werkes in der Schumann-Gesamtausgabe (RSA Serie I, Werkgruppe I, Bd. 5) von Sonja Gerlach unter Mitarbeit von Matthias Wendt aus dem Jahr 2000 herangezogen. Über seine Entscheidungen im einzelnen gibt Jost im *Kritischen Bericht* Auskunft. Tatsächlich bietet dieses etwa 17 Minuten dauernde Werk eine reizvolle Herausforderung für Interpreten und Hörer gleichermaßen, wobei diese handliche Ausgabe den Zugang erleichtert.

Peter Jost presents an edition of Schumann's Op. 52 within the scope of the Breitkopf urtext series, based on the autograph score kept in the Archives of the Society of the Friends of Music in Vienna. This piece of a duration of about 17 minutes, thoroughly revised by Schumann after its premiere in 1841 and premiered in this form in 1845, is a delightful challenge for listeners and interpreters. (Th. H.)



BÜCHER / BOOKS

Thomas Synofzik (Hrsg.): Schumann-Studien 10

Im Auftrag der Robert-Schumann-Gesellschaft Zwickau e.V. herausgegeben von Gerd Nauhaus und Ute Bär.

384 S., zahlr. Abb. und Notenbeispiele

Sinzig: studio • verlag, 2012

ISBN: 978-3-89564-142-B

Der 2012 erschienene neueste Band der Zwickauer *Schumann-Studien* ist zugleich der bisher umfangreichste und besticht durch ein ansprechendes, neu gestaltetes Layout. In seinem Hauptteil greift er zurück auf die Referate der international besetzten 19. *Wissenschaftlichen Arbeitstagung zu Fragen der Schumann-Forschung*, die 2007 unter dem

Titel *Instrumente der Schumann-Zeit* im Robert-Schumann-Haus stattfand. Dieser bei früheren Konferenzen höchstens am Rande behandelte Themenkreis förderte interessante Ergebnisse zutage. So behandeln Christan Ahrens (Bochum) und Klaus Aringer (Graz) die innovative Verwendung des Triangels sowie der Natur- und Ventilhörner in Schumanns Orchesterwerken. Jean-Jacques Düнки (Basel) widmet sich in seiner einfühlsamen Studie interpretatorischen Fragen auf historischen und modernen Klavieren am Beispiel der frühen *Impromptus* op. 5 und der späten *Gesänge der Frühe* op. 133. Einander ergänzende Beiträge liefern Eszter Fontana und Birgit Heise (beide Leipzig), von denen die eine anhand von Preislisten der bekannten Wiener Klavierbaufirmen Graf und Streicher wichtige Erkenntnisse über den Instrumentenbau und -handel um 1830 sowie dessen Verlagerung von Wien nach Leipzig entwickelt, die andere die wichtigsten Leipziger Firmen der Zeit beschreibt, unter denen Breitkopf & Härtel durch Verbindungen zu Robert Schumann und Friedrich Wieck hervorsticht.

Den 100. Todestag Joseph Joachims (15. Aug. 2007) nimmt Dieter Gutknecht (Köln) zum Anlass einer umfassenden Untersuchung über die Instrumente des großen Geigers, der in diversen Zeiträumen nicht weniger als 14 Geigen und zwei Bratschen von Stradivari sowie weitere italienische Instrumente besessen hat. Daran schließen sich interessante Erläuterungen über Tendenzen des Geigenbaus im 19. Jahrhundert an. Cathleen Köckritz (Neukirch/Lausitz) knüpft an Erkenntnisse ihrer vielbeachteten Dissertation über Friedrich Wieck an und schildert dessen Tätigkeit als Instrumentenhändler in Leipzig sowie in einem Anhang das Wirken seines Neffen, des Klavierbauers Wilhelm Wieck, von dem neuerdings Instrumente in den Schumann-Häusern Leipzig und Zwickau stehen. Mehr am Rande des Themenspektrums steht der Beitrag von Andreas Michel (Markneukirchen) über den sächsisch-thüringischen Gitarrenbau im 19. Jahrhundert, während Thomas Synofzik die aus Marie Wiecks Nachlass stammende, von Clara Schumann als Kind gespielte Physharmonika im Robert-Schumann-Haus untersucht und zu dem Schluss kommt, dass sie annähernd baugleich mit den Instrumenten des Erfinders Anton Haeckl und wahrscheinlich von Joseph Carl Fuchs erbaut worden ist. Sodann wird ein Notturmo Wiecks für die Physharmonika erstmals mitgeteilt.

Schließlich befasst sich Matthias Wendt erneut mit Schumanns Metro-
nom und vertritt die These, dass die unterschiedlich funktionierenden
Exemplare, die der Komponist besaß, eine exakte Bestimmung kaum
zuließen. Allerdings lieferte wahrscheinlich das zuletzt, ab 1852, benutz-
te Metronom dennoch korrekte Angaben, deren Gültigkeit wiederum
durch Schumanns verändertes subjektives Tempogefühl relativiert wird.

Der diesmal besonders gehaltvolle Teil der *Freien Beiträge* bietet zahlrei-
che neue Erkenntnisse. So vermag Peter Bloom (Northampton/Mass.)
die bisher rätselhafte Widmungsträgerin von Schumanns *Bunten Blät-
tern* op. 99 Mary Potts zu „enttarnen“. Nina Drosdezkaja (Twer) steuert
völlig neuartige Informationen über Schumanns Aufenthalt während
der Russlandreise von 1844 bei seinen Verwandten in Twer und Umge-
bung sowie zur Biographie des Onkels Carl v. Schnabel (1773–1845)
bei, ergänzt durch die von Gerd Nauhaus (Zwickau) aufbereiteten er-
haltenen Briefe von Onkel und Cousin, Carl v. Schnabel sen. und jun.
Der umfangreiche Aufsatz von Jan Dewilde (Antwerpen) informiert
erstmalig umfassend und mit vielen Dokumenten über die Beziehungen
Robert und Clara Schumanns nach Belgien. Zum 175-jährigen Jubilä-
um der *Neuen Zeitschrift für Musik* fasst Jochen Lebelt (Großschweid-
nitz), fußend auf seiner Zwickauer Dissertation von 1988, noch einmal
wesentliche Aspekte von Schumanns Redaktionstätigkeit zusammen.
Eberhard Möller (Zwickau) berichtet über einen Notenfund in der
Zwickauer Ratsschulbibliothek, eine vermutlich von Schumanns Schul-
rektor und Deutschlehrer Gottfried Hertel angelegte Liedersammlung
mit Gitarrenbegleitung, die das Musikinteresse des Lehrers dokumen-
tiert. Der inzwischen verstorbene Ernst-Jürgen Dreyer geht in seinem
poetisch-überhöhten, *Engelsmusik* betitelten Aufsatz der Herkunft eines
Schumann'schen Motivs nach.

Der Band wird traditionsgemäß beschlossen durch den Abdruck von
zwei Laudationen zur Verleihung des seit 1964 existierenden Robert-
Schumann-Preises der Stadt Zwickau: für die bedeutenden Schumann-
Forscher Reinhard Kapp und Michael Struck 2009 von Gerd Nauhaus
sowie für den Weltklasse-Pianisten András Schiff 2011 von Peter Schrei-
er (Dresden).

Wie immer ist auch dieser 10. Band der *Schumann-Studien* sorgfältig redigiert (Thomas Synofzik) und verlegerisch vorbildlich betreut (Gisela Schewe, Sinzig).

(Irmgard Knechtges-Obrecht)

This latest volume of the Zwickau *Schumann Studies*, published in 2010, refers in its main section to the papers of the 19th Academic Seminar on Issues of *Schumann Research* in 2007 under the title “Instruments of the Schumann Period”.

Along with the contributions dedicated to the subjects of instruments and the use of instruments in compositions, heading *Freie Beiträge* [*Free Contributions*] “discovers” amongst others the mysterious so far Marie Pott to whom a work by Robert Schumann is dedicated. Another contribution provides new information on Schumann’s journey to Russia to his relatives over there, and an extensive essay is dedicated to the Schumanns’ connection with Belgium. Moreover, Schumann’s editorial work is summarised on the occasion of the 175th anniversary of *Neue Zeitschrift für Musik* [*New Journal of Music*]. (Th. H.)

Joachim Bauer und Jens Blecher (Hrsg.): Der akademische Schumann und die Jenaer Promotion von 1840

325 S., Abb., Broschur

Leipziger Universitätsverlag, 2011

ISBN: 978-3865835307

Nur sehr wenig ist bisher über die Jenaer Promotion Robert Schumanns von 1840 veröffentlicht worden: Dem Thema widmen sich lediglich ein Abschnitt in einer 1955 erschienenen Broschüre,¹ die neben Schumann auch Giacomo Meyerbeer, Wilhelm Stade, Hans von Bülow, Albert Methfessel, Gottlob Töpfer, Karl Gille, Eduard Lassen und Max

¹ Friedrich Stier, *Ehrung deutscher Musiker durch die Universität Jena*, Weimar 1955 (83 Seiten, mit Bildern und Dokumenten).

Reger als „Jenaer Doktoren“ behandelt, und ein Aufsatz von 1980/81 in den Vorgängerbänden der Zwickauer *Schumann-Studien* vom früheren Jenaer Universitäts-Kustos Günter Steiger,² der die damals erfolgte Restaurierung der Promotionsurkunde im Universitätsarchiv (ein weiteres Exemplar befindet sich in der Schausammlung des Robert-Schumann-Hauses) zum Anlass nahm.

Sind diese Publikationen auch eindeutig und nicht zu missdeuten in ihrer Aussage, so geistert doch noch immer durch die Literatur – besonders die populär-triviale – die Fehlinformation, es habe sich bei dieser Verleihung akademischer Würden an Schumann um eine „Ehrenpromotion“ (also eine Titulatur „honoris causa“) – wie bei allen übrigen oben aufgezählten Persönlichkeiten – gehandelt, während doch die Tatsachen eine andere Sprache sprechen und ganz zweifellos eine „reguläre“, wengleich nicht restlos „vollwertige“, sondern „in absentia“ durchgeführte Promotion stattgefunden hat.

Während sich die Jenaer Universität früher der Schumann'schen Ehrung gern im Rahmen von Akademischen Konzerten erinnerte, an denen der Rezensent in den 1980er Jahren mehrfach als Referent beteiligt war, so veranstaltete sie im Jubiläumsjahr 2010 erstmalig eine Ausstellung, der auch die umfang- und inhaltsreiche Buchpublikation zu danken ist. In ihr wird der gesamte Promotionsvorgang mit Vor- und Nachspiel in Gestalt von Briefwechsel und Rezeptionsdokumenten zum ersten Mal lückenlos dargeboten, und es werden darüber hinaus die Beziehungen Robert und Clara Schumanns zur thüringischen Universitätsstadt und weitere familiäre Implikationen behandelt sowie sämtliche Schumann-Aufführungen im akademischen und teils städtischen Bereich im 19. Jahrhundert bis hin zum Ersten Weltkrieg aufgelistet.

² Günter Steiger, „Würden erfrischen immer“. *Bemerkungen zur Jenaer Promotion von Robert Schumann 1840*, in: *5. Schumann-Tage des Bezirkes Karl-Marx-Stadt 1980/5*. Wissenschaftliche Arbeitstagung zu Fragen der Schumann-Forschung, o.O.u.J. (Zwickau 1981), S. 42–56. Siehe auch: Ders., *Robert-und-Clara-Schumann-Medaille der Friedrich-Schiller-Universität Jena*, in: *Robert-Schumann-Ehrung des Bezirkes Karl-Marx-Stadt 1981/6*. Wissenschaftliche Arbeitstagung zu Fragen der Schumann-Forschung, o.O.u.J. (Zwickau 1982), S. 33–42.

Zu Beginn der Publikation wird nach einem Geleitwort des derzeitigen Rektors der Friedrich-Schiller-Universität, Klaus Dicke, dankenswerter Weise die Vorgeschichte von Schumanns Jenaer Promotion resümiert: Sein erstes Studienjahr an der Leipziger Universität 1828/29 (Mario Todte), die Liebesbeziehung zwischen Robert Schumann und Clara Wieck und beider „langer Weg zum Eheglück“ (Thomas Synofzik) sowie Schumanns Heidelberger „Burschenjahr“ 1829/30 (Thomas Pester).

Die eigentliche Promotionsgeschichte umfasst die Kapitel 4–6 des Buches: Nach einer Schilderung der Jenaer Universität um das Jahr 1840, der Struktur ihrer Philosophischen Fakultät und des Prozedere damaliger akademischer Graduierungen (Joachim Bauer, Leiter des Universitätsarchiv) folgt die Vorgeschichte (Christine Haustein), die mit Schumanns Beziehung zum damaligen Diakon und Garnisonsprediger sowie zeitweiligen Mitarbeiter der *NZfM* Gustav Adolph Keferstein einsetzte, der selbst 1827 in Jena zum Dr. phil. promoviert worden war und mehrere Fakultätsmitglieder gut kannte. Die Schilderung des Verfahrens selbst, das offenbar in kürzester Zeit und völlig problemlos vonstatten ging, nimmt breiten Raum ein. Interessant sind hier vor allem zwei, soweit ich sehe, in dieser Form noch nicht angesprochene Punkte: Zum einen handelte es sich bei Schumanns Graduierung um eine der damals nicht unüblichen „in absentia“-Promotionen – d.h. der Promovent strebte keine akademische Laufbahn an und musste demzufolge bei dem ganzen Vorgang gar nicht persönlich anwesend sein (wichtig war hingegen die Entrichtung der entsprechenden Gebühren!).³ Hier sei am Rande vermerkt, dass sich die Autorin im Abschnitt *Der Konflikt* mit der Berufung auf die sachlich anfechtbare Publikation *Der Prozeß* von Friederike Preiß (2004) auf dünnes Eis begibt. – Ferner taucht hier der Begriff einer (von Schumann eingereichten) „Probeschrift“ auf, wie die an Keferstein übersandten und von diesem einer Auswahl unterzogenen

³ Genau derselbe Prozess spielte sich übrigens ziemlich genau ein Jahr später bei der Promotion von Karl Marx in Jena ab. Darüber berichtet z.Z. (Nov. 2012 bis Febr. 2013) eine Ausstellung in Bonn: *Dr. Karl Marx. Vom Studium zur Promotion – Bonn, Berlin, Jena*, mit sehr instruktivem Begleitband, hrsg. von Ingrid Bodsch, Bonn 2012.

NZfM-Artikel gewertet werden. Diese sind dann im folgenden, dem wohl wichtigsten und wertvollsten Kapitel des Buches mit der Quellenpublikation der Promotionsdokumente (Joachim Bauer, Thomas Pester, Rita Seifert) als Faksimileabdruck zu lesen, gefolgt von einem zusammenfassenden Kommentar Thomas Synofziks. Zuvor werden sämtliche einschlägigen Dokumente im Wortlaut dargeboten, das (freilich schon öfter publizierte) ausführliche Curriculum vitae Schumanns wiederum auch faksimiliert; es scheint, wenn der Bildqualität zu trauen ist, im Original stark nachgedunkelt.

Es folgt ein Kapitel, das noch einmal die Beziehung Robert und Clara Schumanns zu Jena – einschließlich Claras Konzerten im akademischen Rosensaal – und zu Keferstein zusammenfasst (Otto Löw). Den Rest des Bandes nehmen Themen ein, die mit dem „akademischen Schumann“ nur mehr indirekt oder gar nicht zu tun haben, aber dennoch Interesse beanspruchen dürfen: So gut wie völlig unbekannt waren die Einzelheiten des kurzfristigen Pensionsaufenthalts 1857–59 von Ludwig und Ferdinand Schumann (Margit Hartleb, Gerhard Müller) in der Erziehungsanstalt von Volkmar Stoy, die vor allem aus Briefen des Anstaltsleiter und seiner Frau an Clara Schumanns hervorgehen. Aber auch über diese für damalige Verhältnisse vorbildliche Anstalt ist viel Wissenswertes zu erfahren, und es bleibt unverständlich, wieso Clara den Aufenthalt ihrer Söhne abrupt und zur Unzeit abbrach. – Breiten Raum beansprucht sodann die in einem letzten Kapitel (O. Löw; S. 181–295) enthaltene Auflistung der Jenaer Konzerte (Akademische Konzerte 1838–1860; Akademische und weitere Konzerte 1860–1906; Ära Fritz Stein 1906–1914) mit Werken Schumanns. Mag die Darbietung der vollständigen Konzertprogramme von mehr lokalem Interesse sein, so ermöglicht eine systematische Übersicht über die aufgeführten Werke Schumanns doch wertvolle Rückschlüsse, während die knappe Skizze der Schumannpflege im 20. Jahrhundert der Auffüllung bedürfte. Den Schluss des Bandes nehmen bebilderte Kurzbiographien der Fakultätsmitglieder von 1840, ein Quellen- und Literaturverzeichnis, das Personenregister sowie das Abbildungs- und Autorenverzeichnis ein. Für jeden näher mit Schumann befassten Leser lohnt die Lektüre dieses gewichtigen (und entsprechend kostspieligen) Bandes.

(Gerd Nauhaus)

In the Schumann Year 2010, the University of Jena dedicated an exhibition to Schumann's doctoral studies on which an extensive publication rich in content has been published also. This not only documents the entire process of Schumann's doctoral studies, starting with the application for doctoral studies in absentia up until conferral of the doctorate, without gaps. It also sheds light on the academic history leading to Schumann's doctoral studies and the later familiar ties of the Schumanns with the Thuringian university town in which, amongst others, two sons of the Schumanns spent some time at the Stoy boarding school. Moreover, all Schumann performances within an academic or municipal environment up until the First World War are listed. At the end of the volume, the faculty members of 1840, the year of Schumann's conferral of the doctorate, are introduced with short *curricula vitae* and pictures. (Th. H.)

Younjung Lee

XII Burlesken für Klavier (1832/33). Untersuchungen zu einem unveröffentlicht gebliebenen Zyklus Robert Schumanns

(= Kölner Beiträge zur Musikwissenschaft, herausgegeben von Christoph von Blumröder und Wolfram Steinbeck, Band 15)

204 S.; kart.

Kassel: Gustav Bosse Verlag, 2011

ISBN: 978-3-7649-2715-8

Am 2. November 1832 offerierte der Komponist Robert Schumann, von dem bis dahin drei Klavierwerke, die Opera 1-3, erschienen waren, dem renommierten Verlag Breitkopf & Härtel eine – wie es den Anschein erweckt – neue potentielle Publikation: „Auch stehen für eine spätere Zeit XII Burlesken (Burle) nach Art der Papillons, die bei Kistner erschienen, [...] zu Ihren Diensten.“ Und in einem wohl mit März 1833 zu datierenden Eintrag auf einem Skizzenblatt, das heute in der Universitätsbibliothek Bonn liegt, listete Schumann für ein Kompositionsprojekt unter dem Titel *Burle* wiederum zwölf solcher Stücke mit nur wenigen Detailangaben auf. In beiden Fällen handelt es sich also nicht um irgendeine Anzahl von Stücken, sondern ausdrücklich

um zwölf, mithin die in jener Zeit noch weitgehend normierte Zahl an Stücken für eine entsprechende Sammlung, was als weiteres Zeugnis von Schumanns Vorstellung eines Werkcharakters zu werten wäre. Beide Zeugnisse bilden gleichsam den roten Faden in der von der Koreanerin Younjung Lee verfassten Dissertation, die 2008 an der Universität in Köln angenommen wurde. Die Verfasserin, als ehemalige Praktikantin an der Düsseldorfer Robert-Schumann-Forschungsstelle bestens mit der Materie vertraut, sieht bei dem von Schumann niemals zu Ende gebrachten Kompositionsprojekt von 12 Burlesken (in dem grundlegenden Werkverzeichnis von Margit L. McCorkle [München und Mainz 2003] als „Anhang F14“ geführt) weniger einen Bezug zum *Carnaval* op. 9 (so von Hermann Erler, dem Herausgeber von Schumann-Briefen, ausgehend vielfach in der Literatur nachzulesen) als vielmehr zu den *Papillons* op. 2, aber gerade nicht wegen der Tatsache, dass auf dem Titelblatt der Erstausgabe der Vermerk „Liv. I“ zu finden ist, dem zufolge Schumann geplant hatte, diesem ersten Heft noch ein weiteres Heft mit *Papillons* folgen zu lassen; was jedoch nicht geschah. Dabei handelt es sich nach Meinung von Lee „um zwei voneinander ganz unabhängige Kompositionsvorhaben“.

Es soll nun freilich nicht der Anschein erweckt werden, als seien die *XII Burlesken* ein Klavierwerk, das (nahezu) vollständig vorliegt und nur noch nicht publiziert wurde – wie das in der Vergangenheit mit manch anderem Werk Schumanns geschah. (Dass die Verfasserin den im Fall von *XII Burlesken* doch etwas problematischen Werkbegriff bemüht, sei am Rande erwähnt.) Vielmehr liegen die *Burlesken* allesamt, wenn überhaupt, nur in einem Skizzenstadium vor. Aus eben diesem Grund bedeute auch, wie Lee einleitend gesteht, die Beschäftigung mit einem „Werk, das im musikalischen Entstehungsprozess über das Stadium der Planung nicht hinausgekommen ist und unveröffentlicht blieb, [...] eine besondere Herausforderung“ (S. 13). Lees Anliegen ist es, den Beziehungen zwischen den *Burlesken* und den im Druck erschienenen *Papillons*, aber auch anderen veröffentlichten Werken wie manchen Stücken aus op. 124 („Scherzino“, „Romanze“, „Burla“, „Elfe“) detailliert nachzugehen, wobei die Unübersichtlichkeit der Quellenlage sich leider in gewisser Weise auf die Darstellung niederschlägt, die man sich zuweilen ein wenig konziser wünschte.

Lees Dissertation mit einer vom Rezensenten persönlich nicht sonderlich geschätzten numerischen Einteilung, die bis zu „2.4.2.2 Zur Rezeption des ‚Pulcinella‘ in Sachsen [...]“ reicht, untergliedert sich in die Kapitel:

1. *Konzept des Kompositionsprojektes „Burla“ bzw. „Burlesken“* (mit einem Überblick von „Schumanns literarischen Neigungen“ bis hin „Zu den Bezeichnungen ‚Burla‘, ‚Papillon sive Burla‘ und ‚Papillotte‘ im Kontext von op. 2, 4, 9, 11, 22, 99 und 124“);
2. *Zum Verständnis von Burleskem und Burleske* (mit einer detaillierten Darstellung zum Begriffsverständnis in Lexika, in der Literatur und speziell natürlich bei Schumann, der 1834 zum *Damen Conversations Lexikon* einen entsprechenden Artikel *Burlesk (Musik)* beisteuerte);
3. *Monographische Darstellung der Burlesken-Skizzen* (als das eigentliche musikwissenschaftliche Betätigungsfeld, das bis „Zur Rekonstruktion der ‚XII Burlesken““ führt);
4. *Robert Schumanns „Burlesken“ und deren Auswirkung* (wie gesagt besonders auf op. 2 und einige Stücke aus den *Albumblättern* op. 124, wobei die Darstellung in die Frage mündet, ob die von Schumann geplanten XII Burlesken „ein zum Scheitern verurteiltes unmögliches Projekt“ seien [S. 174]).

Im Anhang bietet Lee eine verdienstvolle und weitgehend korrekte Transkription der Burla-Skizzen, von denen manche im Druck allerdings reichlich klein geraten sind.

Der Verfasserin gelingt es, die *Burlesken* in den Kontext der zur Verfügung stehenden schriftlichen und musikalischen Zeugnisse Schumanns einzuordnen, die – wie die jüngste Edition der in diesem Zusammenhang nicht unwichtigen *Studienbücher I und II* im Rahmen der Schumann-Gesamtausgabe (siehe *Correspondenz* Nr. 33, S. 147f.) zeigt – in steter Folge einer interessierten Öffentlichkeit zur Verfügung gestellt werden. Gleichwohl hinterlässt die Lektüre einen zwiespältigen Eindruck. So informativ und weitgefächert die Arbeit mit einem willkommenen Blick in einen bisher noch unerforschten und reichlich unübersichtlichen Winkel von Schumanns kompositorischer Werkstatt insgesamt sich darstellt, so wäre eine nochmalige redaktionelle Überarbeitung an manchen Stellen durchaus sinnvoll gewesen. Das mehrmals auftauchende Verb „überschriften“ etwa ist dem Rezensenten nicht geläufig. Und

den Beginn der von Schumann herausgegebenen *Neuen Zeitschrift für Musik* in den Oktober 1834 (S. 20) bzw. in den Mai (S. 23) zu verlegen, zeugt von ungenauer Recherche, zumal die Verfasserin für ihre Untersuchungen einen Aufsatz Schumanns über das Komische aus der Nr. 3 vom 10. April 1834 der damals gerade eine Woche bestehenden Zeitschrift heranzieht. Auch die Literaturangaben in den Anmerkungen und dem entsprechenden Verzeichnis am Schluss sind teilweise gewöhnungsbedürftig. Abgesehen von Ungenauigkeiten ist z.B. die Nennung einer zeitgenössischen Zeitschrift namens *Zeitungsstimmen* (S. 196) nur für den Insider entschlüsselbar – als Hinweis auf eine von Schumann zu privaten Zwecken angelegte Sammlung von Zeitungs- und Zeitschriftenausschnitten unter eben diesem Titel.

Insgesamt stellt Lees Dissertation eine beachtenswerte Arbeit dar, indem sie sich beispielhaft einem jener Kompositionsvorhaben Schumanns widmet, die typisch für sein Frühschaffen sind, das sich nach einem Fazit Bernhard R. Appels „als ein schwer zu durchdringendes Gewirr von Plänen, Plan- und Konzeptänderungen, Abbrüchen, gelungenen Wiederverwertungsmaßnahmen und vollendeten Werken“ erweist (*Vom Einfall zum Werk*, S. 108 [siehe *Correspondenz* Nr. 33, S. 139f.]).

(Michael Beiche)

In her doctoral thesis, accepted by the University of Cologne in 2008, the Korean Youngjung Lee looked into Schumann's unfinished early compositions, the XII *Burlesken* [12 *Burlesques*] (listed in M. McCorkle's Schumann catalogue of works as "Anhang [Addendum] F14". She traces their history from conception of the project, Schumann's understanding of the concept of burlesque, a monographic representation of the Burlesque sketches, up until reconstruction and their effect on other pieces. Lee's concern is to follow the relationship between the *Burlesques* and the *Papillons* that had appeared in print at the time, but also to trace in detail other published works, e.g., from op. 124, which sometimes gets slightly out of hand. In an addendum, Lee offers a commendable and largely correct transcription. (Th. H.)

Andreas Meyer (Hrsg.)

Robert Schumann – das Spätwerk für Streicher

(Stuttgarter musikwissenschaftliche Schriften, Bd. 2)

240 S., Abb. u. Notenbeisp., Broschur

Kassel etc.: Schott Music, 2012

ISBN: 978-3-7957-0806-1

„Die große konzertante Geste und das selbstvergessene, um äußere Wirkungen unbekümmerte Spiel, die unheimliche Nachtseite der Romantik und das häusliche Glück im stillen Winkel – der späte Schumann bietet widersprüchliche Perspektiven und extreme, zuweilen ‚experimentelle‘ Antworten auf Fragen seiner Zeit und seiner künstlerischen Existenz. Einen auffälligen Schwerpunkt im Schaffen der Jahre um 1850 bilden Kompositionen für Streichinstrumente – Konzerte, Kammermusik, Bearbeitungen. Der späte Schumann entdeckt die ‚Farbe‘ der Streicher gewissermaßen neu, unbekümmert um spielerische Konventionen und gattungsästhetische Erwartungen. Die Autoren dieses Bandes unternehmen eine Annäherung an dieses so faszinierende wie rätselhafte Werk, das infolge von Schumanns Erkrankung in Teilen zunächst nur zögerlich oder gar nicht veröffentlicht wurde. Thematisiert werden außerdem Fragen der Interpretation und der Schumann-Rezeption im 20. Jahrhundert.“

Soweit der, zugegeben etwas überschwängliche „Klappentext“ des als Nachzügler der zahlreichen Schumann-Symposiumsberichte des Jubiläumsjahres 2010 im Herbst 2012 erschienenen Bandes aus Stuttgart (dem, wie zu hören ist, im Sommer 2013 noch der Bericht aus Basel folgen soll). Er repräsentiert einen durchaus überraschenden und ungewöhnlichen Aspekt der Schumann-Forschung und lohnt allein schon deshalb den Blick in den Inhalt und eine gründlichere Lektüre. Den Umschlag des Bandes schmückt das bekannte Menzelsche Doppelbild von Joseph Joachim und Clara Schumann beim Konzertieren (Berlin, 20. Dez. 1854), von dem ausgehend der Herausgeber Andreas Meyer – der auch selbst einen der Beiträge lieferte – eine einleitende Situationsbestimmung vornimmt und das inhaltliche Spektrum umschreibt. Die insgesamt zwölf Beiträge werden eröffnet durch ein Plädoyer aus der Feder Reinhard Kapps, dem ebenso wie Michael Struck (beide

erhielten gemeinsam den Robert-Schumann-Preis der Stadt Zwickau 2009) bahnbrechende Veröffentlichungen zum Schumann'schen Spätwerk zu danken sind. Er wendet sich gegen die tradierte Vorstellung, Schumanns Komponieren sei stets vom Klavierklang ausgegangen, und weist überzeugend nach, dass, beginnend mit den *Quartetten* op. 41, aber gerade auch in den späten Kompositionen mit Beteiligung von Streichinstrumenten, ein ausgeprägtes Verhältnis zu den Besonderheiten der Instrumente und ebenso ein Bestreben zur Erweiterung ihrer Möglichkeiten wirksam wird. – Brücken zur Musik unserer Gegenwart schlagen die Beiträge von Thomas Seedorf zu Schumanns g-Moll-Trio op. 110 „von Wolfgang Rihm aus betrachtet“ und Christina Richter-Ibáñez, die Querverbindungen zu Werken von György Kurtág (*Homage à R. Sch.*), Wolfgang Rihm (*Fremde Szenen I-III*), Heinz Holliger (*Gesänge der Frühe* und *Romancendres*) und Jörg Widmann (Cellokonzert *Dunkle Saiten* und *Fieberphantasie*) herzustellen weiß und auch die Beziehungen der vier Komponisten zueinander beleuchtet. – Unter dem Stichwort „Denkmalsturz“ behandelt Johannes Zimmermann die Implikationen der Etablierung von Schumanns Violinkonzert durch die Strategen der NS-Kulturpolitik als „Mendelssohn-Ersatz“ – gespeist durch antisemitische Klischees bereits in den Veröffentlichungen der Marie Lipsius (La Mara), tradiert dann u.a. durch H. J. Moser, J. Müller-Blattau, R. Pessenlehner (hier fälschlich als „Pfeffenlehner“ apostrophiert) und E. Bücken, auf die Spitze getrieben durch Verlautbarungen von Hanns Johst (1943 zum Präsidenten der neu formierten *Deutschen Schumann-Gesellschaft* gekürt) und in der die Uraufführung von Schumanns Violinkonzert am 26. November 1937 umrahmenden Feier mit Reden des „Reichsorganisationsleiters“ der Arbeitsfront Robert Ley und von Propagandaminister Goebbels den traurigen Höhepunkt erreichend. – Der einzige Beitrag zu Schumanns 1850 und damit vor der „Spätwerk-Periode“ entstandenem Cellokonzert op. 129 stammt von Heinz von Loesch und widmet sich – ausgehend von einem Vergleich mit dem Klavierkonzert – bestimmten „satztechnischen Pointen“ in diesem heute unangefochtenen, aber lange kontrovers beurteilten Werk Schumanns. Als Postscriptum lässt er eine kurze Betrachtung zum Violinkonzert folgen, die die – nicht unanfechtbare – These vertritt, Schumann habe bestimmte Passagen darin „nicht zu

Ende komponiert“ und würde sie bei späterer Revision geändert haben. – Siegfried Eipper wertet sodann die Violinfantasie op. 131 als „mehr als ein Gelegenheitsstück“ (zu dem sie eine zeitgenössische Rezension aus Schumanns Todesjahr 1856 abqualifizieren wollte), lässt ihr eine detaillierte Form- und Stilanalyse angedeihen und konstatiert ihre „stilistische Breite“ mit Einbeziehung barocker Elemente als Positivum, dem vermutlich vor allem Joseph Joachim mit seiner Betonung der „Innigkeit und Frische“ des Werks gerecht werden konnte. – Herausgeber Andreas Meyer behandelt unter dem Stichwort „Riskantes Modell“ inhaltliche wie soziologische Aspekte des Violinkonzerts, listet zunächst noch einmal die trotz Kapps und Strucks wegweisenden Arbeiten verbliebenen „traurigen Momente“ der Rezeptionsgeschichte auf, analysiert sodann das Konzert erneut und spannt einen weiten Bogen hin zur Gattungsproblematik und den politischen Aspekten der Jahrhundertmitte – eine sehr komplexe Darstellung. – In geistvoller, sprachlich ausgefeilter Überschau behandelt der Geiger, Pianist und Musikforscher Kolja Lessing die 2. und 3. Violinsonate, wobei er weniger deren Gemeinsamkeiten als signifikante Unterschiede heraushebt und kompositorische Verbindungen zu Bach, Beethoven und Mendelssohn, persönlich-interpretatorische zu Ferdinand David und Joseph Joachim zieht. Ein Exkurs behandelt die strittige Satzfolge in der 3. Sonate (s.u.). – Ein Schwergewicht des Bandes bilden Michael Strucks Paenultima ratio betitelte Überlegungen zu den durch Verlust eines bedeutenden Teils der Originalquellen entstandenen offenen Fragen der „Werktextüberlieferung“, die 3. Violinsonate betreffend. Sie erscheinen teils lösbar, werden andernteils (die Aufeinanderfolge der Mittelsätze betreffend) mit erheblichem Aufwand an detektivischem Scharfsinn einer Lösung angenähert. Hier setzt der Zusatzbeitrag von Reinhard Kapp an, den Strucks Vorschläge nicht überzeugen und der seine eigenen, seit dem Bremer Symposium 2010 „fälligen“ Argumente in 12 Thesen nachträgt, wodurch ein teils sogar amüsanter Dialog der (Schumannpreis-) Dioskuren entsteht. – Der Band wird beschlossen durch die an die *Märchenerzählungen* op. 132 anknüpfenden Beiträge von Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Pfleger. Letzterer enthält Auführungshinweise aus der Sicht der heutigen „historisch orientierten“ Spielpraxis, während ersterer an klug gewählten Beispielen die (von Ad-

orno so benannte) „Interpretationsanalyse“ spezifiziert. Das Wort hat heute eine Doppelbedeutung und bezeichnet meist die (vergleichende) Bestandsaufnahme der konkreten Aufführung post festum, während Hinrichsen es mit Adorno als „analytisches Erkenntnisinstrument am Werktext ante praxim“ und somit als wichtige Hilfe zur Interpretation versteht. Dass der Stuttgarter Symposionsband somit eine Vielzahl von Denkansätzen und -modellen anhand eines relativ begrenzten Werkbestands darbietet, darin besteht seine besondere Stärke, die die Lektüre jedem tiefer an Schumanns Musik Interessierten zwingend nahelegt.

(Gerd Nauhaus)

This volume, published in autumn 2012 as a latecomer after numerous symposium reports of the 2010 anniversary year, about Schumann's late work for strings, represents a rather surprising and unusual aspect of Schumann research. It comprises a total of twelve contributions which highlight, amongst other things, Schumann's distinctive relationship towards the peculiarities of the various instruments, build bridges to contemporary music, and represent the motives of the Nazis' cultural policy to establish Schumann's violin concerto as a "Mendelssohn replacement". Other contributions are dedicated to individual works and offer a variety of approaches and mindsets on the basis of a relatively limited body of works. (Th. H.)

Michael Zaremba

Jean Paul – Dichter und Philosoph. Eine Biographie.

336 S., 20 Abb., gebundene Ausgabe

2. Auflage. Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag, 2012

ISBN: 978-3-926196-57-6

Vorfristig zum 250. Geburtstag Jean Pauls am 21. März 2013 erschien im November 2012 die zweite Auflage von Michael Zarembas Biographie (die erste erschien zu Beginn des Jahres 2012, war aber offenbar

rasch vergriffen) – und zur selben Zeit ist der Autor, erst 57-jährig, gestorben! Ein tragischer Fall, denn man möchte voraussagen, dass dieses Buch ein gutes Echo finden wird, das sein Schöpfer nun nicht mehr erlebt.

Wie die Protagonisten weiterer Biographien aus seiner Feder, Christoph Martin Wieland und Johann Gottfried Herder, zählt auch Jean Paul – der Lieblingsdichter und literarische Mentor Robert Schumanns – zum Umkreis der Weimarer Klassik, ohne selbst ein „Klassiker“ neben Goethe und Schiller zu sein. Sein umfangreiches und vielseitiges Schaffen gehört kaum zum heutigen Lesekanon, vor allem seine großen Romane wie *Hesperus*, *Siebenkäs*, *Titan* und *Flegeljahre* dürften nur einem Kreis von Liebhabern und Spezialisten geläufig sein, während manche kleinere Arbeit wie *Quintus Fixlein*, *Dr. Katzenbergers Badereise* oder auch der *Luftschiffer Giannozzo* (den es als Inselbändchen gibt) einen gewissen Leserkreis finden dürfte.

Gab es in der DDR immerhin das von echter Liebe, Sympathie und tiefer Sachkenntnis getragene *Leben des Jean Paul Friedrich Richter* von Günter de Bruyn (1975), so dürfte sehr lange mehr kein ähnlich gut lesbares und ebenso fundiertes wie informatives Buch wie das von Zarembo greifbar gewesen sein. Dass der Autor auch Jean Pauls Verhältnis zur Musik behandelt, wobei Robert Schumann den ihm zukommenden Platz einnimmt, versteht sich fast von selbst. So sei die Lektüre des Buchs empfohlen und damit der Wunsch verbunden, man möge Jean Paul wieder lesen, und seien es auch nur die für Schumann entscheidend wichtigen Flegeljahre!

(Gerd Nauhaus)

The second edition of Jean Paul's biography by Michael Zarembo on the occasion of his 250th anniversary in 2013 appeared as early as November 2012 already. Jean Paul's extensive work is hardly part of today's reading standards. He was, however, Schumann's favourite poet and literary mentor. Zarembo's book is easy to read, well-founded and informative, and also deals with Jean Paul's relationship to music and to Robert Schumann, in particular. (Th. H.)

Almanach für Musik I (2011)

Herausgegeben von Christoph Dohr

304 S., zahlreiche Notenbeispiele und Abbildungen, Register. Leinen

Verlag Dohr, Köln, 2012

ISBN: 978-3-936655-79-7

Mit dem 2012 publizierten ersten Band seines neuen *Almanachs für Musik* trägt Verleger und Herausgeber Christoph Dohr dem 20-jährigen Bestehen seines Kölner Verlagshauses Rechnung und knüpft zugleich an eine gute Tradition an, die bis ins 19. Jahrhundert zurück reicht und es verdient, neu belebt zu werden: die Sammlung musikwissenschaftlicher und -publizistischer Arbeiten abseits von Monographien und Kongressberichten. Die Publikation als „Printmedium“ ist dabei im Zeitalter der Online-Veröffentlichungen ein besonderes Anliegen und verdient angesichts des Risikos solcher Unternehmungen hohe Anerkennung. Dass das Gros der hier versammelten Beiträge aus dem Autoren- und Herausgeberkreis des Verlages stammt, wird nicht weiter verwundern. Die Reihe der dreizehn Aufsätze wird – erfreulich für die Schumanianer, die dem Dohr-Verlag ja auch die gewichtigen Bände der neuen *Schumann-Briefedition* verdanken – eröffnet durch eine Betrachtung von Kirsten Beisswanger über „Das Wandern in den Klavierliedern Robert Schumanns“. Den Topos des Wanderns würde man wohl eher mit Schuberts *Schöner Müllerin* und *Winterreise* assoziieren, doch kann sich die Autorin auf Jon W. Finsons (Schumann-Preisträger der Stadt Zwickau 2013!) 2007 erschienenes Werk *The Book of Songs* berufen, in dem drei der Schumann'schen Liedzyklen ausdrücklich als „Cycles of Wandering“ charakterisiert werden: die Kerner-Liederreihe op. 35, die *Gedichte aus Reinicks Liederbuch eines Malers* op. 36 und der Eichendorff-Liederkreis op. 39. Finson fußt seinerseits auf einer Arbeit von Barbara Turchin, die den zu Beginn des 19. Jahrhunderts beliebten Topos literarisch-philosophisch eingeordnet hat, und erläutert Aspekte der genannten Schumann-Zyklen, „die sie zu Wanderzyklen machen“. Beisswanger hinterfragt jedoch diese Einordnungen und stellt sie bezüglich des Eichendorff-Liederkreises (dessen ursprünglich erstes Lied „Der frohe Wandersmann“ Schumann ja später ausdrücklich in andere Zusammenhänge gestellt hat) sogar in Frage. Zugleich hält sie aber fest,

dass sich die Spezifizierung des Wanderlieds „mit dem heutigen wissenschaftlichen Forschungsstand [...] nur bedingt beantworten“ lasse. Insofern ist es verdienstvoll, wenn die Autorin einen gesellschafts- und literaturhistorischen Überblick vermittelt und, gestützt auf eine Abhandlung von Heinrich Bosse und Harald Neumeyer (Freiburg 1995), einige Grundthesen zur Einordnung aufstellt. Von dort aus stößt sie zur Betrachtung ausgewählter Schumann-Lieder vor – sie hat insgesamt zehn Titel auch tabellarisch erfasst, wobei zu den oben genannten Dichtern noch Heine und Burns treten –, und behandelt diese Auswahl nun im Detail. Einer Text- und Inhaltsanalyse folgt, gestützt auf die einschlägige musikwissenschaftliche Literatur, die eingehende musikalische Durchleuchtung der instruktiven Beispiele, die schließlich in der Feststellung mündet, dass Schumann seiner eigenen Forderung, der Komponist möge „in's Leben des Gedichtes eingehen“ und dessen „feinere Züge hervortreten“ lassen, aufs beste gerecht wird.

Noch ein weiterer *Almanach*-Beitrag widmet sich Robert Schumann. Der Greizer Journalist Volker Müller, der auch einige literarische Annäherungen an den Komponisten unternommen hat (siehe u.a. *Correspondenz* Bd. 34), behandelt dessen Beziehung zum heutigen sächsischen Staatsbad Bad Elster, wo jetzt bekanntlich die Chursächsische Philharmonie ihren Sitz hat und sich ein, allerdings erst 1914 erbautes reizendes Kurtheater (König-Albert-Theater) befindet. Breiten Raum widmet Müller allerdings zunächst Schumanns Liaison zu Ernestine von Fricken, die ja aus dem nicht weit von Bad Elster gelegenen böhmischen Städtchen Asch (Aš) stammte, und muss sodann bekennen, dass sich in Schumanns Briefen und sonstigen Aufzeichnungen buchstäblich kein Wort über Elster (das er auf den jeweils neunstündigen Fahrten nach Asch berührt haben muss) findet. Hingegen gibt es eine wichtige Beziehung Schumanns zu dem aus Elster stammenden und später dorthin zurückgekehrten Gewandhaus-Geiger Christoph Wolfgang Hilf, und diese sowie Hilfs weitere Biographie behandelt Müller sodann in aller Ausführlichkeit. Dass der Komponist sich von dem damals 22jährigen Weberssohn und Schüler Ferdinand Davids in geigentechnischer Hinsicht bei der Komposition seiner „Frühlingssinfonie“ beraten ließ, obwohl er zuvor einen Kompositionsversuch Hilf ungünstig beurteilt hatte, hat dieser selbst ebenso berichtet, wie dass er anschließend zum

Mittagessen mit Hasenbraten eingeladen wurde. Hilf blieb allerdings nicht mehr lange in Leipzig, war sodann Mitglied des Kasseler Hoforchesters unter Spohr und kehrte schließlich ins heimische Bad Elster zurück, wo er zunächst Konzertmeister und dann mehr als 40 Jahre lang als Nachfolger seines Vaters Dirigent der Badkapelle war. In seiner Betrachtung streift Müller schließlich nochmals Ernestine von Fricken und kommt dann auf Schumanns Freund (und nicht, wie der Autor fälschlich vermutet, „zeitweisen Lebenspartner“ – da spukt im Hintergrund die auch in Müllers Litarturliste genannte Eva Weissweiler!) Louis Schuncke zu sprechen und meint einige weitere „Frauen um Schumann“ wie Henriette Voigt, Robena Laidlaw, Julie von Webenau und die Schwägerin Therese geb. Semmel auflisten zu müssen, um sodann freilich den Mantel des Schweigens über alle derartigen Spekulationen zu breiten. Da wäre wieder einmal weniger mehr gewesen!

Kehren wir zu den gehaltvolle(re)n Beiträgen des *Almanachs* zurück, so können die übrigen hier nur summarisch angeführt werden, wobei ihre eindrucksvolle Bandbreite hervorgehoben sei: Das Spektrum reicht von den zeitgenössischen Aussagen über Joseph Haydn (Klaus Martin Kopitz) über die Kompositionen des früh verstorbenen Norbert Burgmüller (Ernst-Jürgen Dreyer †), Wagners *Parsifal* (Gerald Golka) und Puccinis *Madama Butterfly* (Michael Leinert) sowie Jacques Offenbach und Karl Kraus (Peter Hawig), von dem ukrainischen Schreker-Schüler Antin Rudnytsky (Stefan Weiss) bis hin zu den Streichquartetten von Volker David Kirchner (Wolfgang Birtel) und Hermann Schroeder (Rainer Mohrs), der Biographie Jürg Baur (Lars Wallerang) und schließlich zur „Phantomoper“ im Spielfilm (Sabine Sonntag) und den Interferenzen zwischen Joseph Beuys und der Musik (Hans-Joachim Wagner). Das alles verspricht interessante Lektüre, und auf den bereits angekündigten nächsten Band von Christoph Dohrs *Almanach für Musik* (2012) darf man schon jetzt gespannt sein.

Der Band ist solide ausgestattet (Ganzleinen, Großformat, Lesebändchen, splendider und gut lesbarer Druck, Illustrationen und Notenbeispiele) und besitzt dankenswerter Weise ein Personenregister; ein Verzeichnis der Autorinnen und Autoren wäre auch willkommen gewesen.

(Gerd Nauhaus)

This publisher and editor ties in with a good tradition of the 19th century through a volume on the 20th anniversary of his publishing house in Cologne: the collection of musicological works in an almanac.

Number 1 comprises 13 essays, amongst other things on the topos of wandering in Schumann's lieder with piano. (Th. H.)

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.

Please note:

Some of the titles presented above are not – or only with difficulties – available on the retail market. For further information please refer to the editor.

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

Serie II

Briefe aus der Familie Robert und Clara Schumanns

Editionsleitung: Thomas Synofzik und Michael Heinemann

ca. 12 Bände; ISBN der Serie I: 978-3-86846-001-8

Bd. 14: Briefwechsel Clara Schumanns mit Mathilde Wendt und Malwine Jungius sowie Gustav Wendt

Herausgegeben von Annegret Rosenmüller

484 S., gebundene Leinenausgabe

Köln: Verlag Christoph Dohr, 2011

ISBN: 978-3-86864-035-4

Serie III

Verlegerbriefwechsel

Editionsleitung: Thomas Synofzik und Michael Heinemann zehn Bände; ISBN der Serie III: 978-3-86846-003-2

Bd. 2: Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit Leipziger Verlegern II: Friedrich Whistling

Herausgegeben von Renate Brunner

504 S., gebundene Leinenausgabe

Köln: Verlag Christoph Dohr, 2011

ISBN: 978-3-86846-036-0

Mit diesen Bänden wird das umfangreiche Vorhaben der auf insgesamt 40 Bände angelegten, ersten wissenschaftlichen Gesamtausgabe der Briefe Clara und Robert Schumanns (mit einem Volumen von etwa 20.000 Briefen) fortgeführt. Priorität hatte für die Herausgeber aus verschiedenen Gründen zunächst das Erscheinen des Verlegerbriefwechsels, so dass die Serie III bald komplettiert sein wird.

Vor allem die vermeintlich „uninteressanten“ Verlegerbriefe wurden von den bisher vorliegenden, überwiegend älteren Briefausgaben in der Regel stark gekürzt, bzw. zum größten Teil gar nicht veröffentlicht. Schumann unterhielt zu zahlreichen Verlagshäusern über Jahre hinweg enge Geschäftsbeziehungen, die nicht zuletzt auch durch seine Redaktionsstätigkeit bei der *Neuen Zeitschrift für Musik* entstanden. Für die Bearbeitung von Schumanns Kompositionen im Rahmen der Neuen Schumann-Gesamtausgabe ist natürlich die Kenntnis gerade der Verlegerbriefe unerlässlich, auch mit jenen Verlagshäusern, denen Schumann vergeblich seine Werke anbot und die nie etwas von ihm veröffentlichten. Darüber hinaus bietet ihre oftmals durchaus spannende Lektüre aber auch viele Informationen, die das bekannte Schumannbild um einige Facetten bereichern. Da es sich um eine Korrespondenzausgabe handelt, die neben den von Robert und Clara Schumann geschriebenen Briefen auch die Gegenbriefe einschließt, wird selbst das pure, nicht gezielt nach Informationen suchende Lesen zum Vergnügen.

Zu einigen Verlegern unterhielt das Ehepaar Schumann überaus freundschaftliche Kontakte, weshalb sich in den betreffenden Briefen häufig geschäftliche Anliegen mit einem angeregten privaten Austausch vermischen. So wird auch das frühzeitig gepflegte freundschaftliche Verhältnis zwischen Schumann und den Gebrüdern Whistling im Briefwechsel erkennbar. Darüber hinaus zählt Whistling zwar zu den Verlegern, bei denen Schumann die meisten seiner Werke drucken ließ, ist aber andererseits in der Literatur relativ schlecht dokumentiert, da der Verlag schon Ende des 19. Jahrhunderts aufgelöst wurde. Renate Brunner leistete akribische Rechercharbeit, was zu einer sorgfältigen Edition und aufschlussreichen Kommentierung des umfangreichen Briefwechsels führt. So ergibt sich eine gewinnbringende Lektüre, auch für den Nichtwissenschaftler.

Alle Bände sind in gewohnt sorgfältiger Weise redigiert und hergestellt. Im edlen Leineneinband und mit ansprechender Gestaltung bereitet es dem Leser in jeder Hinsicht Freude, diese Bücher in Händen zu halten und zu lesen. Insgesamt weitere großartige Produkte aus dieser Edition, deren Bedeutung für alle an romantischer Musik und Musikern inter-

essierten Lesern nicht zuletzt durch die dahinterstehende solide Arbeit unterstützt wird. Schon in Kürze werden die nächsten Bände erscheinen, wir informieren entsprechend.

Nähere Informationen, auch die Reihenfolge des Erscheinens der Bände betreffend, finden sich im Internet unter <http://www.schumann-briefe.de>.

(Irmgard Knechtges-Obrecht)

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

These Volumes continue the ambitious endeavour of the first complete edition of Clara and Robert Schumann's correspondence, projected to comprise 40 volumes. For a more in-depth history of the letters and the edition, refer to <http://www.schumann-briefe.de/history.html>

The volumes in question focus on the Schumanns's correspondence with their publishers, especially since these letters have been more or less neglected as „uninteresting“ in previous editions.

Series III of the edition, containing the correspondence with the publishers, will be completed shortly. The Schumanns maintained cordial connections to several publishers, which is why in most of the letters, a mixture of matters both private and related to business can be found.

The volumes are as usual thoroughly edited and redacted, and constitute another excellent production from this edition of exceptional value for anyone interested in romantic music and musicians. (F. O.)

Willkommen beim Schumann-Forum, dem „board of artists“ des Schumann-Netzwerks

Mit dem Schumann-Forum gewinnt die Arbeit des Schumann-Netzwerks persönliche Authentizität und weitere Nachhaltigkeit:

Aktiv bringen hochrangige, Robert Schumann und seinem Werk besonders zugeneigte Künstler aller Sparten – weithin bekannte ebenso wie Nachwuchskünstler – durch die Zugehörigkeit zum Schumann-Forum, dem „board of artists“ des Schumann-Netzwerks, ihre Wertschätzung gegenüber dem Schaffen Robert Schumanns zum Ausdruck. Als Schumann-Botschafter treten sie weltweit mit entsprechenden Auftritten, Einspielungen, Interpretationen, Publikationen, Werken etc. an die Öffentlichkeit.

Am 8. Oktober 2011 wurde das Schumann-Forum im Festsaal der Universität Bonn offiziell mit einem feierlichen Festakt in Anwesenheit von Jürgen Nimptsch, dem Oberbürgermeister der Stadt Bonn, begründet. Ingrid Bodsch, Projektleiterin des Schumann-Netzwerks, stellte das auf ihre Initiative zurückführende Schumann-Forum vor, das vom Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien gefördert wird. Im Mittelpunkt der Veranstaltung, in der von Ingrid Bodsch und Irmgard Knechtges-Obrecht, Vorstandsmitglied der Robert-Schumann-Gesellschaft Düsseldorf, auch das Schumann-Journal vorgestellt wurde, stand das Gespräch des Kölner Musikjournalisten Christoph Vratz mit Christian Gerhaher über dessen Liebe zu Robert Schumann. Der international gefeierte Bariton Christian Gerhaher, einer der herausragendsten Liedinterpreten unserer Zeit konnte als Botschafter der ersten Stunde und als erstes Mitglied im neu gegründeten internationalen Schumann-Forum gewonnen werden. Musikalisch umrahmt wurde der Abend hoch virtuos und faszinierend von der Gewinnerin des Internationalen Schumann-Wettbewerbs in Zwickau 2008, der Pianistin Mizuka Kano. (Vgl. Bericht in *Schumann-Journal* 1/2012)

Welcome to the Schumann Forum, the “board of artists” of the Schumann Network

With the Schumann Forum, the work of the Schumann Network gains personal authenticity and further sustainability:

Through their membership in the Schumann-Forum, the “board of artists” of the Schumann Network, highranking artists of all trades – established and young artists – , enthusiastic for Robert Schumann, will actively express their appreciation for the work of Robert Schumann. They are going to come to public attention through Schumann-related performances, recordings, interpretations, publications etc. They are meant to act as ambassadors for Schumann and his work throughout the world.

The Schumann Forum was officially established on 8th October 2011 in the ceremonial hall of the University of Bonn. The foundation ceremony was attended by the Mayor of Bonn Jürgen Nimptsch. The project leader, Dr. Ingrid Bodsch, presented the Forum, which was originally launched at her own initiative, and is being funded by the Federal Government Commissioner for Culture and theMedia. The mainpart of the event, where Ingrid Bodsch and Irmgard Knechtges-Obrecht, board member of the Robert-Schumann-Society Düsseldorf, talked also about the new Schumann Journal, was constituted by the highly interesting and enthralling conversation between the Cologne-based music journalist Christoph Vratz and the renowned singer Christian Gerhaher about his adoration for Schumann. The internationally celebrated Bariton Christian Gerhaher, one of the most outstanding comtemporary interpreters of Schumann’s work appears as the first member of the newly established international Schumann Forum. The evening was musically accompanied with great virtuosity by the pianist Mizuka Kano, winner of the Zwickau International Schumann Contest in 2008. (Cf. the report in *Schumann Journal* 1/2012)

MITGLIEDER IM SCHUMANN-FORUM BOARD OF ARTISTS

Pate und 1. Mitglied

Christian Gerhaher (* 24.7.1969)

Gründungsmitglieder

Dietrich Fischer-Dieskau (28.5.1924 - 18.5.2012)

Nikolaus Harnoncourt (* 6.12.1929)

Heinz Holliger (* 21.5.1939)

Stephen Isserlis (* 19.12.1958)

Mizuka Kano (* 1978)

Tobias Koch (* 11.9.1968)

Aribert Reimann (* 4.3.1936)

Helmut Rilling (* 29.5.1933)

Sabine Ritterbusch (* 25.8.1966)

Wolfgang Sawallisch (26.8.1923 - 22.2.2013)

Lars Vogt (* 8.9.1970)

Mitglieder seit 2012

Marina Baranova (* 1981)

Mauro Peter (* 1987)

András Schiff (* 21.12.1953)

Carolin Widmann (* 1976)

MEMBERS OF THE SCHUMANN FORUM BOARD OF ARTISTS

Mentor and first member

Christian Gerhaher (* 24.7.1969)

Founding members

Dietrich Fischer-Dieskau (28.5.1924 - 18.5.2012)

Nikolaus Harnoncourt (* 6.12.1929)

Heinz Holliger (* 21.5.1939)

Stephen Isserlis (* 19.12.1958)

Mizuka Kano (* 1978)

Tobias Koch (* 11.9.1968)

Aribert Reimann (* 4.3.1936)

Helmut Rilling (* 29.5.1933)

Sabine Ritterbusch (* 25.8.1966)

Wolfgang Sawallisch (26.8.1923 - 22.2.2013)

Lars Vogt (* 8.9.1970)

Members since 2012

Marina Baranova (* 1981)

Mauro Peter (* 1987)

András Schiff (* 21.12.1953)

Carolin Widmann (* 1976)

Christian Gerhaher (* 24.7.1969)

Erstes Mitglied und Taufpate bei der Eröffnungsveranstaltung
Mentor and first member

www.gerhaher.de



© Javier del Real, Teatro real, Madrid

Gründungsmitglieder / Founding members



Dietrich Fischer-Dieskau
(28.5.1925-18.5.2012)

<http://www.mwolf.de/start.html>

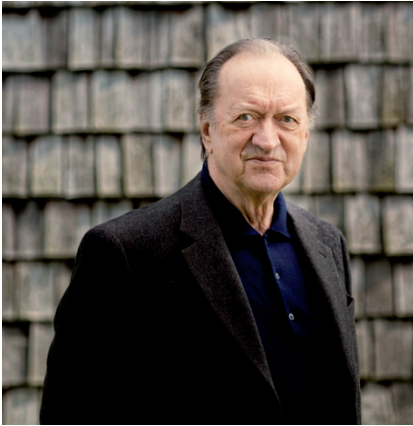
[http://www.klassikakzente.de/
dietrich-fischer-dieskau/home](http://www.klassikakzente.de/dietrich-fischer-dieskau/home)

Vgl. Nachruf auf Seite S. 17ff.
Cf. obituary, p. 21-22

◀ © Harald Hoffmann, DG



Karl Richter (1926-1981) im Gespräch mit Dietrich
Fischer-Dieskau (1925-2012), Foto, um 1960,
© DG/Neumeister (Originalabzug: SMB)



Nikolaus Harnoncourt
(* 6.12.1929)

<http://www.nikolausharnoncourt.com>; <http://www.harnoncourt.info/>; <http://drs.srf.ch/www/de/drs/152275.digitaler-dirigent-harnoncourt-im-internet.html>

◀ © Marco Borggreve/Sony



Heinz Holliger
(* 21.5.1939)

<http://www.klassikakzente.de/heinz-holliger/home>
http://www.forum.schumann-portal.de/Heinz_Holliger.html

◀ © Daniel Vass, ECM



Stephen Isserlis
(* 19.12.1958)

<http://www.stevenisserlis.com/>

◀ © Steven-cover-pic



Mizuka Kano
(* 1978)

<http://www.mizukakano.com/>

◀ © Mizuka Kano



Tobias Koch
(* 11.9.1968)

<http://www.tobiaskoch.eu/>

◀ © Philip Lethen



Aribert Reimann
(* 4.3.1936)

<http://www.schott-musik.de/shop/persons/featured/15791>

◀ © schott/andersen



Helmut Rilling
(* 29.5.1933)

<http://www.helmuth-rilling.de>

◀ © Holger Schneider



Sabine Ritterbusch
(* 25.8.1966)

<http://www.sabine-ritterbusch.de>
<http://www.hmtm-hannover.de/de/hochschule/lehrende/m-r/prof-sabine-ritterbusch/>

◀ © Kommerell Hamburg



Wolfgang Sawallisch (26.8.1923-22.2.2013)

<http://www.sawallisch-stiftung.de/>
[http://www.forum.schumann-portal.de/
Wolfgang_Sawallisch.html](http://www.forum.schumann-portal.de/Wolfgang_Sawallisch.html)

◀ © bach-cantantas.com



Wolfgang Sawallisch, 1960 (SMB)

Schumann-Netzwerk und Schumann-Forum trauern um den großartigen Menschen und Musiker Wolfgang Sawallisch, der am 22.2.2013 gestorben ist. Da wir die traurige Nachricht zum Zeitpunkt des Redaktionsschlusses dieser Journal-Ausgabe bekommen haben, erscheint ein ausführlicherer Nachruf erst in der nächsten Ausgabe (Nr. 3/2014).

Als eine ganz besondere Erinnerung an Wolfgang Sawallisch drucke ich hier sein Schreiben vom 7.11.2011 ab, mit dem er seine Mitgliedschaft im Schumann-Forum bezeugte.

Schumann Network and Schumann Forum mourn for a generous human being with extraordinary charisma, the great musician Wolfgang Sawallisch, who died on February 22, 2013. Since we got the sad News just at the time of printing this Schumann Journal a more expanded obituary will be published in the next issue (2014) of the Schumann Journal.

As a very special memory we print the letter from Wolfgang Sawallisch, dated November 7, 2011, testifying his membership in the Schumann Forum.

(Ingrid Bodsch)

WOLFGANG SAWALLISCH

Frau
Dr. Ingrid Bodsch
Direktorin StadtMuseum Bonn
Schumann-Netzwerk
53103 Bonn

07.11.2011

Sehr geehrte gnädige Frau,

es ist mir unangenehm, an den Beginn meines Schreibens an Sie eine Entschuldigung schreiben zu müssen – eine Entschuldigung für das allzu lange Stillschweigen auf Ihre Zeilen vom 13. September. Gerade das Stillhalten meinerseits auf einen so wichtigen, interessanten und liebevoll geschriebenen Brief – kurzum, bitte nehmen Sie es mir nicht übel, mein Gesundheitszustand ist nicht so stabil, dass ich den Notwendigkeiten des Alltags immer sofort nachkommen kann. Auch die Beantwortung von selbst wichtigen Briefen geht nicht so einfach, wie ich es gerne möchte. Noch dazu beim ersten Lesen Ihrer Zeilen bereits der Inhalt meiner Antwort ein bedingungsloses „Ja“ ist. Es ist mir eine Ehre und gleichzeitig ein Vergnügen, Ihrer Bitte in Ihrem Brief vom 13. September nachzukommen. Selbstverständlich ist es mir sehr wichtig im Schumann Forum sozusagen als Schumann-Fan zu erscheinen. Ihre Idee dieses Schumann Forum ins Leben zu rufen, finde ich ganz großartig.

Sie haben Recht, Schumann ist vielleicht der am meisten vernachlässigte und noch ins Bewusstsein der Zuhörer eingedrungene Komponist. Ich habe im Laufe meines Berufslebens immer wieder feststellen müssen, dass meine Bemühungen um das Schumann-Verständnis zu Recht erfolgten. Erst durch intensive Arbeit mit den Orchestern gelang es mir, das Interesse an Schumann'schen Kompositionen zu vertiefen, ja sogar überhaupt zu wecken.

Wenn ich jetzt die Möglichkeit habe, in Ihrem Schumann Forum weitere Sympathieträger und Werber für einen Beitrag zum Verständnis des großen Komponisten zu liefern - und sei es nur durch die Mitgliedschaft in diesem Forum - bin ich sehr zufrieden. Ich selbst habe durch intensives Studium der Partituren und auch der Klaviermusik eine große Liebe zu diesem herrlichen Musiker gefunden.

Um es kurz zu machen, verehrte gnädige Frau, zwei wichtige Gedanken sollen die Reise zu Ihnen nach Bonn antreten: Ihre Bitte bezüglich des Forums zu erfüllen und die Bitte um Verständnis für mein, weiß Gott, viel zu langes Schweigen.

Mit herzlichem Dank und besten Wünschen bin ich

Ihr ergebener





Lars Vogt
(* 8.9.1970)

www.larsvogt.de/home.html

◀ © Lars Vogt

Mitglieder seit 2012 / Members since 2012

in alphabetischer Reihenfolge / in alphabetical order



Marina Baranova
(* 1981)

<http://www.marina-baranova.com/>
<http://www.forum.schumann-portal.de/marina-baranova.html>

◀ © Baranova – official website



Mauro Peter
(* 1987)

www.tact4art.com/home/artists/bio/0/248.htm
www.forum.schumann-portal.de/Mauro_Peter.html

◀ © TACT International Art Management



András Schiff
(* 21.12.1953)

<http://www.hochuli-konzert.ch/Biografie-Schiff.htm>; http://www.rbartists.at/de/instrumental_dtl.php?id=279&TACookie=dsp1a1enp8sirtp5eekurd6to5; http://www.forum.schumann-portal.de/András_Schiff.html

◀ © Henle Verlag



Carolin Widmann
(* 1976)

<http://www.carolinwidmann.com/german/bio.html>; <http://www.klassikazente.de/carolin-widmann/home>

◀ © Carolin Widmann



András Schiff im Konzertsaal „Neue Welt“, Zwickau, 6.12.2012
(© Petra Schink)

Konzert von András Schiff, Träger des Robert-Schumann-Preises
der Stadt Zwickau 2011 und Mitglied im Schumannforum

Concert by András Schiff, the Schumannprice-laureate 2011
and member of the Schumann Forum

SCHUMANN-NETZWERK – MITGLIEDER UND PARTNER

SCHUMANN NETWORK – MEMBERS AND PARTNERS

Mitglieder / Members

Aktuell sind bereits dreizehn Städte bzw. Orte mit rund dreißig Institutionen, Vereinen und Gesellschaften etc. im Schumann-Netzwerk vertreten. Vorgestellt werden die einzelnen Einrichtungen den Lebensweg Schumanns nachzeichnend, beginnend mit der Geburtsstadt und den Wohnorten. Danach folgen in alphabetischer Reihung die Städte, die mit Robert und Clara Schumann aufgrund bestimmter Ereignisse und Aufenthalte, bedeutender Sammlungen oder besonderer Schumannpflege eng verbunden sind.

Nowadays already thirteen places with approximately thirty institutions, associations and societies are represented in the Schumann network. The individual institutions are presented first in chronological order, starting from the place of birth and the subsequent places of residence. After that – in alphabetical order – the places, which are related to Schumann due to certain events and stays, meaningful collections or special maintenance of Schumann's work.

Robert-Schumann-Haus Zwickau

Hauptmarkt 5

08056 Zwickau

Tel. 0049(0)375 81 88 51 16 (Museumskasse)

Tel. 0049(0)375 21 52 69

E-Mail: schumannhaus@zwickau.de

www.robert-schumann-haus.de

www.schumannzwickau.de

Robert-Schumann-Gesellschaft Zwickau e. V.

c/o Robert-Schumann-Haus

Hauptmarkt 5

08056 Zwickau Schumann

Tel. 0049(0)375 21 52 69

Fax 0049(0)375 28 11 01

www.schumannzwickau.de Zwickau

Robert-Schumann-Konservatorium der Stadt Zwickau

Crimmitschauer Straße 1

08056 Zwickau

Tel. 0049(0)375 21 57 91

Fax 0049(0)375 21 52 87

E-Mail: musikschule@zwickau.de

www.musikschulezwickau.de

Robert-und-Clara-Schumann-Verein-Leipzig-Inselstraße-18 e. V.

Inselstraße 18

04103 Leipzig

Tel. 0049(0)341 393 96 20

Fax 0049(0)341 393 96 22

E-Mail: info@schumann-verein.de

www.schumann-verein.de

Kulturamt der Stadt Heidelberg

Ansprechpartner: Hans-Martin Mumm (Amtsleiter)

Tel. 0049(0)62 21 583 30 00

Fax 0049(0)62 21 58 33490

E-Mail: kulturamt@heidelberg.de

Gesellschaft der Musikfreunde in Wien

Archiv – Bibliothek – Sammlungen

Bösendorferstrasse 12

A-1010 Wien

Tel. 0043(0)1 505 86 81 44

Fax 0043(0)1 505 86 81 66

E-Mail: office@a-wgm.com

www.a-wgm.com

Österreichische Nationalbibliothek

Zentrale Postanschrift:

Josefsplatz 1, Postfach 308

A-1015 Wien

Tel. 0043(0)1 534 10

Fax 0043(0)1 534 10 280

E-Mail: onb@onb.ac.at / musiksammlung@onb.ac.at

www.onb.ac.at

Musiksammlung

(Zugang: Palais Mollard, Herrengasse 9, 3. Stock, Lesesaal)

Tel. 0043(0)1 534 10-315

Fax 0043(0)1 534 107310

E-Mail: musiksammlung@onb.ac.at

Wienbibliothek im Rathaus (eh. Wiener Stadt- und Landesbibliothek)

Rathaus

A-1082 Wien

Tel. 0043(0)1 4000-84920

Fax 0043(0)1 4000-7219

E-Mail: post@wienbibliothek.at

www.wienbibliothek.at

Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden

Wettiner Platz 13

01067 Dresden

Postanschrift: PF 120039, 01001 Dresden

Tel. 0049(0)351 49 23-600

Fax 0049(0)351 49 23-657 (Verwaltung)

E-Mail: heinemann@hfmdd.de

www.hfmdd.de

Institut für Kunst- und Musikwissenschaft der TU Dresden

August-Bebel-Straße 20

01219 Dresden

Postanschrift Briefe: TU Dresden, Philosophische Fakultät, Institut für Kunst- und Musikwissenschaft, 01062 Dresden

Tel. 0049(0)351 46 33 57 08

Fax 0049(0)351 46 33 58 50

E-Mail: Karin.kern@tu-dresden.de (Sekretariat)

Studentisches Forschungsprojekt

„Robert und Clara Schumann in Dresden“

Kontakt: Uta Dorothea Sauer M.A

Tel. 0049(0)351 463-35915

E-Mail: Uta_dorothea.sauer@tu-dresden.de

Schumann-Briefedition

Künstler- und Freundesbriefwechsel
Sächsische Akademie der Wissenschaften zu Leipzig
Arbeitsstelle Dresden, Arbeitsstellenleiter Schumann-Briefedition
Neustädter Markt 19
01097 Dresden
Tel. 0049(0)351 81 41 68 12
<http://www.saw.leipzig.de>

Sächsisches Vocalensemble e. V.

Büro: Martina Schock
Pillnitzer Landstraße 59
01326 Dresden
Tel. 0049(0)351 268 35 43
Fax 0049(0)351 268 35 43
E-Mail: bueroe@saechsisches-vocalensemble.de
www.saechsisches-vocalensemble.de
www.robert-schumann-fest.de

Schloss Maxen

Maxener Straße 1
01809 Müglitztal/Maxen
Tel. 0049(0)352 06 304 50
E-Mail: post@schloss-maxen.de
www.schloss-maxen.de

Lindenmuseum „Clara Schumann“

Schmorsdorf in der Nähe von Maxen
www.finckenfang.de/schmorsdorf/lindenmuseum.htm

Blaues Häusel in Maxen

E-Mail: info@pavillon-maxen.de

www.pavillon-maxen.de

Kunst- und Kulturverein „Robert Schumann“ Kreischa e. V.

Dresdner Straße 10

01731 Kreischa

E-Mail: post@kvkreischa.de

Information und Vorverkauf inkl. Schumanniade:

E-Mail: schumanniade@kkv-kreischa.de

www.schumanniade.com

Robert-Schumann-Gesellschaft e. V. Düsseldorf

Geschäftsstelle: Schumann-Gedenkstätte

Bilker Straße 15

40213 Düsseldorf

Tel. 0049(0)211 13 32 40

Fax 0049(0)211 13 65 57 3

E-Mail: info@schumann-gesellschaft.de

www.schumann-gesellschaft.de

Robert-Schumann-Forschungsstelle e. V. Düsseldorf

Karl-Arnold-Haus der Wissenschaften

Palmenstraße 16

40217 Düsseldorf

Tel. 0049(0)211 13 11 02

Fax: 0049(0)211 32 70 83

E-Mail: info@schumann-ga.de

www.schumann-ga.de

Robert-Schumann-Forschungsstelle e. V. Düsseldorf**Arbeitsstelle im Robert-Schumann-Haus Zwickau**

Hauptmarkt 5, 08056 Zwickau

Tel./Fax 0049(0)375 21 37 57, E-Mail: baer@schumann-ga.de

Schumannfest Düsseldorf, Festivalbüro

c/o Robert-Schumann-Gesellschaft e.V. Düsseldorf

Bilker Straße 15

40213 Düsseldorf

Tel. 0049(0)211 13 32 40

Fax 0049(0)0211 13 65 573

info@schumannfest.de

www.schumannfest.de

Schumann-Sammlung im Archiv des Heinrich-Heine-Instituts

Bilker Straße 12–14

40213 Düsseldorf

Tel. 0049(0)211 899 55 78

Fax 0049(0)211 892 90 44

E-Mail: heineinstitut@duesseldorf.de

www.duesseldorf.de/heineinstitut/

Städtischer Musikverein zu Düsseldorf e. V. gegr. 1818

Konzertchor der Landeshauptstadt Düsseldorf

Geschäftsstelle: Tonhalle Düsseldorf

Ehrenhof 1

40479 Düsseldorf

Ansprechpartner: Manfred Hill (Vorsitzender)

Tel. dienstlich 0049(0)2103 94 48 15

Tel. privat 0049(0)2104 93 58 33

Fax 0049(0)2103 32272

Mobil 0049(0)172 210 47 79

info@musikverein-duesseldorf.de

www.musikverein-duesseldorf.de

Schumannhaus Bonn

Stadtbibliothek Bonn – Musikbibliothek
Sebastianstraße 182
53115 Bonn
Tel. 0049(0)228 77 36 56
Fax 0049(0)228 77 916 36 56
E-Mail: Stadtbibliothek.musikbibliothek@bonn.de
www.bonn.de/stadtbibliothek

Schumanngedenkräume im Schumannhaus

c/o Stadtbibliothek Bonn – Musikbibliothek
Sebastianstraße 182
53115 Bonn
Tel. 0049(0)228 77 36 56
Fax 0049(0)228 77 916 36 56
Katrin.Reinhold@bonn.de

Verein Schumannhaus Bonn e. V.

c/o Stadtbibliothek Bonn – Musikbibliothek
Sebastianstraße 182
53115 Bonn
Ansprechpartner: Dr. Volker Mettig, Schriftführer
E-Mail: kontakt@schumannhaus-bonn.de
<http://schumannhaus-bonn.de/verein/>

Bonner Schumannfest

Eine Initiative von Markus Schuck und Andreas Etienne
Leiter: Markus Schuck
c/o Verein Schumannhaus Bonn e. V.
Sebastianstraße 182, 53115 Bonn
Tel./Fax: 0049(0)228 62 88 30
E-Mail: kontakt@schumannhaus-bonn.de
www.bonner-schumannfest.de

Universitäts- und Landesbibliothek Bonn (ULB)

Adenauerallee 39–41

53113 Bonn

Tel. 0049(0)228 73 73 52

Fax 0049(0)228 73 75 46

Tel. 0049(0)228 73 75 47 (Handschriftenlesesaal)

E-Mail: hl@ulb.uni-bonn.de

E-Mail: ulb@ulb.uni-bonn.de (Handschriftenlesesaal)

www.ulb.uni-bonn.de

Verein Beethoven-Haus Bonn

Bonngasse 18–26

53111 Bonn

Tel. 0049(0)228 981 75 0

Fax 0049(0)228 981 75 31

E-Mail: sekretariat@beethoven-haus-bonn.de

www.beethoven-haus-bonn.de

Museum und Sammlung

Bonngasse 20, 53111 Bonn

Tel. 0049(0)228 981 75 17

Fax 0049(0)228 981 75 24

Stadtarchiv und Stadthistorische Bibliothek Bonn

Berliner Platz 2

53103 Bonn (Stadthaus Ebene 0)

Tel. 0049(0)228 77 24 10

Fax 0049(0)228 77 43 01

E-Mail: stadtarchiv@bonn.de

StadtMuseum Bonn

Postanschrift/Information: Büro StadtMuseum Bonn, Stadt Bonn,
Amt 41-5, Postfach 53103 Bonn

Tel. 0049 (0)228 772094

Fax 0049 (0)228 774298

E-Mail: stadtmuseum@bonn.de

www.bonn.de/stadtmuseum

Museumsgebäude Franziskanerstraße

Franziskanerstraße 9, 53113 Bonn, 1. und 2. OG

Tel. Kasse (zu den Öffnungszeiten): 0049(0)228 77 28 77

Ernst-Moritz-Arndt-Haus

Adenauerallee 79, 53113 Bonn

Tel. Kasse zu den Öffnungszeiten: 0049(0)228 24 14 35

Baden-Badener Philharmonie

Chefdirigent: Pavel Baleff, Manager: Arndt Joosten

Schloss Solms

Solmsstraße 1

76530 Baden-Baden

Tel. 0049(0)7221 93 27 91

Fax 0049(0)7221 93 27 91

E-Mail: arndt.joosten@baden-baden.de

www.philharmonie.baden-baden.de

Clara-Schumann-Musikschule

Stephanienstraße 16, 76530 Baden-Baden

Schulleiter: Heinrich Funk, Sekretariat: Andrea Murray

Tel. 0049(0)7221 93 23 50 und 0049(0)7221 93 23 51

Fax 0049(0)7221 93 23 45

E-Mail: musikschule@baden-baden.de

www.clara-schumann.de

Schuncke-Archiv e. V

Maiengasse 4
76530 Baden-Baden
Tel. 0049(0)7221 750 56
Fax 0049(0)7221 750 17
E-Mail: michael.schuncke@web.de
www.schuncke-archiv.de

Brahmshaus

Brahmsgesellschaft Baden-Baden e. V.,
Maximilianstraße 85
76534 Baden-Baden
Tel. 0049(0)7221 998 72
Fax 0049(0)7221 711 04
E-Mail: brahms.baden-baden@t-online.de
www.brahms-baden-baden.de

**Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz
Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv**

Unter den Linden 8
10117 Berlin
Tel. 0049(0)30 266 43 52 01 (Sekretariat der Musikabteilung)
Tel. 0049(0)30 266 435321 (Lesesaal)
Tel. 0049(0)30 266 435322 (Katalogauskunft, Mo-Fr 11-13 Uhr)
Fax 0049(0)30 266 33 52 01
E-Mail: musikabt@sbb.spk-berlin.de
[http://staatsbibliothek-berlin.de/die-staatsbibliothek/abteilungen/
musik/](http://staatsbibliothek-berlin.de/die-staatsbibliothek/abteilungen/musik/)

Robert-Schumann-Gesellschaft Frankfurt am Main e. V.

Geschäftsstelle

c/o Narine Kirchner

Thudichumstraße 18

60489 Frankfurt a. M.

Tel. + 0049(0)69 78 07 97 37

Fax + 0049(0)69 78 07 97 37

E-Mail: info@rsg-frankfurt.de

www.robert-schumann-gesellschaft-frankfurt.de

Universitätsarchiv der Friedrich-Schiller-Universität Jena

Postanschrift: Universitätsarchiv der Friedrich-Schiller-Universität
Jena, Postfach: 07737 Jena

Dienstanschrift: Friedrich-Schiller-Universität, Universitätsarchiv
Bibliotheksplatz 2

07743 Jena

Tel. 0049(0)3641 94 00 90, -91, -93, -94, -95, -97

Fax 0049(0)3641 94 00 92, -96

E-Mail: uaj@uni-jena.de

www.uni-jena.de/uniarchiv.html

Partner / Partners

Als Partner des Schumann-Netzwerks wurden bisher gewonnen:
Following partners were enlisted for the Schumann Network:

Deutsches Musikinformationszentrum (MIZ)

Deutscher Musikrat GmbH
Weberstraße 59 (Haus der Kultur)
53113 Bonn
Tel. 0049 (0)228 2091180
Fax 0049 (0)228 2091280
E-Mail: info@miz.org
www.miz.org

Goethe-Institut e. V.

Dachauerstraße 122
80637 München
Tel. 0049 (0)89 15 92 12-0
E-Mail: info@goethe.de
www.goethe.de

Crescendo – Das KlassikMagazin

Port Media GmbH
Team Crescendo
Senfelderstraße 14
80336 München
Tel. 0049 (0)89 741509-0
Fax 0049 (0)89 741509-11
E-Mail: info@crescendo.de
www.crescendo.de

DAS ORCHESTER

Zeitschrift für Orchesterkultur und Rundfunk-Chorwesen

Schott Music GmbH & Co KG

Weihergarten5

55116 Mainz

Postfach 3640, 55026 Mainz

Tel. 0049 (0)6131) 246-853

Fax 0049 (0)6131) 246-212

E-Mail: orchester.redaktion@schott-music.com

<http://www.dasorchester.de>

DIE TONKUNST

Magazin für klassische Musik und Musikwissenschaft

Media docks

Willy-Brandt-Allee 31b

23554 Lübeck

Tel. 0049(0)451 400 78 10

Fax 0049(0)451 400 78 11

E-Mail: redaktion@die-tonkunst.de

<http://www.die-tonkunst.de>

Ensemble

Magazin für Kammermusik

Redaktion: Heinrichstr. 108

40239 Düsseldorf

Tel. 0049 (0)211 617 43 04

Fax 0049 (0)211 617 43 05

E-Mail: verlag@ensemble-magazin.de

E-Mail: redaktion@ensemble-magazin.de

<http://www.ensemble-magazin.de>

EuroArts Music International

Mendelssohn-Haus
Goldschmidtstr. 12
D 04103 Leipzig
Tel. 0049 (0)341 -140 840
Fax 0049 (0)341 -140 84 10
E-Mail: musicproduction@euroarts.com
www.euroarts.com

Fermate**Rheinisches Musikmagazin (gegr. 1982)**

c/o Verlag Dohr Köln
Musikverlag Christoph Dohr
Kasselberger Weg 120
D 50769 Köln
Tel. 0049 (0)221 70 70 02
Fax 0049 (0)221 70 43 95
E-Mail: Fermate@dohr.de
<http://www.dohr.de/fermate>

FONO FORUM

Das Klassik Magazin
Reiner H. Nitschke-Verlags-GmbH
Eifelring 28
D 53879 Euskirchen
Tel. 0049 (0)2251 65046-0
Fax 0049 (0)2251 65046-99
E-Mail: fonoforum@nitschke-verlag.de
<http://www.fonoforum.de>

FORUM MUSIKBIBLIOTHEK

Beiträge und Informationen aus der musikbibliothekarischen Praxis

Hrsg. von der AIBM/Gruppe Bundesrepublik Deutschland e.V.

Westdeutscher Rundfunk. D+A/Recherche Musik und Noten

Appellhofplatz

D 50667 Köln

Tel. 0049 (0)221 220 3376

Fax 0049 (0)221 220 9217

E-Mail: FORUM.MUSIKBIBLIOTHEK@web.de

oder fm@aibm.info

www.aibm.info | www.vdg-weimar.de

G. Henle Verlag

Forstenrieder Allee 122

D 81476 München

Tel. 0049 (0)89 75982-0

Fax 0049 (0)89 75982-40

E-Mail: info@henle.de

<http://www.henle.com>

Info-Netz-Musik

online Plattform

Rezensionen und Neuigkeiten aus dem Musikleben

<http://info-netz-musik.bplaced.net/>

Impressum/Redaktion: Dr. Jutta Lambrecht

Elsa-Brändström-Str. 13

D 53332 Bornheim

E-Mail: info-netz-musik@email.de

Kreusch-sheet-music.net

D 69181 Leimen

<http://www.kreusch-sheet-music.net>

MGG

Die Musik in Geschichte und Gegenwart

2., völlig neubearbeitete Ausgabe

<http://www.mgg-online.com>

Die MGG wird verlegt in Kooperation:

Bärenreiter Verlag

Heinrich-Schütz-Allee 35

D 43131 Kassel

Tel. 0049 (0)561 3105-0

Fax 0049 (0)561 3105-176

E-Mail: info@baerenreiter.com

<http://www.baerenreiter.com>

MiK | CONSULTING

Michael Th. Omilian

Ophelienhof – Döberitzer Straße 15

D 14715 Nennhausen

Telefon: 033878-909795

Fax: 033878-909796

Mobil: 0160-7063933

E-Mail: info@musikimkonzept.de

www.musikimkonzept.de

**J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung und
C.E. Poeschel Verlag GmbH**

Stuttgart-Weimar
Postfach 10 32 41
D 70028 Stuttgart
Tel. 0049 (0)711 2194 -0
Fax 0049 (0)711 2194 -119
E-Mail: info@metzlerverlag.de
<http://www.metzlerverlag.de>

Partituren

Das Magazin für klassische Musik
c/o Friedrich Berlin Verlagsges. mbH
Knesebeckstr. 59-61
D 10719 Berlin
Tel. 0049 (0)30 726 24 67-10
Fax 0049 (0)30 726 24 67-11
E-Mail: redaktion@partituren.org
<http://www.partituren.org>

Stroemfeld Verlag Buchversand GmbH

Holzhausenstr. 4
D 60322 Frankfurt/M.
Tel. 0049 (0)69/955 226-0
Vertrieb: 0049 (0)69 955 22622
Fax 0049 (0)69 955 22624
E-Mail: info@stroemfeld.de
<http://www.stroemfeld.com/>

The Listener

Hauptstraße 90

D 69469 Weinheim/Bergstraße

Tel. 0049-(0)6201 2622829

E-Mail: e5150@web.de

Homepage: www.the-listener.de

Verlag Dohr Köln

Musikverlag Christoph Dohr

Kasselberger Weg 120

D 50769 Köln

Tel. 0049 (0)221 70 70 02

Fax 0049 (0)221 70 43 95

E-Mail: info@dohr.de

www.dohr.de

Platz für Notizen und Bemerkungen / Place for some notes and reminders