

# Schumann-Journal

Begründet 2012 von Dr. Ingrid Bodsch

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

HERAUSGEGEBEN IM AUFTRAG UND IN KOOPERATION MIT DER  
PROJEKTLEITUNG DES SCHUMANN-NETZWERKS VON  
IRMGARD KNECHTGES-OBRECHT

NR. 5 / FRÜHJAHR 2016

MIT UNTERSTÜTZUNG DER BEAUFTRAGTEN  
DER BUNDESREGIERUNG FÜR KULTUR UND MEDIEN



Die Beauftragte der Bundesregierung  
für Kultur und Medien

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

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

Herausgegeben im Auftrag und in Kooperation mit  
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](mailto:knechtges-obrecht@schumann-gesellschaft.de)

Satz und Lektorat

Dr. Ingrid Bodsch und Dr. Sigrid Lange  
E-Mail: [ingrid.bodsch@bonn.de](mailto:ingrid.bodsch@bonn.de)

Bildredaktion, Bearbeitung und druckfertiges Layout  
Dr. Ingrid Bodsch

Umschlaggestaltung: phVision konzeptwerbung, Christa Polch  
Druck: Forster Media GmbH, Bonn  
© Verlag StadtMuseum Bonn 2016

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

Printed in Germany by bonndruck GmbH, Bonn  
ISBN 978-3-931878-46-7

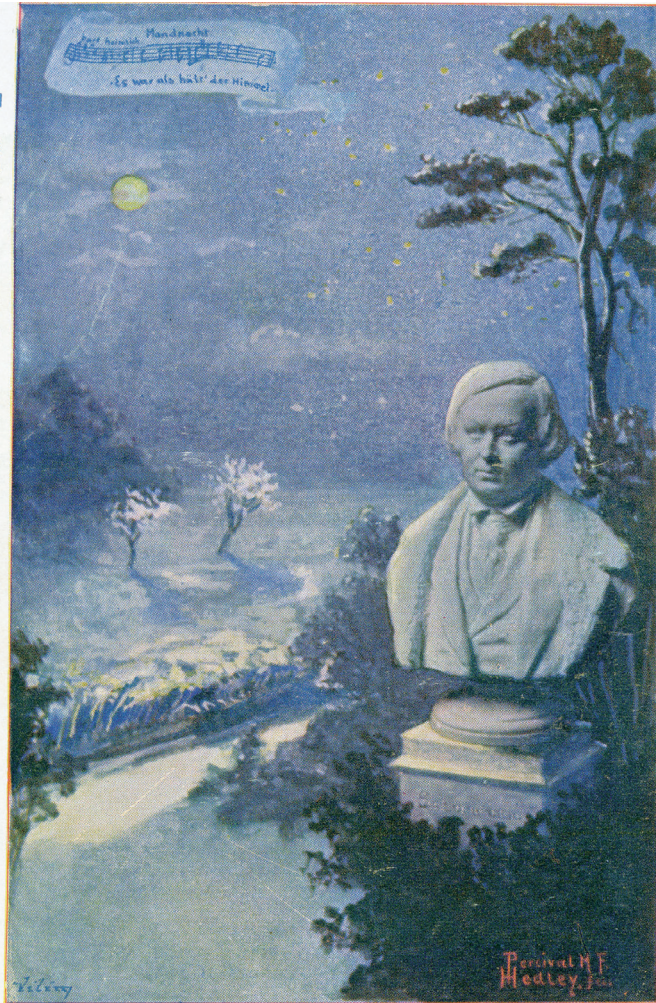
Verlag StadtMuseum Bonn . Stadt Bonn, Amt 41-5 . D 53103 Bonn  
Tel.: 0049 (0) 772094, Fax: 0049 (0) 774298  
E-Mail: [stadtmuseum@bonn.de](mailto:stadtmuseum@bonn.de)

## Inhalt

Editorial	6
«DIESE HOCHGEFÄHRDETEN TRAUMWANDLER». Danke­rede von Peter Härtling anlässlich der Verleihung der Ehrenmitgliedschaft der Robert-Schumann-Gesellschaft Frankfurt e.V., Frankfurt a. M., 30. April 2015	11
“THOSE HIGHLY VULNERABLE DREAM WALKERS”. Peter Härtling’s acceptance speech on the occasion of the award of honorary membership of the Robert Schumann Society Frankfurt, Frankfurt am Main on 30 <sup>th</sup> April 2015	17
Boris Giltburg im Gespräch mit Christoph Vratz Schumann-Forum-Gespräch, Bonn, 12. Dezember 2015	23
Boris Giltburg in conversation with Christoph Vratz Schumann forum-discussion, Bonn, 12 <sup>th</sup> December 2015	49
BUCHSTABEN- UND GEDANKENSPIELE	
Jan Ritterstaedt befragt Ragna Schirmer zu ihrer Einspielung „Liebe in Variationen	72
LETTER AND INTELLECTUAL GAMES	
Jan Ritterstaedt interviews Ragna Schirmer about her recording „Liebe in Variationen [Love in Variations]“	80
Monica Klaus: Faszination des Orients und romantischer Zeitgeist in der Literatur und Musik des 19. Jahrhundert. Von <i>Die Assassinen</i> zu <i>Melisande</i> . Vom „romantischen Schauspiel mit Gesang“ zum „romantischen Singspiel“ des Bonner Ehepaars Johanna und Gottfried Kinkel	88
Jan Ritterstaedt: Kinkels Singspiel <i>Melisande</i> am 13.11.2015 in Bonn – ein Bericht	97
Fascination of the Orient and Romantic spirit in the literature and music of the 19th century. From <i>Die Assassinen</i> to <i>Meli- sande</i> . From a “Romantic play with songs“ to a “Romantic Singspiel” by the Bonn couple Johanna and Gottfried Kinkel	103
Kinkel’s <i>Melisande</i> in Bonn, 13.11.2015 – a review	112

Carmen Thomas:	
GeburtstagsgrüÙe für Robert – Verleihung des Robert-Schumann-Preises der Stadt Zwickau an die Robert-Schumann-Forschungsstelle	118
Birthday Greetings for Robert – Award of the Robert Schumann Prize of the City of Zwickau to the Robert Schumann Research Centre	124
Irmgard Knechtges-Obrecht:	
Heine@Schumann2015 – 175 Jahre “Dichterliebe”	128
Heine@Schumann2015 – 175 years “Dichterliebe”	133
Neue Robert-Schumann-Gesamtausgabe	139
New Edition of the Complete Works	139
Schumann Briefedition	146
Edition of Schumann letters	146
Rückblick und Ausblick / Review and Preview	
Von / by Ingrid Bodsch	148
Mit Beiträgen von / with contributions by Thomas Synofzik (174-181), Gregor Nowak (190-195), Irmgard Knechtges-Obrecht (208-215) & Anita Brückner (226-231)	
Neue Schumanniana / New Schumanniana – CDs, DVDs	
Ausgewählt von / selected by Irmgard Knechtges-Obrecht & Ingrid Bodsch	242
Neue Schumanniana / New Schumanniana – Notenausgaben und Literatur/Music Books and Literature	
Ausgewählt von / selected by Irmgard Knechtges-Obrecht	285
Willkommen im / Welcome to the Schumann-Forum	313
Mitglieder im Schumann-Forum / Board of Artists	314
Schumann-Netzwerk – Mitglieder und Partner	330
Schumann Network – Members and partners	330

Tondichter: XXVIII/4 Wiener Künstler-Postkarte. – Alle Rechte vorbehalten.



ROBERT SCHUMANN, geb. den 8. Juni 1810 zu Zwickau, gest. den 29. Juli 1856 bei Bonn.

*berühmtester Musiker  
Horb im Goralal Land.*

Robert Schumann: „Mondnacht“ [Notenzeile] mit Incipit  
„Es war als hätt' der Himmel“ (Text nach J. v. Eichendorff).  
Motivpostkarte von ca. 1900 nach einem Gemälde von  
Percival Hedley (1870-1921)

## EDITORIAL

Mit Freude stellen wir Ihnen den mittlerweile 5. Jahrgang des *Schumann-Journals* vor. Der Startschuss für die Herausgabe eines eigenen *Schumann-Journals* fiel 2011 dank der Unterstützung des damaligen Staatsministers für Kultur, als die Projektleitung des seit 2005 existierenden Schumann-Netzwerks gleichzeitig mit dem neuen Schumann-Forum auch mit der Arbeit am ersten *Schumann-Journal* beginnen konnte, das im Frühjahr 2012 mit dem ersten Jahrgang vorgelegt wurde. Das *Schumann-Journal* ist international ausgerichtet, unter Berücksichtigung von Schumann-Aktivitäten weltweit, und deshalb auch weitgehend zweisprachig – in Deutsch und Englisch. Unsere Zielgruppe ist vorrangig kein musikwissenschaftliches Fachpublikum, sondern Künstler, Schumann-Liebhaber und interessierte Laien, die gut und kompetent informiert und damit angeregt werden sollen.

Im fünften Heft, 336 Seiten stark, finden Sie zwei Künstlergespräche, eines davon ist die Unterhaltung von Dr. Christoph Vratz mit dem jungen Pianisten und neuem *Schumann-Forum*-Mitglied Boris Giltburg im Rahmen einer öffentlichen *Schumann-Forum*-Veranstaltung, das andere hat Jan Ritterstaedt mit Ragna Schirmer – auch sie ist ein *Schumann-Forum*-Mitglied – über ihre 2015 neu erschienene Schumann-Brahms-CD „Liebe in Variationen“ geführt.

Daneben können wir Ihnen auf Vermittlung von Prof. Dr. Hansjürgen Hellwig Peter Härtlings öffentliche Dankesrede bei Annahme der Ehrenmitgliedschaft in der Robert-Schumann-Gesellschaft Frankfurt offerieren. Ein eigener Beitrag für das Journal beschäftigt sich mit der Faszination des Orients in der Musik und Literatur des 19. Jahrhunderts. Sie werden über die eindrucksvolle Düsseldorfer Veranstaltungsreihe zum 2015er-Jubiläum „175 Jahre *Dichterliebe*“ informiert und über die Verleihung des Schumannpreises der Stadt Zwickau an die Schumann-Forschungsstelle Düsseldorf, und der Rückblick auf 2015 lässt hoffentlich nichts aus, was Schumannfreundinnen und Schumannfreunden 2015 wichtig war.

Wie immer stellen wir Ihnen in üppiger Auswahl – viele davon mit einer ausführlichen Besprechung inkl. der Zusammenfassung in Englisch – die Neuerscheinungen des vergangenen Jahres vor, wobei auch das Jahr 2015 wieder eine erstaunliche Fülle an bemerkenswerten CD-Einspielungen beschert hat, desgleichen Notenausgaben und Bücher, darunter natürlich Neuerscheinungen aus der Schumann-Gesamtausgabe und der Schumann-Briefedition.

Mit unserem Ausblick möchten wir Ihre Aufmerksamkeit auf besondere Ereignisse im Zusammenhang mit Robert und Clara Schumann oder Künstlern des Schumann-Forums im laufenden Jahr richten.

Eigene Seiten sind wie immer den Künstlern gewidmet, die dem 2011 neugegründeten Schumann-Forum angehören und deren Zahl wir erfreulicherweise Jahr für Jahr vermehren können.

Nicht zuletzt sind natürlich auch die Mitglieder und Partner des Schumann-Netzwerks mit ihren Kontaktdaten aufgeführt.

Wie immer wünschen wir Ihnen viel Freude bei der Lektüre des *Schumann-Journals*, Ihre

*Ingrid Bodsch & Inngard Knechtges-Obrecht*

## EDITORIAL

We are very pleased to present the latest volume of the *Schumann Journal*, now in its fifth year. The go-ahead for the publication of a separate Schumann Journal was given in 2011 thanks to the support of the then German Federal Government Commissioner for Culture and the Media, when the project management of the Schumann Network, in existence since 2005, was able to start working, along with the new *Schumann Forum*, on the first *Schumann Journal* which was then presented as Volume 1 in the spring of 2012. The *Schumann Journal* has an international orientation, taking into consideration Schumann activities worldwide, and is therefore largely bilingual, in German and English. Our target group is primarily not a musicological specialist audience but artists, Schumann lovers and other interested non-professionals who are meant to be well and competently informed and be stimulated at the same time.

In Issue Five, 336 pages, you will find two artist talks, one of them being a conversation between Dr Christoph Vratz and the young pianist and new member of the *Schumann Forum*, Boris Giltburg, within the scope of a public event organised by the *Schumann Forum*, and the other one being a discussion between Jan Ritterstaedt and Ragna Schirmer, another member of the *Schumann Forum*, about her new Schumann and Brahms CD, “Liebe in Variationen [Love in Variations]”, released in 2015.

Furthermore, there is Peter Härtling’s thank-you speech upon accepting honorary membership of the Robert Schumann Society in Frankfurt through the agency of Professor Dr Hansjürgen Hellwig. A separate contribution to the Journal deals with the fascination of the Orient in music and literature of the 19<sup>th</sup> century. You will find information on the impressive series of events held in Düsseldorf on the occasion of the anniversary of “175 Years of A Poet’s Love“ in 2015, on the awarding of the Schumann Prize of the town of Zwickau to the Schumann Research Centre in Düsseldorf, and the review of 2015, hopefully, will cover everything that has been important to Schumann lovers in 2015.



As always, we present you an ample selection of the latest publications of the last year, many of them featuring detailed reviews and summaries in English, with 2015 bringing again an astounding wealth of remarkable CD recordings and also sheet music editions and books, including of course, new publications of the Complete Schumann Edition and the Schumann Letter Edition.

Looking forward, we would like to draw your attention to some particular events relating to Robert and Clara Schumann or to artists of the *Schumann Forum* in the current year.

Individual pages are dedicated, as always, to the artists belonging to the *Schumann Forum* which was newly established in 2011 and whose numbers we have, fortunately, been able to increase year after year.

Last but not least, the members and partners of the Schumann Network together with their contact details are, of course, listed also.

As always,  
we wish you much pleasure in reading the *Schumann Journal*.

*Ingrid Bodsch & Inngard Knechtges-Obrecht*



Peter Härtling, Foto: hr/Sascha Rheker



Prof. Dr. Hans-Jürgen Hellwig, Vorsitzender der Robert-Schumann-Gesellschaft Frankfurt am Main e. V., und Peter Härtling bei der Übergabe der Ernennungsurkunde zur Ehrenmitgliedschaft an Peter Härtling, Foto: Robert-Schumann-Gesellschaft, 30.4.2015

## «DIESE HOCHGEFÄHRDETEN TRAUMWANDLER»

Dankesrede von Peter Härtling anlässlich der Verleihung  
der Ehrenmitgliedschaft der Robert-Schumann-Gesellschaft  
Frankfurt, Frankfurt a.M., 30. April 2015\*

Hans-Jürgen Hellwig<sup>1</sup>: *Und jetzt verrät uns Peter Härtling, wie er zu «Schumanns Schatten» gekommen ist – nämlich an die Krankengeschichte von Robert Schumann. Wenn denn der Schatten damit überhaupt gemeint ist ...*

Das ist eine Geschichte für sich.

Ich möchte nur ganz kurz, bevor ich das erzähle – und das hat auch ganz viel mit Musikern und mit Musik zu tun – sehr nachdrücklich sagen, wie gut mir Ihre Schumann-Auffassung gefallen hat. Dieses Quartett ist schon ziemlich verrückt. Denn es besteht aus lauter „Attacken“. Und wie Sie es gemacht haben – wie Sie auf erstaunliche Weise, sozusagen unter dem Aufruhr der Attacke, das Arioso bewahrt haben – das hat mir gut gefallen. Danke

Ich kam zu Schumann – Sie werden staunen – über Schubert. Denn Schumann hat sich ja nachdrücklich auch mit Schubert befasst. Da las ich, was Robert Schumann geschrieben hat, und dachte: Es ist schon unglaublich. Da sitzt ein Musikschriftsteller da und ist zugleich ein toller Komponist. Mich begann diese Spanne zu reizen und herauszufordern: Was ist da zwischen dem Nachdenken und dem ganz expressiven Musizieren? Wie geht das?

---

\* Peter Härtling extemporierte diese Rede während des gemeinsamen Abendessens des Vorstands und der Mitglieder im Anschluss an ein Konzert des Schumann-Quartetts, in dem unter anderem Robert Schumanns Streichquartett a-Moll op. 41,1 (1842) zu Gehör gebracht wurde. Zu Beginn und am Schluss seiner Rede richtete sich Peter Härtling direkt an die vier jungen Musiker des Schumann-Quartetts.

<sup>1</sup> Prof. Dr. Hans-Jürgen Hellwig, Vorsitzender der Robert-Schumann-Gesellschaft Frankfurt am Main e. V.

Ich saß da, fing an, schrieb... und dann hörte ich an der Akademie der Künste, dass Aribert Reimann das ärztliche Tagebuch von Dr. Richarz und Dr. Peters der Akademie übergeben habe. Aribert Reimann ist Nachfahre von Dr. Richarz, dem Arzt von Robert Schumann, und wir sind beide Mitglieder der Akademie. Da dachte ich: Das wäre vielleicht auch eine formale Möglichkeit für das Buch. Aber bei der Pressekonferenz saß ich demütig dabei und hörte, wie Aribert Reimann sagte: „Das geht nicht; ich will nicht, dass die Gelehrten darin herumbohren. Ich halte mich an die ärztliche Schweigepflicht von Dr. Richarz.“ Ich dachte: „Das kann nicht wahr sein...“

Einen Herbst später – ich schrieb noch immer am Schumann, aber nicht ganz froh und glücklich, denn das stimmte alles irgendwie noch nicht – war wieder eine Sitzung in der Akademie. Da sitzt man bis drei oder vier Uhr morgens zusammen. Am Tisch schräg gegenüber saß Aribert Reimann mit seinen Kompositionskollegen, und ich machte mich auf den Weg zu diesem Tisch und setzte mich zu ihm. Er sagte: „Das finde ich ja lieb, dass Sie noch mal kommen.“ Ich dachte: „Na ja – lieb findet er es gleich gar nicht mehr.“ Ich fragte ihn: „Sagen Sie – kann ich das Tagebuch lesen?“ Und er senkte den Kopf. Ich nahm an, wenn er sich jetzt wieder aufrichtete, würde er sagen: „Nö“. Und er richtete sich wieder auf – und sagte: „Na ja, mit dem Schubert sind Sie zurechtgekommen, vielleicht kommen Sie mit dem Schumann auch zurecht. Lesen Sie’s!“

Ich bin sofort ins Archiv gegangen und habe die Handschrift von Richarz zu lesen versucht. Und da war ein junger Musikwissenschaftler, der das transkribierte. Der konnte aber nicht die deutsche (Kurrent)schrift lesen. Bei dem Wort „Nemesis“, das Dr. Richarz gelegentlich gebrauchte, hat er immer alles ausgelassen. Er sagte mir: „Wissen Sie, das ist gar nicht lesbar. Aufstrich – Aufstrich – Abstrich – Aufstrich – Abstrich... Das kann man doch nicht übersetzen.“

Ich las also die Tagebücher, und für mich war das mit einem Mal klar. Ich dachte: „Da hast du zwei Erzählpuren nebeneinander. Eigentlich ganz musikalisch: Du beginnst mit der Einlieferung Robert

Schumanns in Eendenich und setzt im zweiten Kapitel fort mit der Lebensbeschreibung. So dass die Stimmen auseinander laufen und am Ende sich wieder treffen.“ So ging es.

Während dieser Zeit hatte ich die Auszeichnung bekommen, in Mainz Stadtschreiber zu sein. Das ist eine Auszeichnung, die das ZDF mitvergift, und das verlangt einen Film. Ich war aber doch mitten im Schreiben. Da sagte mein Freund Hartmut Höll: „Komm doch mit nach Finnland! Da kannst du schreiben, da habt ihr ein Saunahäuschen, du machst die Kurse mit den Sängern, wie es sonst auch immer war.“

Meine Frau und ich gingen also mit, und es war eine unglaubliche Bereicherung, denn es waren viele Musiker da – von Tabea Zimmermann bis zu Hartmut Höll, die Sänger, die mit ihm arbeiteten... Ralf Gothóni war da... Es war eine richtige „Schumanniade“, die mich dazu führte, manches zu korrigieren und diese Zweistimmigkeit, diese Zweispurigkeit weiterzuführen. Es war ein großes Schreibglück.

Dieses Schreibglück endete übrigens mit einem besonderen Vorkommnis. Die Finnen trinken ja furchtbar viel. Am letzten Abend kam der Bauer, der das Mökki, das Häuschen, vermietet hatte, und brachte Wodka mit. Wir tranken alle mit ihm. Die Sänger verloren die Stimme, und auch ich war am Schluss jenseits von Gut und Böse. Ich ging dann in unser Mökki. Das hatte eine Holzterrasse, die würde ich heute mit 82 gar nicht mehr wagen hinaufzusteigen. Ich war schon oben und dachte: „Ach, jetzt gehst du doch noch mal rüber.“ Und ich wollte gehen – und flog die Treppe regelrecht im Gleitflug runter auf den finnischen Boden. Die Brille war kaputt, das Auge war kaputt. Hartmut Höll flickte mir die Brille. Musiker sind manchmal auch unglaublich geschickt mit den Händen. Am nächsten Tag hatte ich eine Sendung „Literatur im Kreuzverhör“ beim Hessischen Rundfunk, diesmal in Marburg, und da musste ich auftreten. Ich ging also mit meinem blauen Auge dorthin. Und als sie mich fragten, was da gewesen sei, sagte ich ihnen: „Ich war in den Pilzen und flog im Wald über eine Wurzel.“

Aber Schumann hat es mir nicht verübelt. Ich schrieb weiter und kam zu dem Schluss, dass Dr. Richarz unglaublich genau in seinem Tagebuch klar macht, dass dieser Mann in eine furchtbare Einsamkeit geraten war. Eine Einsamkeit, die nicht mehr durchbrochen werden konnte, auch nicht mehr durch gutmütige und gutwillige Besuche. Es zeigt sich nämlich, dass das Tagebuch Clara, die ihn ja nie besucht hat, gewissermaßen verteidigt. Dr. Richarz hat ihr klargemacht, dass sie ihren Mann nicht in diesem Zustand anschauen soll. Er hat sie erst geholt, als es zu Ende war. Durch diese Wortgenauigkeit, durch diesen schlichten und sehr genauen Arzt bekam Schumann für mich noch einmal eine unglaubliche Lebendigkeit, eine enorme Präsenz.

Was mir dann bis zum Schluss auffiel, und darüber grübele ich immer wieder, war dies: Schubert hat ganz am Ende seines Lebens gesagt: „Ich muss noch fugieren lernen.“ Schumann hat am Ende seines Lebens gesagt: „Ich muss auch noch fugieren. Ich muss Fugen schreiben.“ Und vor Kurzem habe ich das Buch über Fanny Hensel geschrieben habe, die sich auch viel mit Fugen abgegeben hat; Bach war ja bei den Mendelssohns sozusagen Kern der Existenz. Da wurde mir klar, dass die Fuge für diese hochgefährdeten Traumwandler etwas extrem Präzises bedeutet, ein Halt in der Stimmführung: Ich finde so meine Stimme wieder. Daran dachte ich auch heute, als Sie dieses „Attacca“, diese unglaubliche Sprunghaftigkeit jenseits und mit dem Gesang vorführten. Ich kann gut verstehen, dass einer, mit dem es so zugeht, die Strenge möchte. Das dachte ich damals schon, nachdem ich aus dem Mökki gepurzelt war.

Danke.

## Nachbemerkung\*

Dr. Franz Richarz behandelte Robert Schumann in der von ihm geleiteten Heilanstalt zu Endenich (heute zu Bonn gehörig) vom 4. März 1854 bis zu seinem Tod am 29. Juli 1856. Er wurde dabei von seinem Assistenten Dr. Eberhard Peters unterstützt. Der Komponist Aribert Reimann ist, wie Peter Härtling berichtet, ein Nachfahre von Dr. Franz Richarz; die Krankenakten befanden sich im Privatbesitz der Familie. 1991 übergab Reimann die Akten an die Akademie der Künste Berlin als Dauerleihgabe. Sie waren zunächst nicht öffentlich zugänglich. Peter Härtling gehört zu den wenigen Vertrauten, die mit Zustimmung Aribert Reimanns Einsicht in diese Akten erhielten. *Schumanns Schatten* erschien 1995. Erst elf Jahre später wurden die Krankenakten der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Der Musikwissenschaftler Prof. Dr. Bernhard R. Appel erarbeitete eine sorgfältig kommentierte Ausgabe, die 2006 im Auftrag der Akademie der Künste und der Robert Schumann-Forschungsstelle Düsseldorf publiziert wurde.

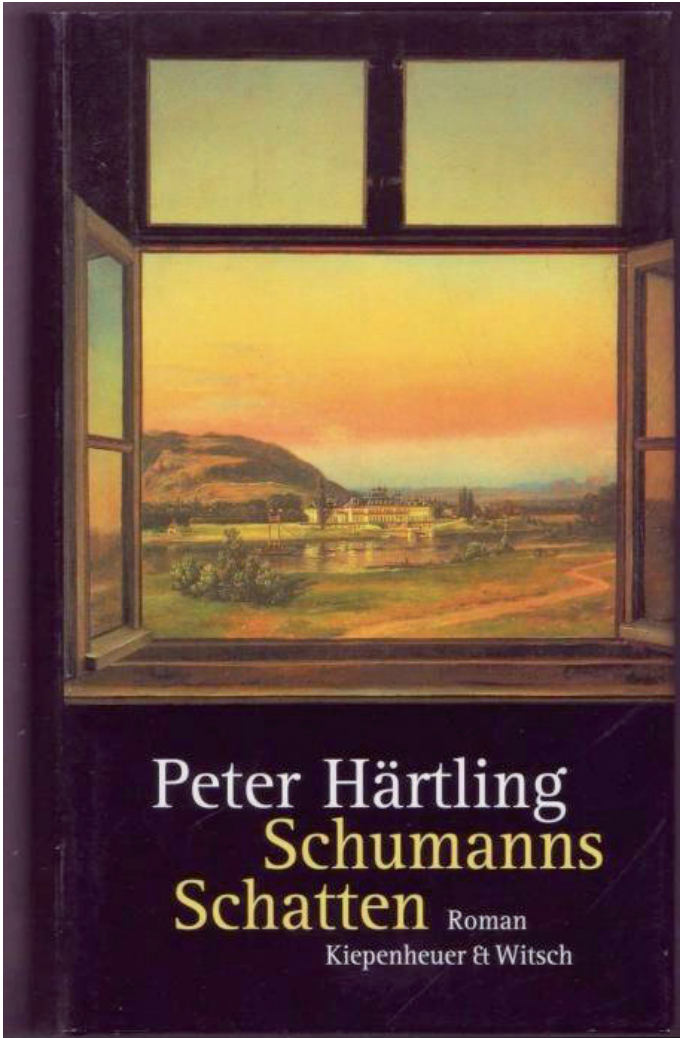
## Nachweise

Peter Härtling: *Schumanns Schatten. Variationen über mehrere Personen*. Roman. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1995

*Robert Schumann in Endenich*. Krankenakten, Briefzeugnisse und zeitgenössische Berichte. Hrsg. von der Akademie der Künste, Berlin und der Robert Schumann-Forschungsstelle, Düsseldorf, durch Bernhard R. Appel. Mainz u.a.: Schott 2006

---

\* Verfasst von der Robert-Schumann-Gesellschaft Frankfurt am Main nach der Transkription des Gesprächs



Peter Härtling  
**Schumanns**  
**Schatten** Roman  
Kiepenheuer & Witsch

Umschlag der Erstausgabe von 1996  
Book cover of the first issue, 1996



## THOSE HIGHLY VULNERABLE DREAM WALKERS

Peter Härtling's acceptance speech on the occasion of the award of honorary membership of the Robert Schumann Society of Frankfurt am Main, Frankfurt, 30<sup>th</sup> April 2015\*

Hans-Jürgen Hellwig<sup>1</sup>: *And now Peter Härtling will reveal how he managed to get hold of "Schumann's shadow", that is, Robert Schumann's medical history. If ever this was about a shadow at all ...*

This is a story in itself.

Before telling you more, please allow me to stress very briefly, and this indeed very much concerns musicians and music, how much I liked your concept of Schumann. This quartet is kind of crazy. Because it consists of pure "attacks". And I really liked the way you preserved in a most amazing manner the *arioso* elements in the turmoil of the attacks, so to speak. Many thanks.

I came to Schumann, well, you will be amazed, via Schubert. This is because Schumann also dealt with Schubert emphatically. Then I read what Robert Schumann had written, and I thought: This is quite unbelievable. There is a music writer who at the same time is a great composer. I started feeling intrigued and challenged by this span: What is there in common between contemplating and playing music most expressively? How does this work?

---

\* Peter Härtling extemporised this speech during a joint dinner of the board and members following a concert by the Schumann Quartet performing, *inter alia*, Robert Schumann's String Quartet in A minor, Op. 41,1 (1842). At the beginning and at the end of his speech, Peter Härtling addressed the four young musicians of the Schumann Quartet directly. Translated for the *Schumann Journal* by Thomas Henninger.

<sup>1</sup> Prof. Dr Hans-Jürgen Hellwig is the chairman of the Robert Schumann Society Frankfurt.

I was sitting there, getting started, writing... when I heard from the Academy of Arts that Aribert Reimann had handed over to the Academy the medical diary of Dr Richarz and Dr Peters. Aribert Reimann is a descendant of Dr Richarz, Robert Schumann's doctor, and we were both members of the Academy. Then I thought: This might well be a formal opportunity for a book. But at a press conference I attended most humbly, I heard Aribert Reimann saying: "This will not do; I do not want any scholars poking around in this. I fully adhere to Dr Richarz's duty to treat medical records confidentially." There I thought: "This cannot be true..."

One autumn later, when I was still writing about Schumann, but not really feeling well and happy because all this was somehow not right yet, there was another meeting at the Academy. As usual, we were sitting together until three or four o'clock in the morning. At the table diagonally opposite to me, there was Aribert Reimann sitting with his fellow composers and I made my way to that table and sat down with him. He said: "How nice of you to come to see me again." I thought: "Well, we will cease to find this so very nice." I asked him: "Tell me, could I possibly read the diary?" And he lowered his head. I reckoned that when he would straighten up again he would just say: "Nah". And he straightened up but said: "Well, since you managed to cope with Schubert, perhaps you will also manage with Schumann. Go and read it!"

I promptly went to the archives and tried to read Richarz's handwriting. There was also a young musicologist who transcribed it all. But he could not read the German kurrent writing script. He would always omit everything when it came to the word 'nemesis' that was occasionally used by Dr Richarz. He said to me: "You know, this is totally unreadable. Upstroke – upstroke – downstroke – upstroke – downstroke. It is impossible to translate that."

So, I read the diaries and all became clear to me at once. I thought: “Here you have got two narrative tracks next to each other. This is actually quite musical: You start with Robert Schumann’s admission in Eendenich and carry on with the biography in the second chapter. So that the parts first diverge and then converge again at the end.” This is how it went.

At that time I had won the award of writer-in-residence in Mainz. This was an award conferred in conjunction with the ZDF (Second German Television) and hence demanded a film. But I was still in the middle of writing. My friend Hartmut Höll then said to me: “Well, come along to Finland! There you can write, you will have a little sauna house and you can conduct your courses with the singers as usual.” My wife and I thus went with him and it turned out an incredible enrichment, as there were many musicians around, from Tabea Zimmermann up to Hartmut Höll and the singers who worked with him Ralf Gothóni was there also. It was a real Schumann festival which led me to correct quite a few things and to pursue that two-part track I had discerned. It was great writing happiness I experienced.

By the way, that writing happiness ended with a special incident. The Finns are known for drinking an awful lot. On the last evening, the farmer who was letting the Mökki, the little house, arrived carrying vodka. We all drank with him. The singers lost their voices and I, too, I found myself beyond good and evil at the end. I then went to our Mökki. There were some wooden stairs which today, at the age of 82, I would hardly dare to climb up. I was already upstairs and thought: “Well, why not return for a moment.” I was just about to go and I virtually flew down the stairs in gliding, down to the Finnish soil. My glasses were broken and one eye was damaged. Hartmut Höll mended my glasses. Musicians are sometimes incredibly skilful with their hands, too. The following day, I had a programme on “Literature under cross-examination” at the Hessian Broadcasting Corporation, this time in Marburg, and I had to appear there. So I went there with my black eye. And when I was asked what had happened, I replied: “I was only picking mushrooms when I fell over a root in the forest.”

But Schumann did not take this amiss. I continued to write and concluded that Dr Richarz had stated in his diary in an incredibly accurate manner that this man had ended up in terrible loneliness. A loneliness that could no longer be broken nor be helped by good-natured and good-hearted visits. It appears the diary in a way defended Clara who had never gone to see him. Dr Richarz had made it clear to her that she should not see her husband in that state. He only called her when it was all over. Due to the word accuracy used by this plain and very meticulous physician, Schumann acquired an unbelievable liveliness and enormous presence for me yet again.

What I kept remembering right until the end, and I keep brooding over this, was the following: At the very end of his life, Schubert said: "I still have to learn how to write fugues." And Schumann said at the end of his life: "I still have to write fugues." I recently wrote a book about Fanny Hensel who also dealt a lot with fugues; after all, it is well known that Bach represented, so to speak, the quintessence of existence for the Mendelssohns. From there I understood that the fugue meant something extremely accurate for these highly vulnerable dream walkers, something like a footing when writing parts: this is how I will find back my part. This is also what I thought of today when you performed this Attacca, this unbelievable volatility going beyond and alongside the part. I perfectly understand how someone to whom this happens would appreciate strictness. This is also what I thought back then when I fell down from the Mökki.

Thank you.

## Postscript\*

Dr Franz Richarz treated Robert Schumann at the Eendenich sanatorium run by him between 4th March 1854 up until his death on 29th July 1856. In this, he was supported by his assistant Dr Eberhard Peters. As reported by Peter Härtling, the composer Aribert Reimann is a descendant of Dr Richarz; the medical files are privately owned by his family. In 1991, Reimann handed over the files to the Academy of Arts in Berlin on permanent loan. First they were not accessible to the public. Peter Härtling is one of the few confidants who were granted access to these files with the consent of Aribert Reimann. *Schumanns Schatten* [Schumann's shadow] appeared in 1995. The medical records were made accessible to the public only eleven years later. The musicologist Bernhard R. Appel prepared a carefully commented edition that was published in 2006 on behalf of the Academy of Arts and the Robert Schumann Research Centre in Düsseldorf.

## References

Peter Härtling: *Schumanns Schatten. Variationen iiber mehrere Personen* [Schumann's shadow. Variations on several persons]. Novel. Cologne: Kiepenheuer & Witsch 1995

*Robert Schumann in Eendenich. Krankenakten, Briefzeugnisse und zeitgenössische Berichte* [Robert Schumann in Eendenich. Medical records, testimonies in letters and contemporary accounts]. Edited by the Academy of Arts, Berlin, and the Robert Schumann Research Centre, Düsseldorf, by Bernhard R. Appel. Mainz et al.: Schott 2006

---

\* By Robert-Schumann-Gesellschaft Frankfurt e.V.



Boris Giltburg, Foto: Sasha Gusov

## LIEBEN SIE SCHUMANN?

### Boris Giltburg im Gespräch mit Christoph Vratz über Robert Schumann\*

Schumann-Forum-Veranstaltung am 12. Dezember 2015  
im Schumannhaus Bonn

V: Vielen Dank für die nette Begrüßung und auch von unserer Seite herzlich willkommen. Wir werden über Robert Schumann, den Komponisten, über Robert Schumann, dieses Phänomen im 19. Jahrhundert ein wenig sprechen und natürlich über den ganz persönlichen Zugang den Boris Giltburg zu seiner Musik entwickelt hat und wie es dazu überhaupt gekommen ist.

Herr Giltburg, im Jahr 2010, also im Schumann Jahr, stand in der Süddeutschen Zeitung zu lesen, Schumann ist der erste Komponist der Moderne. Ist das etwas zu hoch gegriffen oder können Sie dieser zugespitzten Aussage etwas abgewinnen ...

G: Das ist ein interessanter Satz, weil – was ist das Moderne? Ist die letzte Sonate von Beethoven mehr oder weniger modern als *Carnaval* von Schumann? Also, wenn modern ist, was vorwärts schaut, also nicht ein Rückblick, sondern etwas, was noch nie gehört worden ist, dann ist sicherlich Schumann sehr modern. Ob moderner als Beethoven, das wüsste ich nicht zu sagen, ob moderner als Chopin kann ich auch nicht sagen. Aber ich würde sagen, dass von all diesen Schumann am frischesten ist. Also seine Musik, seine musikalische Sprache, seine Ideen sind so frisch, sie sind ein wenig wie frische Luft, die kommt [...] Die Werke von Beethoven zum Beispiel, die sehr modern

---

\* Leicht gekürzte Mitschrift des Gesprächs, das als Videodatei auf [www.schumannportal.de](http://www.schumannportal.de) online zur Verfügung steht. Die Textübertragung übernahm Eve Nipper, Firma Pergamon, das Lektorat Ingrid Bodsch. In [ ] gesetzte Angaben wurden nachträglich von Ingrid Bodsch eingefügt. [...] bezeichnet eine Auslassung im Text. ....bedeuten eine signifikante Pause im Gespräch. (I.B.)

sind, wirken nie erfrischend ..., sie sind manchmal etwas, wofür man viel Zeit braucht um sie zu verstehen, während bei bei Schumann, diese Frische, sie beginnt gleich mit der ersten Note, wenn man ... Entschuldigung ... [Boris Giltburg steht auf und geht zum Klavier im Hintergrund, Publikum lacht] ... hier also der Anfang von *Carnaval* ... [Boris Giltburg fängt an zu spielen]

V: Was ist diese Frische denn da? Ist es diese Akkordik, ist das dieser pointierte Rhythmus? Was macht diese Frische aus?

G: Es ist die ganz unbegrenzte und ganz ehrliche unaffektierte Fröhlichkeit für mich. Was aus einer Tiefe kommt, aber auch sehr jung, immer jung wirkt. Vor allem in den ersten Werken wie *Papillons*, *Carnaval*, *Davidsbündlertänze*. Ja sogar, wenn er etwas Dunkleres schreibt, wenn wir seine späteren Lieder betrachten, die sind manchmal sehr dunkel, aber trotzdem: sein Geist war immer jung ...

V: Würden Sie denn auch bei den Spätwerken – also spät ist ja relativ bei einem Komponisten, der nicht so alt geworden ist –, aber würden Sie auch beispielsweise bei den sog. Geistervariationen oder in den *Gesängen der Frühe* noch von einer Frische sprechen? Also diese Jugendlichkeit hat sich ja doch ein bisschen gewandelt ...

G: Gewandelt, ja, aber wenn man zum Beispiel die *Drei Romanzen für Oboe und Klavier* op. 94 nimmt, findet man trotzdem ein wenig von dieser Frische. Vielleicht war es da aber schon ein Rückblick und nicht etwas Neues. Wenn wir seine Werke betrachten – sie sind sehr, fast katalogisch angeordnet. Wir haben zuerst fast nur Klavierwerke, dann nur Lieder, dann die Sinfonien und so weiter, also es ist fast wie ein Fachkatalog. Für mich sind die Klavierwerke und die Lieder am jüngsten und am frischesten und besonders die Klavierwerke, die aus kleinen Stücken bestehen. Das war eine Form, die er selbst erfunden, entwickelt und fast, ja, ich würde sagen zur Perfektion gebracht hat, wie in den *Papillons*. [...] Für mich ist er am Besten in diesen kurzen Stücken.



V: Diese Kurzform, die hat sich ja mehr oder weniger zeitgleich noch bei einem anderen Komponisten entwickelt, der vielleicht noch radikaler vorgegangen ist, das ist Chopin. Es gibt, glaube ich, selbst für Klavier, kaum einen Komponisten, bei dem auf so engen Raum so viel geschieht. Dagegen ist Schumann ja manchmal fast ein Epiker, etwas überzogen formuliert. Wir verorten Schumann immer in der Romantik, da gehört er hin, das ist sein Zuhause, das ist die Welt, in der er groß geworden ist. Was bedeutet für Sie als Interpret diese Romantik?

G: Zuerst nur eine kurze Sache zu Chopin, wenn man von ihm als jungen Komponisten spricht. Für mich ist Chopin unglaublich alt. Sogar in seinen frühen Werken, sogar wenn er viel Energie [verprüht], der Geist ist für mich immer „alt“, Chopin fühlt sich für mich als sehr weise an, als ob er sehr vieles schon gesehen hat und erfahren, erlebt hat ...

V: Aber ein Feuerkopf konnte er auch sein ... [lacht]

G: Ja, ja, im Grunde auch ..., aber für mich sind sie [Schumann und Chopin] an zwei Extremen dieser Strecke von jung zu alt. Schumann als Romantiker ... Die romantischen Sachen sind für mich zuerst eine Mischung von Freiheit und Einbildungskraft, [...] ganz unbegrenzter Freiheit, das heißt, alles ist möglich. Und auch eine unbegrenzte Fantasie! Alles ist möglich, was den Klang angeht, was die Geschichte, die hinter der Musik steht, angeht, was den Wechsel angeht, in der Laune, in der Farbe, in der Melodie, in der Stimmung .... Auch ... das Gefühl liegt viel näher zur Oberfläche als – jedenfalls für mich – in der klassischen Zeit, also bei Beethoven, Mozart und Haydn. Das Gefühl ist [bei Schumann] sehr spürbar, sehr stark, also unverschämt offen...

V: Das wäre ja tatsächlich wieder ein unglaublich moderner Komponist, wenn er so offen ist ...

G: Die Moderne ist für mich mehr die Scharfheit, manchmal auch der Ärger, die Unzufriedenheit ... Prokofjew ist ganz modern ..., Schostakowitsch ist ganz modern. Und Schumann ist doch ein Romantiker.

V: Schumann ist ein Romantiker. Das hängt auch damit zusammen, dass er lange Zeit auch nicht wusste, in welche Richtung er sich bewegen sollte oder wollte. Halb zog es ihn zum Dichtertum – jetzt lassen wir mal außen vor, was vor allem seine Mutter aus ihm hat werden lassen wollen – und dann eben die Musik auf der anderen Seite. Gerade in den Frühwerken zeigt sich das ja auch. Wir haben eben über die *Papillons* schon ansatzweise gesprochen. Wie ist das für jemanden, der nicht mit der deutschen Sprache als Muttersprache groß geworden ist, wenn man weiß, da hat Schumann unglaublich viel Lektüre, Einflüsse von Jean Paul verarbeitet. Geht man dann hin, aus Ihrer Warte und versucht diesen unsäglich komplizierten [Publikum schmunzelt], gedrechselt humorvollen Jean Paul zu entschlüsseln und ist nachher vollkommen resigniert und sagt, na ja, ich kann das sowieso nicht – ich kann Sie trösten, ich als Muttersprachler habe bis heute meine Schwierigkeiten mit ihm – oder wie gehen Sie davon?

G: Ich muss zuerst sagen, dass ich die deutsche Sprache zu lernen begann wegen der Lieder von Schubert, Schumann und Brahms und Mahler ...

V: Das ist ja nicht der schlechteste Grund ... [Publikum lacht]

G: Weil für mich Lieder meine Lieblingskammermusik sind. Und als Pianist, der mit einem Sänger oder mit einer Sängerin Lieder spielt, muss ich wirklich jedes Wort verstehen.

Die Texte von Jean Paul habe ich viel später gefunden und dann, ehrlich gesagt, nur die Teile davon gelesen, die Schumann in seinem Notizbuch niedergeschrieben hat als direkte Korrespondenz zur Musik. Und ich muss sagen, ich fand keine Korrespondenz zwischen diesen Stellen und der Musik selbst. Ich konnte fast nichts verstehen im Text und dann las ich nochmals und nochmals und als ich es verstanden habe, konnte ich trotzdem keine direkte Verbindung zur Musik finden.

V: Darüber gehen die Meinungen ja auch sehr durcheinander ...

G: Es gibt eine schöne Stelle, die ich doch ..., also es ist nicht eine direkte Verbindung mit einem Text, den Schumann niedergeschrieben hat, aber Ergebnis einer wissenschaftlichen Recherche, dass eine Stelle in den *Papillons* eine direkte Verbindung mit einem Text von Jean Paul hat, wo er von einem tanzenden Schuh spricht. Und Schumann hat geschrieben, dass er einen tanzenden Schuh in fis-Moll höre und wenn ich diese Stelle spiele [Boris Giltburg steht auf, geht zum Klavier und fängt an zu spielen] – das könnte schon ein tanzender Schuh sein.

V: Da sieht man mal, was sie damals für gewichtige Schuhe getragen haben. [Publikum lacht, Boris Giltburg kehrt zu seinem Platz zurück]. Ich wollte das jetzt nicht sagen – holländische Klumpen ... [lacht]

G: Ich finde aber, dass sich in der Musik von Schumann immer sehr viel Poesie befindet. Aber immer, wenn man es in genauere Worte, ob von Schumann selbst oder von Jean Paul, fassen will, dann wird die Musik einfach schwächer als wenn man sich einen reinen Zugang zur Einbildungskraft erlaubt und sich einfach in der Musik versenkt.

V: Es ist ja letztlich so, dass die Entsprechungen immer nur Näherungen sein können und auch sein sollen. Das ist ja auch seine Art zu verrätseln, mit Dingen auch bewusst rätselhaft umzugehen. Wir werfen hier ein bisschen fast schon leichtfertig mit Begriffen um uns, die ja für diesen Robert Schumann ganz wesentlich waren. Sie haben eben den Begriff Fantasie ins Spiel gebracht, und davor den Begriff Poesie. Was ist denn überhaupt diese Poesie?

G: Das kann ich einfacher zeigen... [Boris Giltburg zeigt über seine Schulter aufs Klavier]

V: Dann erklären Sie's am Klavier ...

G: Ich wollte nur noch eine Sache sagen zur Verbindung zwischen Wort und Musik. Schumann selbst schrieb an Ignaz Moscheless über *Carnaval*. Er schrieb, dass er fände, das gesamte Werk sei von sehr geringem Wert. Das können wir gerne bestreiten ...

V: Das wissen wir heute besser, ja ...

G: Dann hat er gesagt, nur die verschiedenen Seelenzustände wären für ihn von Interesse. Da stimme ich ganz überein. Er wusste in zwei, drei musikalischen Sätzen sehr klar eine ganze kleine Welt zu schaffen. Ob es eine Charakterskizze, ein musikalisches Porträt oder eine Begegnung oder was auch immer war. Er schrieb [an Moscheles], dass er die Titel der einzelnen Stücke viel später hinzufüge und sich dann frage: Ist die Musik nicht immer an sich genug und sprechend?

V: Also, die Titelangaben bei Schumann, die Nähe von Wort und Musik, das greift ja manchmal ineinander ... Das vielleicht prominenteste oder offensichtlichste Beispiel ist ja das Schlussstück der *Kinderszenen*, wo es heißt „Der Dichter spricht“, aber es spricht natürlich keiner, es spricht die Musik. Aber wie er das dann macht, das ist so eine Mischung aus Choral und Rezitativ und Rezitativ ist ja dann schon wieder etwas Gesprochenes, aber das ist ja kein Einzelfall. Wir begegnen solchen Phänomenen ja oft ...

G: Also ich habe hier zwei Sachen zu sagen, zur Poesie und zu „Der Dichter spricht“. Das erste Werk, das ich von Schumann gespielt hatte als Kind – und da konnte ich eigentlich die Musik noch nicht so gut verstehen – war die *Arabeske* op. 18. Es gibt eine sehr schöne Geschichte zu ihrer Entstehung. [...] Schumann war damals in Wien und da hatte er eine Idee, Wien musikalisch zu erobern. Und zwar wollte er sich zum Lieblingskomponist von allen Wienerinnen emporschwingen und da hat er besondere Stücke für Frauen geschrieben. Der Versuch [alle Wienerinnen musikalisch zu erobern] gelang nicht und er kehrte [nach Leipzig] zurück. Aber unter diesen Stücken war die *Arabeske* und ob für Frauen oder nicht für Frauen geschrieben, sie gehört zu den Stücken [...] mit den meisten poetischen, lyrischen Seiten, die Schumann je geschrieben hat. Und [in diesen Stücken] finden wir einen Epilog und das ist für mich ...

G + V: [zusammen] „Der Dichter spricht“.  
[Beide lachen, Boris Giltburg steht auf und geht zum Klavier]

V: Lassen Sie ihn sprechen.

[Boris Giltburg spielt „Der Dichter spricht“, *Kinderszenen* op. 15,13, Publikum applaudiert]

V: Wir können natürlich froh sein, dass es Robert Schumann nicht gelungen ist, alle Frauen von Wien für sich zu erobern. Umgekehrt ist es ihm gelungen, Millionen von Musikfreunden in den Jahrzehnten und Jahrhunderten danach zu erobern. Diese Schlussequenz spricht ja für sich, da ist dieses rezitativische vorhanden. Ist dieses Sprechen in Tönen etwas, von dem Sie sagen, das lag Schumann so nahe, weil er so literaturaffin war?

G: Ein Dichter, also er war ein Dichter in der Seele und wenn wir seine eigene musikalische Verkörperung von Eusebius hören ... [Boris Giltburg spielt *Symphonische Etüden* op. 13,5], da ist so viel drin, es ist fast wie ein Bildnis ... [Boris Giltburg spielt weiter] Das ist unsymmetrisch, das ist nicht nur eine rein musikalische Weise, Musik zu schreiben ...

V: Erklärt das für Sie vielleicht auch, warum Schumann immer mit traditionellen Formen so seine Probleme hatte? Auch seine Sonaten, das sind ja mehr Fantasien ...

G: Ich weiß. Ich finde, dass er in diesen kleinen Stücken genau wusste, wann man aufhören sollte. Er übertreibt nie. Sie sind genau so lang, wie er braucht, um eine einzelne musikalische Idee darzustellen, um ein Gefühl von Genugtuung und von Erfüllung zu geben und nicht mehr. Auch gibt es, zum Beispiel in *Davidsbündlertänze*, in diesen Stücken normalerweise fast keine Wiederholungen. Es geht immer weiter, es muss weiter gehen, weil es wie das Leben ist, das nie zurückkehrt. Aber wenn er manchmal doch etwas wiederholt, dann klingt und wirkt das so stark! Wie zum Beispiel dieses ... [Boris Giltburg spielt]. Das ist die Nummer 2 aus *Davidsbündlertänzen* und dann in Nummer 17, also fast am Ende, heißt es „Wie aus der Ferne“ ... [Boris Giltburg spielt und summt]. Auch wie eine Erzählung

oder ein Dialog ... [Boris Giltburg spielt und summt]. Dann geht es weiter ... und dann am Ende wiederholt er die Nummer 2 ... [Boris Giltburg spielt weiter]. Und das ist verträumt und dann spürt man etwas. In diesen kleinen Stücken hatte er doch so eine Idee von Struktur. Das war seine eigene Idee von Struktur, nicht die Sonatenform, nicht einmal die Variationsform, sondern seine eigene Form, die er früh gefunden hat – diese Reihe an kleinen Stücken, die sich doch zu einer Sache einen.

V: Fantasiecharakter eben. Fantasie, die sich immer spontane Wege sucht ...

G: Aber sie ist interessant, diese Fantasie. Wenn man zum Beispiel eine ganz andere Sache hört, den ersten Satz von der dritten Sinfonie von Mahler, der ist 30 Minuten lang und es klingt ...

V : Da bin ich gespannt ...

G: [lacht] ... zuerst wie eine Sache nach der anderen, aber wie Teile eines Gebäudes, das dieser Satz zusammenhält und nicht in kleine Stücke zerbricht. Dann analysiert man und findet all diese Stückchen und alle diese Teile ... Oder den ersten Satz [...] der neunten Sinfonie von Mahler, da ist es noch komplizierter. Es ist das andere Extrem. Wenn wir hier [bei Schumann] die perfekte Form [...] in den kleinen Sachen finden, wie eine Perle, ist es bei Mahler [...] diese enorme Struktur. Aber als Zuhörer sieht hört man das zuerst nicht, weil es keine direkten Wiederholungen gibt und keine Exposition, Entwicklung und Reprise wie bei einer Sonatenform. Es klingt wie eine Melodie nach der anderen und doch haben wir immer ein sehr starkes Gefühl von Form, Struktur und das es doch um ein Werk geht und nicht um einen durchkomponierten Satz. Also ich glaube die Komponisten, sie wussten sehr genau, [was sie wollten], sie hatten eine sehr klare Idee, wie ihre Werke strukturiert werden sollten.

V: Das dürfen wir ihnen durchaus unterstellen, gerade den großen Komponisten, dass sie diese Vorstellung hatten. Es gibt da auch immer so eine Art Subtext, etwas Verbindendes. Ich weiss nicht, ob das jemals irgendwie systematisch nachgewiesen wurde, aber wenn man

sich die *Kinderszenen* als Beispiel nimmt, da [wirkt] fast jedes Stück – nicht alle – aber die absolute Mehrheit der Stücke wirkt letztlich wie ein Choral. Das beginnt schon bei „Von fremden Ländern und Menschen“, wenn man das akkordisch spielen würde ... oder selbst ein verrücktes Stück wie den „Ritter vom Steckenpferd“, wenn man das langsam spielt, überall ist dieses Choralhafte drin, was dann nachher im „Der Dichter spricht“ auch wieder zum Vorschein kommt. Also insofern würde ich ...

G: Ja, und manchmal hatte er, z. B. im *Carnaval*, dieses Motiv von vier Noten ... [Boris Giltburg spielt] diese A, S, C, H, das alles eint. Und manchmal erscheint dieses Motiv in einer Mittelstimme und doch es ist wie eine rote Linie, die sich durch das Werk – es dauert 27 Minuten – zieht ... Den Choral finden wir auch in den *Davidsbündlertänzen* ... [Boris Giltburg spielt]

V: Sie haben eben so nebenbei gesagt, das erste Stück von Schumann, das ich gespielt habe, war die *Arabeske*. Unsereiner, also mit anderen Worten die etwas weniger Begabten, die führen ein kümmerliches Dasein, wenn sie ein paar Stücke aus dem *Album für die Jugend* in den ersten Klavierjahren hinbekommen. Wie hat sich Ihr Verhältnis zu Schumann entwickelt?

[Boris Giltburg steht vom Klavier auf und kehrt zu seinem Platz zurück]

V: Also, ich darf kurz einflechten, es gibt in seiner Familie sozusagen ein Pianisten-Gen, weil nicht nur die Mutter war Pianistin ...

G: Ja, auch die Oma und meine Urgroßmutter waren und sind Pianistinnen und Klavierlehrerinnen und deshalb haben wir immer ein Klavier zu Hause gehabt und ich wollte unbedingt spielen und meine Mutter wollte unbedingt, dass ich nicht spiele ... [Publikum schmunzelt]. Sie hat gesagt, wir haben zu viele Pianisten in der Familie und ich sollte etwas anderes versuchen ...

V: Das ist ja zum Glück richtig schief gegangen ...  
[Publikum und Boris Giltburg lachen]

G: Wenn ein Kind mit fünf Jahren etwas sehr, sehr will und das nicht bekommt, dann will es das noch mehr und ich war so stur. Ich glaube, ich brauchte nur drei Wochen und dann gab mir Mutti den ersten Unterricht. Aber die *Arabeske* war die Idee meines ersten Lehrers und ich bin nicht sicher, dass es eine gute Idee für ein Kind mit acht Jahren war. Ich glaube, die Noten kann man spielen, aber es war wirklich, wirklich schwer.

V: Wie hat sich denn aus dieser ersten Begegnung mit Schumann, die ich jetzt nicht unbedingt als Liebe eines Achtjährigen zu einem Komponisten deklarieren möchte, wie hat sich denn diese Liebe zu Schumann entwickelt? Sie sprachen auch eben von den Liedern, die der Anlass waren, überhaupt die deutsche Sprache lernen zu wollen ...

G: Nach der *Arabeske* spielte ich *Carnaval*. Das war die Idee meines zweiten Klavierlehrers und ich bin auch nicht sicher, dass es eine gute Idee für ein Kind von zwölf Jahren war, aber dann mit 17 Jahren begann ich als Student in der Musikakademie in Tel Aviv und da hatten wir einen Liedbegleitungsunterricht und wurden in Paare aufgeteilt – also jeweils Sänger und Pianist – und am ersten Tag wurde uns nach dem Zufallsprinzip ein Lied gegeben, das wir zum nächsten Unterricht vorbereiten sollten. Und ich hatte doppelt Glück gehabt. Erstens, dass die Sängerin, mit der ich verbunden war, eine tolle Stimme hatte und ihre musikalischen Ideen ganz begeisternd waren. Und auch das Lied, das wir bekamen – es war „Zwielicht“ aus op. 39.

V: Das ist aber schon fast das modernste Lied.

G: Nicht nur ganz modern, sondern – ich bin ein Fan von Fantasieliteratur – es sprach zu mir ganz direkt, wirkte auf meine Einbildungskraft. Es war dunkel und farbenreich und es gab so viel hinter den Noten, es gab so eine interessante Welt, die ich entdecken wollte und erforschen.

V: Da bin ich ganz bei Ihnen ... Also einen „Larventanz“ von Jean Paul verstehe ich bis heute nicht, aber beim „Zwielicht“ hat man direkt einen ganz anderen Zugriff.



G: Also da begann meine echte Liebe zu Schumann, mit den Liedern und dann machten wir das Ganze, also den ganzen *Liederkreis* op. 39, dann mehr Lieder und dann spielte ich später *Davidsbündlertänze*, *Papillons* und das Klavierkonzert, und das sind alles bis heute Lieblingswerke.

V: Können Sie mir erklären, warum gerade bei Schumann es doch eine relativ große Diskrepanz gibt zwischen – bleiben wir bei den Klavierwerken – den sehr bekannten Stücken, die immer wieder gespielt werden, ob nun *Kreislariane*, *Carnaval* oder dergleichen mehr und auf der anderen Seite dann wieder doch Stücke, die gerne schon einmal hinten über fallen. Also ich denke da an die *Intermezzi* oder auch die spätesten ...

G: *Vier Märsche für Klavier* op. 76 ...

C: Ja, oder auch die späten Stücke op. 111 [*3 Fantasiestücke*] und bei den *Novelletten* op. 21 ist es ja auch ...

G: ... nur Nummer 8, die manchmal gespielt wird.

V: Ja. Aber das gibt ja doch eine deutliche Schiefelage, denke ich. Oder würden Sie sagen, nein?

G: Nein, nein, das stimmt!

V: Aber warum?

G: Warum? Zuerst muss ich gestehen, dass ich nicht alle diese Werke gut kenne, die Sie gerade genannt haben. Und die ich doch kenne, die *Intermezzi* und die *Novelletten*, sind für mich vielleicht nicht – wenn man die von der Inspiration spricht – so inspiriert wie manche andere Werke von Schumann. Sie sind immer sehr gut, aber für mich fehlt etwas. Die *Novelletten* sind für mich ein wenig zu gearbeitet, die Struktur ein wenig zu, ja, zu nachgedacht, nicht so ..., also es wirkt nicht so spontan wie bei anderen Werken.

V: Würden Sie sagen, dass bei Schumann, gerade in den Klavierwerken es oft so ist, dass die Stücke, wenn er sozusagen nach einer Form sucht und sich irgendwie in die Tradition einpassen möchte – ich will nicht sagen, dass es schief geht, wir reden hier auf einem extrem hohen Niveau – etwas von ihrem spontanem Esprit, von ihrer Frische, von der Sie gesprochen haben verlieren?

G: [lächelt] Ich will etwas sagen. Wir betrachten das Werk von Schumann als „eins“. Aber für ihn, während des Lebens, da wusste er nicht, was er als nächstes schreiben würde und er könnte Ihnen nicht im Rückblick sagen, das war mein Weg für mich. Er musste diesen Weg finden mit jedem Werk und ich habe bei manchen Dichtern und auch anderen Komponisten [das Gefühl], es gibt Werke, die einfach besser sind, als andere.

V: Trotzdem ist Schumann einer der Komponisten, die nie sozusagen unter ihr eigentliches Niveau hinuntergepurzelt sind ...

G: Stimmt, stimmt!

V: Da gibt es doch andere Komponisten, bei denen das Gefälle größer ist ...

G: Vielleicht ist es auch so, dass manche Werke mehr Glück gehabt haben als andere, aber trotzdem, bei der Suche nach der Form – da ist für mich die Form von *Papillons* op. 2 schon perfekt, und dann *Carnaval* und *Davidsbündlertänze*, bei denen durch die Wiederholungen noch etwas dazu kommt. Aber *Carnaval*, *Papillons* – es ist dieselbe Form und es ist nicht besser oder schlechter, es ist, was es ist und es ist schon perfekt!

V: Ja!

G: Mit der Sonatenform gibt es doch mehrere Versuche, etwas eigenes zu finden und dann kommt er zurück zur klassischen, fast zur klassischen Sonatenform im Klavierkonzert und dann ist es am Besten. Es ist am einfachsten, am reinsten ...

V: Was ja auch ein bisschen seinem Weg entspricht, dass er mit zunehmendem Alter immer mehr traditionelle Formen auch für sich erschlossen hat. Was übrigens kein sehr schumannspezifisches Phänomen ist, sondern immer wieder auftaucht ...

G: Beim späten Brahms ist es umgekehrt. Oder vielleicht nicht?

V: Aber bei Brahms war es immer so, dass er sich für die alten Meister interessiert hat. Also er hat die alten Notenausgaben gelesen, selbst die der französischen Komponisten kannte er. Also Brahms ist da vielleicht ein Sonderfall. Aber nehmen wir vielleicht den späten Beethoven, wo Form wie Fuge und Variation und dergleichen mehr eine immer stärkere Rolle gespielt haben. Natürlich kannten die [Komponisten] sich aus. Und trotzdem ist es sehr häufig bei Komponisten, dass sie in ihren späten Jahren doch nochmals sozusagen die alten barocken Formen neu für sich erschlossen haben.

G: Vielleicht weil es, ja, weil die Fuge eigentlich keine Form ist, es ist mehr ein ...

V: Es ist aber auch kein Gefühl ...

G: Nein, nein ... kein Gefühl. Ich wollte sagen, es ist einfach eine Weise, Musik zu schreiben. Die Sonatenform hat doch sehr klare Teile – wir haben diese Expositionen mit erstem Thema, zweitem Thema, Zwischenteil und Codetta. Mit der Fuge ist es anders. Also wir haben Expositionen und ein Zwischenspiel, aber das ist so amorph, – also z. B. die große Fuge von Beethoven. Was ich meine ist, gerade weil es [die Fuge] so amorph ist und weil die Grenzen so unklar sind und so breit, kann Generation nach Generation von Pianisten etwas drin finden.

V: Ja, ich glaube aber auch, dass gerade die Komponenten wie Fuge doch auch etwas in sich bergen, was sich vielleicht auf einer abstrakteren Ebene abspielt ... Ich möchte nochmals zurückkommen – wir sind eben davon abgewichen – auf Ihre persönliche Schumann-Lauf-

bahn. Ich möchte doch einmal wissen, mit welchen Pianisten Sie sozusagen Ihr Schumann-Bild geschärft haben, also sprich als Hörer oder als Konzertbesucher ...

G: Also als Kind war es zuerst Horowitz mit der *Arabeske*, mit der *Kreisleriana*, *Kinderszenen*. Später Wilhelm Kempf mit manchen Sachen, auch mit der *Arabeske*, ganz, ganz anders. Als Sänger Dietrich Fischer-Dieskau und hier – wenn man von modernen Interpretationen spricht – seine Aufnahme von op. 39 mit Brendel, das ist sehr modern. Sehr klug, manchmal überklug ...

V: Ja, also gerade diese Aufnahme ist ihm ja oft um die Ohren geknallt worden, weil da angeblich Dr. Fischer-Dieskau gesungen hat ... Er hat aber kein Risiko gescheut, selbst bei den hohen Tönen nicht. Es waren aber auch zwei Intellektuelle ...

G: Ich weiß. Ich würde nicht sagen, es ist seine beste Aufnahme. Aber für mich klingt sie sehr modern.

V: Ja. Da bin ich ganz bei Ihnen. Mich wundert, dass vorhin bei den Pianisten, die Sie genannt haben, jetzt mit Ausnahme Horowitz, kein russischer Pianist dabei war. Es gibt ja beispielsweise einen Herrn Richter, der sich für Schumann sehr stark gemacht hat, aber auch immer sehr eigenwillig gespielt hat. Also die *Fantasiestücke* op. 12 hat er nie zusammenhängend gespielt.

G: Ja, eine kurze Umleitung ... Ich kenne keine Aufnahme von den *Fantasiestücken*, die mich wirklich überzeugt.

V: Von Richter oder jetzt von allen?

G: Von allen.

V: Warum? Woran fehlt es da?

G: Ich finde das Werk unglaublich schwierig. Schwieriger als *Carnaval* und *Davidsbündlertänze*.

V: Ja, warum?

G: Weil die Stücke schon ein wenig länger sind und manchmal ein wenig länger als sie vielleicht sein sollten. Vielleicht zu lang für das Material und dann muss man etwas machen. Aber auch, weil die musikalische Wahrheit doch tiefer unter der Oberfläche liegt.

V: Kann es vielleicht auch mit den Titeln zusammen hängen? Weil in den *Fantasiestücken* op. 12 habe ich oft das Gefühl, da helfen sie mir weniger.

G: [lacht] Beim *Carnaval* und auch *Kinderszenen* ist es so ähnlich wie bei Debussy in den *Préludes* – er wollte ja uns eigentlich gar nichts verraten und dann hat er es am Ende hingeschrieben und bei den *Fantasiestücken* „Ende vom Lied“ ...

G: Oder „Grillen“ ...

V: „Grillen“ ... ja. [lacht] Warum? Das ist auch so ein toller Titel. Also wie gesagt, bei op. 12 habe ich manchmal den Verdacht, dass die Titelbezeichnungen nicht so sehr helfen. Wenn beim *Carnaval* Chopin drüber steht oder Paganini, da wissen wir etwas damit anzufangen ...

G: Ja, klar. Vielleicht sind sie mehr als Keyword oder als Rätsel aufzufassen, als kleine Rätsel ..., die wir als Interpreten und vielleicht auch als Zuhörer enträtseln sollen. Also ich spiele das Werk auch, war aber nie damit zufrieden, was ich gemacht habe.

V: Nun [...] zählen ja auch die *Fantasiestücke* op. 12 zu den Werken, die – für einen Komponisten des 19. Jahrhunderts total ungewöhnlich – sehr oft, nicht immer, aber doch mit auffällender Häufigkeit im Nichts enden. Leise. Also nehmen wir die *Papillons* oder *Kreisleriana* oder eben op. 12, das „Ende vom Lied“, und die Reihe könnten wir jetzt fortsetzen ...

G: *Dauidsbündlertänze* ...

V: Genau. Das ist ja eigentlich eine Hochrisiko-Nummer, die ein Komponist da fährt, in einem Zeitalter, wo das Virtuosen-tum gross geschrieben wird.

G: Das ist interessant. Könnte es mit der Tatsache zu tun haben, dass er wusste, dass er kein Virtuosen-Pianist sein würde? Aber bei den *Papillons*, da wusste er es vielleicht doch noch nicht ... Er wollte ja Pianist werden, und dann kam diese dumme Geschichte mit diesem Apparat, den er benutzen wollte, um seine Hand größer zu machen und das hat dann so viel Schaden [angerichtet], dass er überhaupt nicht spielen konnte.

V: Natürlich, er wollte Pianist werden, aber er hatte dann ja auch eine Freundin, beziehungsweise spätere Frau an seiner Seite, von der er wusste, zu was sie fähig ist und trotzdem haben wir so oft diese leisen Schlüsse. Ist das ein Indiz dafür, dass er uns am Ende wirklich nur ungern in die diesseitige Welt – also sprich in die Welt des Virtuosen-tums – zurückholen möchte?

G: Also er konnte ja sehr virtuos schreiben ... *Papillons* op. 2, *Carnaval* op. 9, „Prestissimo“, das ist höchst virtuos. Und „Paganini“ auch. Vielleicht ist es aber so, dass er weniger Wert drauf legte, ob man am Ende Bravo schreit oder nicht. Vielleicht wurde er nicht bravosüchtig ... [schmunzelt]. Ich weiss es nicht ... Mit Chopin ist es auch manchmal so ..., Chopin ist aber auch trotzdem ... [...]

V: Da kracht's aber schon manchmal ganz gut bei Chopin und über Liszt brauchen wir gar nicht zu sprechen ...

G: Ja, ja, aber das interessante ist, dass Liszt das Ende von der Hammer-sonate, die auch mit dreifachem Forte enden sollte, völlig geändert hat und eine tiefe philosophische ...

V: Naja, das ist ja auch die formale Rundung, die Sonate beginnt ja auch ganz leise und es hat tatsächlich einmal den Vorschlag gegeben – bei einem Rundfunksender –, weil diese Sonate doch am Anfang und am Ende so leise sei und um das Stück populärer zu machen, dass man das doch einfach abschneiden möge ... [Boris Giltburg und

das Publikum lachen] ..., dann sei das auch fürs Auto fahren durchaus geeigneter. Ich lass diese Anregung einfach mal stehen. Von diesen leisen Schlüssen möchte ich noch einmal zurück zum schumannspezifischen Klangbild, das Sie ja jetzt schon in mehreren Facetten beschrieben und auch gespielt haben. Wenn man einen Blindtest machen würde, also beispielsweise bei „Wer wird Millionär“ und man würde vier verschiedene Notenausgaben auf den Tisch legen und eine davon wäre Schumann. Ich glaube, dass man Schumann immer – nicht immer, aber doch sehr oft – relativ gut erkennen kann, wegen der Mittelstimmen.

G: [zustimmend] Hmm ...

V: Das ist etwas völlig Neues ...

[Boris Giltburg steht auf, geht zum Klavier und spielt]. Es ist immer, also fast immer dreischichtig und sogar im „Eusebius“, wo es ganz unten um die Melodie geht, aber sogar da ... [spielt weiter]. Also sogar wollte er eine kleine Linie, also Zwischenstimme von vier Noten hinein setzen. Es ist sehr, sehr prominent.

V: Natürlich gibt es das auch bei anderen Komponisten der Zeit, bei Liszt, aber Schumann betreibt das schon sehr exzessiv im Grunde. Ist das sein Weg einer neuen Musiksprache?

G: Vielleicht. Aber dann hat er das sehr früh gefunden, weil schon am Ende von *Papillons*, hat er diese unglaubliche Vielschichtigkeit ... [spielt weiter]. Also wir haben eine Bassnote für 26 Takte ... [spielt weiter]. Hier haben wir den „Großvater-Tanz“ ... [spielt weiter]. Wir haben den „Papillons Walzer“, also drei Schichten ... [spielt weiter]. Und dann drauf noch a”” ... [spielt weiter]. Und die Note sollte noch klingen. Also er hat sehr früh seine Musiksprache gefunden.

V: Deswegen habe ich ein bisschen geschmunzelt, als Sie Gustav Mahler ins Spiel brachten, weil bei den Orchesterkomponisten ist es in meinen Augen Gustav Mahler, bei dem so vieles gleichzeitig passiert, dass man manchmal das gar nicht auseinander halten kann – und manche Dirigenten sowieso nicht. Deswegen möchte ich aber

jetzt nochmal von den Mittelstimmen zurück zu einem Phänomen der damaligen Zeit, nämlich dem Klavierbau. Ich glaube, dass unsere Flügel heutzutage nicht immer dazu geeignet sind, diese Transparenz herzustellen, die Schumanns Musik braucht. Wie sind Ihre Erfahrungen mit historischen Flügeln?

G: Also ich kenne mehr die „älteren“. Ich habe ein Jahr Hammerklavier studiert. Aber es waren mehr die Instrumente aus der Zeit von Mozart und frühem Beethoven, also nicht aus der Zeit von Schumann. Die kenne ich nicht so gut. Also ich habe einmal auf einem Instrument von Chopin gespielt, einem Erard aus den 1840ern. Aber das fand ich sehr seltsam und sehr ungeeignet für Chopin ...

V: Hat er vielleicht auch gedacht, aber er hatte keine Alternative ...  
[Publikum lacht]

G: Ja, das ist wahr. Aber wenn wir Zeugnisse lesen von Leuten, von Zuhörern von Chopin, so soll er ein unglaubliches Legato gehabt haben, so verbunden und so weich, wie eine Malerei. Und wenn er das auf so einem Erard machen konnte – es ist unglaublich. Es ist ein trockenes Instrument, sehr, sehr detailliert ...

V: Ja, die Anschlagmöglichkeiten waren eben andere zu der Zeit, es war eine andere Besaitung und dementsprechend ein anderer Klang. Dennoch glaube ich manchmal, dass dieser Blick durch die historische Brille unser Hörempfinden oder unser Bewusstsein für die Möglichkeiten, unter denen die Komponisten damals haben schreiben müssen, doch auch verändern kann. Sind Sie eigentlich ein enzyklopädisch denkender Mann, der sagt, ich habe jetzt diese und jene Station bei einem Komponisten – in diesem Fall Schumann – durchschritten und jetzt möchte ich weiter gehen und sozusagen das Spektrum vielleicht so erweitern, dass sich eines Tages da mal ein Gesamtwerk draus ergibt? Oder sagen Sie einfach – Sie haben eben Horowitz erwähnt, der sich nie um irgendetwas enzyklopädisches gekümmert hat, das hat ihn nicht die Bohne interessiert –, dass das nicht in Ihrem Sinne liegt?

G: Ich habe zuerst die Frage falsch verstanden. Ich habe gedacht, dass Sie fragen, ob ich das auf einem historischen Instrument machen



möchte. Und dann habe ich mir gedacht, was mich mehr interessiert, ist die Vielfalt der Instrumente heute. Also einen Bösendorfer wie heute [im Schumannhaus steht ein Bösendorfer Flügel aus 1980-er-Jahren] oder Steinway oder Fazioli – es gibt sehr viel zu versuchen und zu finden. Ob es ein Instrument gibt, das besser für einen wäre oder das für einen Komponisten geeigneter ist oder nicht. Oder ob es eine persönliche Wahl ist. Es gibt kein besser oder [schlechter], aber ...

V: Wollten Sie dann sagen, dass von den heutigen Instrumenten ein Klavierbauer dem, was Sie sich unter Schumanns Musik vorstellen, sehr nahe kommt?

G: Nein. Ich fühle, dass wir eine lange Zeit hatten mit nur einem Klang, eine Klangwelt. Das war die Klangwelt von Steinway. Und das war ein Monopol. Und ich fühle, dass wir vielleicht jetzt am Beginn einer Zeit mit mehr Vielfalt leben. Wir haben Fazioli mit einer ganz anderen Klangästhetik und wir haben die neuen Bösendorfer, also die mit Yamaha zusammengebauten, die sind sehr interessant und auch anders, mit der Persönlichkeit von einem Bösendorfer, aber auch mit dem modernen Gefühl des 21. Jahrhunderts. Und Yamaha hat seinen eigenen Konzertflügel. Der ist auch interessant. Ich habe ihn nur einmal gespielt, er war so orchestral und auch für Polyphonie ganz gut geeignet, man konnte ohne Bemühung die Stimmen ganz leise teilen und voneinander trennen. Also ich hoffe, dass wir jetzt vielleicht am Anfang von etwas Neuem sind, was die Klaviere angeht.

V: Das Problem sind ja dann oft die Kosten. Nämlich die Konzerthäuser haben ihren Steinway da stehen und ohne Not geht man nicht hin und kauft jetzt noch einen Fazioli oder einen Bösendorfer dazu ...

G: Das stimmt. Aber manchmal kann man direkt mit Fazioli oder mit Bösendorfer oder mit Yamaha Kontakt aufnehmen. Sie würden sehr gern ein Klavier zur Verfügung stellen für ein Rezital und dann hat man die Möglichkeit zur Auswahl. Und es gibt auch Säle, wo man eine Wahl hat zwischen verschiedenen Firmen. Oder sogar zwischen zwei Steinways und die können auch sehr verschieden sein.

V: Die können auch unterschiedlich sein, ja ...

G: Und ich sehe auch, dass es in Konzertsälen nicht mehr nur Steinways gibt, die gespielt werden. Und das finde ich auch gut ... Ich hoffe, es wird Steinway auch ein wenig Inspiration geben, auch etwas Neues zu machen.

V: Ja, in diese Richtung sich zu bewegen. Jetzt sind Sie elegant der Frage ausgewichen nach dem ...

G: Ach ja ... nein, nein ... [lacht] Das war die [Frage nach dem Enzyklopädischen], die ich falsch verstanden habe. Nein, also enzyklopädisch würde ich mich persönlich, also heutzutage, Rachmaninow, Brahms, Ravel [näher].

V: Warum diese drei? Weil ich den gemeinsamen Nenner jetzt spontan nicht finden könnte ...

G: Ravel, da es kein Werk von Ravel gibt, das ich nicht gern habe und das gesamte Werk von Ravel ist ...

V: Es ist überschaubar groß ...

G: Zwei bis zweieinhalb Stunden, im Vergleich zu Debussy zum Beispiel, bei dem ist es wenigstens zwei mal soviel. Bei Brahms, besonders junger Brahms und später Brahms. Also die Variationen Händel und Paganini vielleicht noch nicht, aber die ersten Sonaten ... und die Balladen ... es ist der junge Brahms. Und das alles entstand in drei Jahren. Er war 19, 20, 21, 22 ...und dann der späte Brahms ...

V: Die Klavierstücke ...

G: Ja. Und Rachmaninow, er ist mein Lieblingskomponist und es gibt auch sehr wenige Werke, die ich nicht gern habe.

V: Das klingt schon fast wie ein Schlusswort und ein perspektivischer Ausblick. [Boris Giltburg lacht und kehrt zu seinem Stuhl zurück]. Ganz so leicht möchte ich es Ihnen dann aber doch nicht machen.

Vor allem möchte ich die Gelegenheit nutzen, das Publikum zu animieren, Fragen zu stellen, weil ich mir vorstellen kann, dass doch das eine oder andere sich im Laufe der letzten Stunde ergeben hat, was ihnen jetzt auf der Seele brennt und was sie vielleicht los werden möchten

[Christoph Vratz sieht auffordern ins Publikum, Publikum lacht, kurzes Schweigen – Boris Giltburg lächelt]

V: Das ist noch etwas verhalten, aber ich bin ziemlich sicher ...

[Publikum lacht, kurzes Schweigen – Dame links im Vordergrund beginnt]. Vielleicht nur im Zusammenhang mit dem enzyklopädischen – das kann ich schon verstehen, dass man von bestimmte Musikern, von denen es, wie Sie ja so schön sagten, eigentlich nichts gibt, was man nicht mag ...

G: Ja, ja, genau ...

... dass man das als Musiker auch gerne alles musikalisch ausdrücken möchte ...

G: Das fand ich zum Beispiel bei den Werken von dem jungen Brahms, die habe ich für mich erst in diesem Jahr entdeckt ... Also das heißt, vielleicht ändert sich die Situation in einigen Jahren wieder.

V: Der Hintergrund meiner [ursprünglichen] Frage war auch ein etwas anderer, weil wir ja gerade in den letzten Jahren etwas erlebt haben, was in dieser Häufigkeit bis dahin nicht existent war, nämlich Schumann komplett zu erschließen. Wir haben zwar früher Arrau gehabt oder Kempf, die zwar sehr viel gespielt haben und es gab auch – Stichwort Jörg Demus – den einen oder anderen Pianisten, der versucht hat das ganze Werk einzuspielen, aber in den letzten Jahren – Florian Uhlig oder eben Éric Le Sage – und es gäbe noch zwei, drei andere, die den Ehrgeiz entwickelt haben, uns diesen Schumann als Paket dahin zu stellen. Und da zielte meine Frage in die Richtung, ob Sie auch von diesem Ehrgeiz – der vielleicht manchmal auch ein rein sportlicher Ehrgeiz sein mag – [ergriffen] sind.

G: Zuerst eine Frage als Antwort. Könnte es sein, dass mit Schumann – vielleicht auch mit anderen Komponisten –, dass der Unterschied zum Beispiel zwischen *Kreisleriana* und *Carnaval* so groß ist, dass es vielleicht für einen Pianisten nicht leicht ist, alles wirklich gut spielen zu können. ... Ich empfinde das z.B. bei den Sinfonien von Mahler. Natürlich gibt es viele Aufnahmen mit allen Sinfonien von Mahler. Aber wenn ich persönlich eine Liste machen sollte von den besten Symphonien, von den besten Aufnahmen – da würden vielleicht zwei von Bruno Walter oder Klemperer draufstehen, aber alle 9 oder 10 nur von einem als die besten, das existiert nicht, glaube ich ...

V: Das wäre bei Schumann, denke ich, auch sehr ähnlich.

G: Zum Beispiel Rachmaninow finde ich viel homogener. Also es gibt viele Entwicklungen zwischen dem ersten Klavierkonzert und den symphonischen Tänzen, aber wenn für einen die Musik von Rachmaninow nahe liegt, dann, würde ich sagen, fast die ganze Musik von Rachmaninow. Was vielleicht bei Schumann nicht der Fall ist.

V: Manchmal zerschlagen sich ja auch Projekte. Cyprien Katsaris hat auch gesagt, wenn er mal einen Wunsch hätte, dann wäre es auch, den ganzen Schumann aufzunehmen. Und dann ist das Projekt auf halber Strecke stehen geblieben. Und bei anderen Pianisten, bei Schiff zum Beispiel ist es ja so, dass er nie das Ziel hatte, das Werk Schumanns komplett zu erschließen und trotzdem kommt so alle drei, vier Jahre ein neuer Konzertmitschnitt, wo dann wieder Schumann-Werke eingespielt worden sind und so allmählich rundet sich das auch immer mehr.

G: Vielleicht hatte er das so im Hinterkopf ...

V: Aber er ist ja auch einer dieser Enzyklopädisten, der den Bach komplett eingespielt hat und dann nach vielen Jahren Beethovens und Mozarts Klavierkonzerte und Sonaten und dergleichen mehr und Schubert ... In diese Richtung zielte dann eben auch meine Frage.

G: Ja, verstehe ich. Für mich persönlich ist es momentan so, dass es bei Schumann die Werke sind, die ich bis jetzt gespielt habe und langsam werden es vielleicht mehr.

V: Bleibt die Frage ins Publikum nach den Fragen. [Boris Giltburg, Christoph Vratz, Publikum lächeln]

Ein weiterer Zuhörer:

Ja, [ich habe] eine Frage zum Rhythmus. Schumann verunklart ja immer den Taktschwerpunkt ... es schwebt ... und das ist ja immer als Musiker und als Hörer manchmal gar nicht einfach, festzustellen, wo ist denn jetzt eigentlich der Taktschwerpunkt. Für mich ist also die Frage, will Schumann das wirklich verunklaren oder nur, sagen wir mal, schemenhaft die Taktschwerpunkte noch erkennbar machen und wie geht man damit als Musiker, als professioneller Musiker um?

G: Ich kann sofort ... [Boris Giltburg deutet auf den Flügel, steht auf, geht hin]. Also diese Stelle, die wiederholt er in *Davidsbündlertänzen*. Also es ist in 6, 8 ... [spielt]. Aber es klingt gleichzeitig in 3, 4 und dann haben wir, weil alles wiederholt wird, die Möglichkeit, das zweimal unterschiedlich zu spielen. Wir können also zum Beispiel zum ersten Mal ... [spielt und erläutert] Also ganz in drei ... [spielt] Und dann in zwei ... [spielt] Oder dann ... [spielt]. Es ist nicht besser oder wir sind sogar sehr glücklich, dass wir die Möglichkeit haben, und dass es auch im Notentext steht, also so geplant war. Also er schreibt es als verschiedene Stimmen. Es ist nicht nur in unseren Ohren, er hat es so gedacht. [...]

Zuhörer: Ich komme nochmal zurück auf den Anfang ihres Gesprächs, da erwähnten Sie den Einfluss von Jean Paul auf das Klavierwerk von Robert Schumann. Dem bin ich mal begegnet anlässlich einer CD Ihres Kollegen Stefan Mickisch. Ich darf davon ausgehen, dass Sie diese Einspielung, diese Tonaufnahme kennen?

G: Persönlich.kenn ich Herrn Mikisch, aber nicht die CD.

Zuhörer: Unter diesem Thema „Der Einfluss von Jean Paul auf das Klavierwerk“ von Robert Schumann habe ich einmal mit meiner Frau

versucht, das auf uns einwirken zu lassen. Wir hatten große Schwierigkeiten. Aber ich habe jetzt die Hoffnung, dass ich nach dem Gespräch, für das ich sehr dankbar bin, dass ich da eher einen Zugang finde. [...]

G: Also es gibt sehr interessante Sachen, alle diese Fragen betr. den Papillons oder die Sphynx aus Carnaval. ... Aber die Frage ist dann, was machen wir damit als Interpreten. Sollen wir das anders spielen? Es ist die Frage, sollen wir einen Takt von Bach anders spielen, weil wir wissen, dass es Takt 41 mit 14 Noten und da auch das Motiv B, A, C, H erscheint. Aber das ist mitten in der Phrase, was sollen wir mit dieser Innovation machen ...

V: Das ist ja der Vorteil bei Musik, da ergeben sich verschiedene Berufsgruppen draus ... [Boris Giltburg und Publikum lachen]. Die einen zerklamüsern das und die anderen setzen sich hin und setzen das praktisch um. Und das finde ich durchaus einen Vorteil dieser Disziplin.

G: Ja, ich glaube auch. Für mich persönlich muss es immer von der Musik, vom Geist der Musik kommen. Ein Programm kann man nicht aufsetzen, sogar wenn das Programm im Kopf des Pianisten stand. Aber wenn man das als Interpret nicht organisch fühlt – ich finde, das geht gegen der Natur ...

V: Ich möchte Ihnen eher helfen, es klingt nur wie ein Widerspruch. ... Sie haben gesagt, ich möchte den Geist der Musik erfassen, abbilden. Ich glaube aber einfach – Sie haben ja eben auch versucht, die Bezüge zu Jean Paul ansatzweise herzustellen –, dass Sie nicht nur den Geist der Musik, sondern den Geist des Ganzen, also sprich den biographischen Hintergrund, den historischen Hintergrund einbinden. Und da ist ja Jean Paul, wie ich finde, ein Paradebeispiel, selbst wenn wir – und ich zähle mich dazu –, diese Lektüre heute als äußerst schwierig empfinden. Wir wissen aber doch zumindest, dass es auch darum geht, eine bestimmte Form von Humor zu entwickeln und wenn Sie in der Lage sind, diesen Humor pianistisch zu vermitteln – und das sind Sie –, dann ist ja dieser Geist schon in einer gewissen Weise bereits erfasst und abgebildet und so hilft es letztlich dann ja

doch wieder, wenn wir das eine mit dem anderen wieder verbinden. Zumal eben die Romantik die Epoche war, in der die verschiedenen Künste erstmals so eng miteinander verzahnt wurden, wie es vorher eben nie war.

Zuhörerfrage:

Ich habe da eine ganz andere Idee zu den Beziehungen zwischen Rhetorik und Musik, da es eben in früheren Zeiten eine ganz enge Beziehung zwischen rhetorischer Regelhaftigkeit und musikalischer Regelhaftigkeit gegeben hat. Das alles ist im Sturm und Drang aufgebrochen worden. Denken wir an Carl Emanuel Bach. Und das selbe passiert ja auch in der Literatur und Jean Paul ist ja ein Beispiel. Da gibts keine Regel ...

G: Ich habe gerade an die dreifache Wiederholung gedacht. Wenn da Sequenzen steht, sagen wir normalerweise immer, nicht mehr als drei Wiederholungen und das gilt auch auch in der Literatur. Ich habe gelesen, dass man auch heute sagt, wenn man eine Idee unterstützen will, dann sind drei Wiederholungen am besten. Besser als zwei, besser als vier. Wenn wir manchmal die vierte Wiederholung bei Beethoven finden, dann fragen wir, ist das wirklich nötig? Also es ist auch eine kleine Verbindung zwischen Rhetorik und Musik, aber das sind nur Fragen von mir, keine Antworten ...

V: Das ist wunderbar. Es sind nur Fragen und keine Antworten. Dabei haben Sie uns so viele Antworten gegeben und in diesem Sinne tragen wir doch all diese Fragen mit uns nach Hause. Und ich bedanke mich ganz herzlich für Ihre Antworten in Wort und Ton.

G: Vielen, vielen Dank.

[Publikum applaudiert, Boris Giltburg und Christoph Vratz erheben sich, geben sich die Hand]



Boris Giltburg during the Schumann Forum interview with Christoph Vratz on 12th December 2015, Schumannhouse Bonn, photos: Barbara Frommann



## DO YOU LIKE SCHUMANN?

### **Boris Giltburg in discussion with Christoph Vratz about Robert Schumann\***

Schumann Forum Talk, held at the Schumann House in Bonn on  
12<sup>th</sup> December 2015

V: Thank you very much for the friendly greeting and a very warm welcome from our side too. We will talk a bit about Robert Schumann, the composer, about Robert Schumann, this phenomenon of the 19th century and naturally also about the very personal approach that Boris Giltburg has developed to his music and how it all came about to be. Mr Giltburg, in the year 2010 i.e., in the Schumann year, one could read in the *Süddeutscher Zeitung* Schumann is the first composer of the modern age. Is this a bit overestimated or can you make something out of this exaggerated statement ...

G: This is an interesting sentence, because – what is the modern age? Is the last sonata of Beethoven more or less modern than the *Carnaval* of Schumann? Now, if modern means what looks forward i.e. does not look back, but something that has not yet ever been heard, then Schumann is certainly very modern. Whether more modern than Beethoven, I would not be able to say that, also not, whether more modern than Chopin. But, I would say that Schumann is the freshest of all. That is, his music, his musical language, his ideas are so fresh, they are a bit like fresh air that blows ... The works of Beethoven, for instance, which are very modern, never act refreshing ... at times they are something, for which one needs a lot of time to understand them,

---

\* Slightly abridged transcript of the interview which is available online in the form of an audio file on [www.schumannportal.de](http://www.schumannportal.de). The text transmission was taken care of by Eve Nipper, Pergamon, and the copy-editing by Ingrid Bodsch. Particulars put in [ ] were added by Ingrid Bodsch subsequently. [...] designates an omission in the text. ... designate significant „breaks“ during the interview. (I.B.) The *Schumann Forum* Talk was translated in English by Thomas Henninger.

whereas in case of Schumann, this freshness, it starts right with the first note, if one ... Excuse me ... [Boris Giltburg stands up and goes to the piano in the background, public laughs] ... here is the start of *Carnaval* ... [Boris Giltburg starts playing]

V: What is this freshness here? Is it this harmony, is it this pointed rhythm? What makes up this freshness?

G: It is the complete unrestricted and completely honest, unaffected happiness for me. Which comes from a depth, but acts very young, always young. Mainly in the initial works like *Papillons*, *Carnaval*, *Davidsbündlertänze*. Yes, even when he writes something darker, when we see his later songs, these are sometimes dark, but still: his spirit was always young ...

V: In the case of his late works too – now the word late is relative for a composer who did not become so old –, but would you still talk about a freshness, for instance, in the so-called ghost variations or in the *Gesängen der Frühe*? After all, this youthfulness had changed a bit ...

G: Changed, yes, but if one takes, for instance, the *Three romances for oboe and piano* op. 94 [*Drei Romanzen für Oboe und Klavier* op. 94], one still finds a little of this freshness. Probably it was just a looking back there and nothing new. If we observe his works, they are almost arranged completely in a catalogue. At first, we have almost only piano works, then only songs, then the symphonies and so on i.e. it is almost like a specialist catalogue. For me, the piano works and the songs are the youngest and the most fresh and, in particular, the piano works, which consist of small pieces. This was a form, which he invented, developed himself and almost, I would say, brought to perfection as in the *Papillons*.[...] For me, it is the best in these short pieces. [Boris Giltburg stands up from the piano and goes back to his seat]

V: This short form, which was developed more or less at the same time by another composer too, who went on much more radically with it, this composer is Chopin. I believe, for piano there is hardly any composer, in whose case so much happens in such a cramped space. In contrast, Schumann is almost like an epic poet, formulated

somewhat over the top. We always locate Schumann in romanticism, he belongs there, he is at home there, this is the world, in which he grew up. What does this romanticism mean to you as an artist?

G: At first, something about Chopin, if one talks about him as a young composer – for me, Chopin is unbelievably “old”. Even in his early works, even when he [exuded] a lot of energy, the spirit for me is always “old”, for me, Chopin gives the impression of being very wise, as if he had already seen and experienced a lot, had lived ...

V: But he could also have been a fire head ... [laughs]

G: Yes, yes, in principle ... but for me they [Schumann and Chopin] are two extremes of this stretch, from young to old. Schumann as romanticist – the romantic things are for me at first a mixture of freedom and imagination, and completely unrestricted freedom i.e. everything is possible. And also an unrestricted fantasy! Everything is possible, as far as the sound is concerned, the story behind the music is concerned, as far as the transition is concerned, in the mood, in colour, in melody, in atmosphere ... Also ... the feeling lies much closer to the surface than – at least for me – in the classical period i.e. in case of Beethoven, Mozart and Haydn. The feeling is [in case of Schumann] very noticeable, very strong i.e. outrageously open ...

V: This would actually again be an unbelievably modern composer, if he is so open ...

G: Being modern for me is more the sharpness, sometimes also anger, the dissatisfaction ... Prokofjew is very modern ..., Schostakowitsch is very modern. And Schumann is still a romanticist.

V: Schumann is a romanticist. This is also related to the fact that for a long time he did not know, in which direction he should or want to move. Partly, he was drawn towards poetry – now let us view it from outside, what his mother wanted him to become – and then the music on the other side. This can be seen in the early works too. We have just spoken to some extent about *Papillons*. How is it for someone, who did not grow up have German as his mother tongue, when one

knows, Schumann had handled a lot of readings, influences of Jean Paul. If one then goes forth, from your look-out and tries to decode this unspeakable complicated [public chuckles], turned humorous Jean Paul and is afterwards totally resigned and says, well, I cannot do it – I can console you, as a native speaker even till today I have difficulties with him – what do you think of it?

G: I must say at first that I started learning German because of the songs of Schubert, Schumann and Brahms and Mahler ...

V: This is certainly not the worst reason ... [Public laughs]

G: Because songs for me are my favourite chamber music. And as a pianist, who plays the songs with a singer, I must really understand each and every word. I found the texts of Jean Paul much later and then, to be honest, read only parts of these, which Schumann had written in his notebook as a direct correspondence with music. And I must say, I did not find any correspondence between these points and the music itself. I could not understand anything in the text and then I read it again and again and when I understood it, I still could not find any direct connection with the music.

V: Opinions on that are certainly very diverse...

G: ... there is a nice piece, which I ..., well, it is not a direct connection with a text, which Schumann had written down, but is the result of a scientific research that a place in *Papillons* has a direct connection with a text of Jean Paul, where he talks about a dancing shoe. And Schumann has written that he hears a dancing shoe in F.sharp Minor and when I play this piece [Boris Giltburg stands up, goes to the piano and starts playing] – this could already be a dancing shoe.

V: One sees, what kind of strong shoes they wore at that time. [Public laughs, Boris Giltburg returns to his seat]. I did not want to say this now – Dutch wooden shoes ... [laughs]

G: But I find that a lot of poetry is still present in the music of Schumann. But always, if one wants to put it in exact words, whether of Schumann or of Jean Paul, the music then simply becomes weaker than when one permits himself a pure access to imagination and simply immerses oneself in the music.

V: It is ultimately so that correspondences can and should always be only approximations. This is also enigmatic in nature to handle things in a mysterious way. We are here recklessly dealing with terms, which were very essential for this Robert Schumann. You have just made use of the term *fantasy*, and before that the term *poetry*. What is this poetry after all?

G: This is easier to show ... [Boris Giltburg points to the piano over his shoulder]

V: Then please explain at the piano ...

G: I only wanted to say one more thing about the connection between word and music. Schumann himself wrote to Ignaz Moscheles about *Carnaval*. He wrote that in his opinion the complete work had a very low value. We would like to dispute this ...

V: Today we know better ...

G: Then he said, only the different states of mind were relevant for him. I completely agree with this. He could very clearly create a whole small world in two, three musical sets. Whether it was a character sketch, a musical portrait or an encounter, or whatever. He wrote [to Moscheles] that he added the title of the individual pieces much later and then asked himself – is the music by itself still not enough and expressive?

V: That is, the song name in case of Schumann, the nearness of word and music, these are sometimes intertwined ... Probably the most prominent or most apparent example is the end piece of *Kinderszenen*, where it says “The Poet speaks”, but naturally no one but the music is speaking. But then how he does it, this is such a mixing of choral

and recitative, and recitative is again something spoken, but this is certainly not an isolated case. We come across such phenomena quite often ...

G : So, I have to say two things here on poetry and on “The Poet speaks” [“Der Dichter spricht”]. The first work of Schumann, which I played as a child – and at that age I still could not understand the music so well – was the *Arabeske* op. 18. There is a very nice story about its origin. Schumann was in Vienna at that time and he had an idea of conquering Vienna musically. He wanted to become the favourite composer of all Viennese and he wrote pieces especially for women. The attempt [to conquer the Viennese through music] did not succeed and he returned. But the *Arabeske* was one of these pieces and whether or not written for women, it belongs to the pieces with the most poetic, lyrical pages, which Schumann ever wrote. And [in these pieces] we find an epilogue and this is for me...

G and V: [together] “The Poet speaks”. [Both laugh, Boris Giltburg gets up and goes to the piano]

V: Let him speak. [Boris Giltburg plays “The Poet speaks”, *Kinderszenen* op. 15,13] [Public applauds]

V: We can naturally be happy that Robert Schumann failed in conquering all women of Vienna for himself. On the contrary, he succeeded in acquiring millions of music friends in the decades and centuries afterwards. This concluding sequence speaks for itself, since it is available as recitative. Is this speaking in tones something, about which you said that it was so close to Schumann, because he had such an affinity for literature?

G: A poet, well, he was a poet in his soul and when we listen to his own musical embodiment of Eusebius ... [Boris Giltburg plays *Symphonic Etudes* op. 13,5] there is so much in it, it is almost like an image ... [Boris Giltburg plays]. This is asymmetric, this is not just a purely musical way of writing music ...

V: Does it also explain to you, why Schumann always had his problems with the traditional forms? Even his sonatas, these certainly are more fantasies ...

G: I know. I find that he knew exactly in these small pieces, when one should stop. He never exaggerates. They are exactly as long as he needs to depict a single musical idea, in order to give a feeling of satisfaction and fulfilment and nothing more. There is also, for instance in *Davidsbündlertänze*, normally almost no repetitions in these pieces. It goes on and on, it must go on, because it is like life, which never returns. But when sometimes something repeats, it sounds and affects so strongly! Such as, this ... [Boris Giltburg plays]. This is the number 2 from *Davidsbündlertänze* and then in number 17, almost at the end, it says “From afar” [“Wie aus der Ferne”] ... [Boris Giltburg plays and hums]. Also like a narration or a dialogue ... [Boris Giltburg plays and hums]. It then goes on ... and at the end he repeats number 2 ... [Boris Giltburg continues to play]. And this is dreamy and then one feels something. In these small pieces, he had such an idea of structure. This was his own idea of structure, not the sonata form, not even the variation form, but instead his own form, which he had found early – this series of small pieces, which become something in themselves.

V: Simply fantasy character. Fantasy, which always looks for spontaneous paths ...

G: But it is interesting, this fantasy. For instance, if one listens to a completely different thing, the first movement of the third symphony of Mahler, it is 3 minutes long and it sounds ...

V: I am curious about it.

G: [laughs] ... firstly one thing at a time, but like parts of a building, which keeps this movement together and does not break it down in small pieces. Then one analyses and finds all these pieces and all these parts ... Or the first movement of the ninth symphony of Mahler, this is even more complicated. It is the other extreme. Here, if we [in case of Schumann] find the perfect form ... in small things, like a pearl, in case of Mahler is it this enormous structure, but as a listener

one does not hear this at first, because there are no direct repetitions and no exposition, development, reprise as in the form of a sonata. It sounds like a melody after the others and still we have a strong feeling of form, structure and that it is a work and not a thoroughly composed movement. So, I believe the composers, they knew exactly, (what they wanted), they had a very clear idea, how their works had to be structured.

V: We might as well ascribe this to them, even to the great composers that they had this notion. There is always here a kind of sub-text, something binding. I do not know, whether this has been proved at any time systematically, but if one takes the example of *Kinderszenen*, since almost every piece – not all – but the absolute majority of pieces really act like a choral, this already begins at “Of foreign countries and people” [“Von fremden Ländern und Menschen”], if one would play this with an accordion ... or even a crazy piece like the “Rider of stick horse” [“Ritter vom Steckenpferd”], if one plays this slowly, this choral character is everywhere, which then appears again later in “The Poet speaks” [“Der Dichter spricht”]. Well, to this extent I would ...

G: Yes, and sometimes he had this motive of four notes as e.g. in *Carnaval* [Boris Giltburg plays four tones] ... this A, S, C, H, everything. And sometimes this motive appears in the inner voice and it is like a red line, which goes through the work – it lasts for 27 minutes ... We find the choral also in the *Davidsbündlertänze* ... [Boris Giltburg plays]

V: You just said this in passing, the first piece of Schumann, which I played, was the *Arabeske*. People like me, in other words i.e. the ones not so talented, they lead a miserable existence, if they get a few pieces of the *Album für die Jugend* right in the first piano years. How did your relationship with Schumann develop? [Boris Giltburg stands up from the piano and goes back to his seat.] ... Well, I may interpose briefly, in his family there is a so-called gene for pianists, because not just the mother was a pianist ...

G: Yes, even the grandmother and my great-grandmother were and are pianists and piano teachers and for this reason we have always had



a piano at home and I always wanted to play and my mother wanted that I did not ... [Public chuckles]. She said, we have a lot of pianists in the family and I should try something else.

V: Luckily, it did not turn out that way ... [Public, Boris Giltburg laugh]

G: Yes, when a child at the age of five wants something very, very much and does not get it, then it wants it even more and I was so stubborn. I think, I needed only three weeks and then my mother gave me the first lesson. But the *Arabeske* was the idea of my first teacher and I am not sure, that it was a good idea for a child at the age of eight. I believe, one can play the notes, but it was really, really difficult.

V: How did then this first encounter with Schumann, which I do not want to declare now as the love of an eight-year old for a composer, how did then this love for Schumann develop? You also just talked about the songs, which were the reason to learn the German language at all ...

G: After *Arabeske*, I played *Carnaval*. This was the idea of my second piano teacher and I am again not sure that it was a good idea for a child twelve years of age, but then at the age of seventeen I started as a student in the music academy of Tel Aviv and we had there a song accompaniment class and were divided in pairs – a singer and a pianist – and on the first day a song was given to us randomly, which we had to prepare till the next class. And I was lucky twice. Firstly, the singer, with whom I was paired had an excellent voice and her musical ideas were quite inspiring. And the song that we got – it was “Twilight” [“Zwielicht”] from op. 39.

V: But this is almost the most modern song.

G: Not only quite modern, but instead – I am a fan of fantasy literature – it appealed directly to me, acted on my imagination. It was dark and rich in colours and there was so much behind the notes, there was an interesting world, which I wanted to discover and research.

V: I am quite in agreement with you there ... well, even till today I do not understand a “Larventanz” of Jean Paul, but in case of “Zwielicht” one directly has a different access.

G: So, there my real love for Schumann began, with the songs and then we did the whole group of songs op. 39, then more songs and then later I played *Davidsbündlertänze*, *Papillons* and the piano concert, and till today they all are favourite works.

V: Can you explain, why just in case of Schumann there is a relatively high discrepancy between, if we stay with the piano works, the very well known pieces, which are played again and again, whether *Kreisle-riana*, *Carnaval* or similar ones and, on the other hand, those pieces, which fell behind. Well, I am thinking of *Intermezzi* [op. 4] or...also the latest ...

G: The four marches op. 76 [*Vier Märsche für Klavier*] ...

V: Yes, or also the late pieces op. 111 [*3 Fantasiestücke*] and also in case of *Novelletten* [op. 21] it is also. ..

G: ... only number 8, which is played sometimes.

V: Yes. But, I think we have there a clear imbalance. Or would you say, this ...

G: No, no, this is right!

V: But why?

G: Why? First, I must admit that I do not know all these works very well, which you have just mentioned. And the ones I know, the *Intermezzi* and the *Novelletten*, are for me probably not – if one talks about inspiration – so inspired like many other works of Schumann. They are always very good, but something is missing for me. The *Novelletten* are a bit “too worked” for me, the structure a bit too, well, too thought out – it does not seem so spontaneous as in the other works.

V: Would you say that in case of Schumann, in the piano pieces it is so often that the pieces lose, if he, so to say, looks for a form and somehow wants to fit in the tradition – I won't say that it goes wrong, we are talking here at an extremely high level – some of their spontaneous spirit, their freshness, which you talked about?

G: [smiles]. I want to say something. We are observing the work of Schumann as a thing. But for him, during his life, since he did not know what he would write and in retrospect, he could not tell you, this was my way for me. He had to find this way with each work and I have [the feeling] in case of many poets and also other composers, there are works, which are simply better than the others.

V: Still, Schumann is one of the composers, who never, so to say, fell down from their actual level ...

G: That's right, that's right!

V: But there are also other composers, in whose case the gap is bigger ...

G: Maybe it is that many works have had better luck than others, but still, while searching for the form – for me the form of *Papillons* is almost perfect, and then *Carnaval* and *Davidsbündlertänze*, in which something gets added through the repetitions. But *Carnaval*, *Papillons* – it is the same form and it is not better or worse, it is already what it is and it is perfect!

V: Yes!

G: With the sonata form there are many attempts to find something own, and then he returns to the classical, almost to the classical form of sonata in piano concert and then it is the best. It is the simplest, the purest ...

V: Which also matches a little his path that he decided more and more in favour of traditional forms with increasing age. Which, by the way, is not a phenomenon specific to Schumann, but appears again and again ...

G: In case of late Brahms it is vice versa. Or maybe not?

V: But in case of Brahms it was always that he was interested in the old masters. That is, he read the old sheet music, he knew even the ones of the French composer. So, maybe Brahms is a special case. But perhaps we take the late Beethoven, where forms like fugue and variation and the like increasingly played a major role. Naturally, the [composers] knew one another very well. And despite this, it is very frequent among composers that in the late years they decide anew to go in, so to say, for the old baroque forms.

G: Probably because, well, because the fugue is actually not a form, it is more ...

V: But it is also not a feeling ...

G: No, no ... not a feeling. I wanted to say that it is simply a way to write music. The sonata form has very clear parts – we have these expositions with the first topic, second topic, intermediate section and codetta. It is different with the fugue. Thus, we have exposition and an intermediate play, but this is so amorphous, – such as the great fugue of Beethoven. What I mean, just because [the fugue] so amorphous is and because the limits are so unclear and so broad, generations after generations of pianists can find something in it.

V: Yes, but I also believe that components like fugue certainly hide something in themselves, which maybe plays out at a more abstract level ... I would like to return once again – we have digressed from it – to the personal career of Schumann. I would like to know, with which pianists you have intensified your image of Schumann i.e. as audience or as visitor to concert ...

G: As a child, it was first of all Horowitz with *Arabeske*, *Kreisleriana*, *Kinderszenen*. Later Wilhelm Kempf with many things, also with *Arabeske*, completely different. As singer Dietrich Fischer-Dieskau and here – if one talks about modern interpretations – his recording of op. 39 with Brendel, this is very modern. Very clever, sometimes over-wise ...

V: Yes, and just this recording banged often around his ears, because apparently 'Dr. Fischer-Dieskau' had sung there ... But he did not shy away from any risk, not even at the high tones. But these were also two intellectuals ...

G: I know. I wouldn't say it is his best recording. But it sounds very modern to me.

V: Yes. I am quite with you there. I wonder that earlier among the pianists, whom you mentioned, now with the exception of Horowitz, there was no Russian pianist. For instance, there is one Mr Richter, who campaigned very strongly for Schumann, but also always played very unconventionally. Thus, he never coherently played the *Fantasiestücke* op. 12.

G: Yes, a short diversion ... I do not know of any recording of the *Fantasiestücke*, which really convinced me.

V: By Richter or by all?

G: By all.

V: Why? What is missing there?

G: I find the work to be unbelievably difficult. More difficult than *Carnaval* and *Davidsbündlertänze*.

V: Yes, why?

G: Because the pieces are a bit longer and sometimes a bit longer than they should have been. Maybe too long for the material and then one must do something. But also, because the musical truth lies deep below the surface.

V: Can it perhaps be related to the titles? Because in the *Fantasiestücke* op. 12 I often have the feeling that they don't help me much. [Boris Giltburg laughs]. In case of *Carnaval* and also *Kinderszenen* it is similar like Debussy in the *Préludes* – he does not actually want to reveal

anything to us and then has written at the end and in case of *Fantasiestücke* “End of the song” [“Ende vom Lied”] ...

G: Or “crickets” [“Grillen”]

V: “Crickets” ... yes. [Boris Giltburg laughs] Why? That is also a very nice title. So, as mentioned, in case of op. 12 I sometimes suspect that the title names are not very helpful. If in case of *Carnaval*, “Chopin” or “Paganini” is written on the top, we know then what to make of it ...

G; Yes, certainly. Maybe, they are to be understood as a keyword or as a riddle, as a small riddle ... which we as artists and maybe also as the audience have to solve. But, I play the piece too, but was never satisfied with what I did.

V: Now it is so, the *Fantasiestücke* op. 12 are also among the works, which – totally unusual for a composer of the 19th century – very often, not always, but with very conspicuous frequency, end in nothing. Soft. Let’s take the *Papillons* or *Kreislariana* or even op. 12, the “End of song” and we can now continue the series. ...

G : *Davidsbündlertänze* ...

V: Precisely. This is actually a high-risk number, which takes the composer to an age, where the virtuosity is written in capital letters.

G: This is interesting. Could it be related to the fact that he knew that he would not become any virtuous pianist? But in case of *Papillons*, he probably did not know there ... He wanted to become pianist, and then there was this silly story with this device, which he wanted to use, in order to make his hand bigger and (caused) so much damage that he could not play at all.

V: Naturally he wanted to become a pianist, but he also had a friend, respectively his later wife at his side, about whom he knows what she

is capable of and still we have so often these soft conclusions. Does this indicate that at the end he never really wanted to take us back to the this-side world - i.e. the world of virtuosity?

G: He could write very virtuous ... *Papillons, Carnaval* ..., "Prestissimo" – this is highly virtuous, and "Paganini" too. But maybe it is so that he never attached any importance to whether one cries bravo at the end or not. Maybe he did not become bravo-addicted. ... [chuckles] I don't know ... It is sometimes also like this with Chopin ... but still Chopin is in the chorus ...

V: But it cracks sometimes very well in case of Chopin and we need not talk at all about Liszt ...

G: Yes, yes, but the interesting thing is that Liszt completely changed the end of hammer sonata, which also should have ended with three-fold forte and a deep philosophical ...

V: Well, this is also the formal rounding, the sonata begins very softly and there had actually once been a suggestion – in case of a radio station – because the sonata was so low-noise at the beginning and at the end and in order to make the piece more popular, that one might as well cut it ... [Boris Giltburg and public laugh] then it would be thoroughly appropriate for listening while driving car.[Christf Vratz chuckles] I would leave this suggestion as it is. From these soft endings, I would like to come back once again to the Schumann-specific sound pattern, which you have already described in many facets and have also played. If one would do a blind test, for instance in "Who wants to be a millionaire" and one would lay on the table four different music sheets and one of these would be Schumann. I believe that one can identify Schumann always – not always, but very often – relatively well because of the inner voices. ... This is something completely new. [Boris Giltburg stands up, goes to the piano and plays]

G: It is always, almost always three-layered and even in "Eusebius", where it goes right down to the melody, but even there ... [Boris Giltburg continues to play]

G: He even wanted to put in a small line i.e. intermediate voice of four notes. It is very, very prominent.

V: This is naturally present even among the other composers of that time, in Liszt, but Schumann drives it excessively to the root. Is this his way of a new musical language?

G: Maybe. But then he found it very early, because already at the end of *Papillons*, he had this unbelievable multi-dimensionality ... [continues to play]. So, we have a bass note for 26 beats ... [continues to play]. Here we have the “Grandfather” ... [continues to play]. We have the “Papillons waltz” i.e. three layers ... [continues to play]. And then on that also  $A_6$  ... [continues to play]. And the note should still sound. So, he had found his music language very early.

V: For this reason, I smiled a bit when you brought Gustav Mahler into play, because among the orchestra composers, Gustav Mahler is in my opinion someone, in whose case so much happened simultaneously that one could not keep it apart at all – and anyway not many conductors can do it. For this reason, I would like once again to go from the inner voices back to a phenomenon of that time, namely the piano making. I think that our pianos of today are not always suitable to establish this transparency, which Schumann’s music needs. What are your experiences with historical pianos?

G: Well, I know more the older ones. I have studied fortepiano for one year. But these were rather the instruments from the time of Mozart and early Beethoven i.e. not from the time of Schumann. I don’t know these so well. I played once on an instrument of Chopin, an Erard from the 1840s. But I found it very strange and very unsuitable for Chopin ...

V: Probably he had also thought so, but he had no alternative ...

[Public laughs]

G: Yes, that is true. But if we read the testimonials of people, of audience of Chopin, he is supposed to have an unbelievable legato, so con-



nected and so soft, like a painting. And if he could play like that on an Erard, it is unbelievable. It is a dry instrument, very, very detailed ...

V: Yes, the touch possibilities were different at this time, there was a different stringing and accordingly a different sound. Still, I sometimes think that this viewing through the historical glasses can change our hearing sensation or our consciousness for the options, under which the composers had to write at that time. Are you actually a man thinking like an encyclopaedia, who says, I have now crossed this and that station for a composer – in this case Schumann – and now I want to go further and so to say enlarge the spectrum in such a way one day a complete work results from it? Or you simply say – you have just mentioned Horowitz, who never concerned himself with anything like an encyclopaedia, who couldn't care less about that –, it was not in your interest?

G: First of all, I have not understood the question correctly. I thought you asked, whether I would like to play this on a historical instrument. And then I thought, which I find more interesting, is the diversity of instruments today. Thus, a Bösendorfer like today or Steinway or Fazioli – there is a lot to search and find. Whether there is an instrument, which would be better for one for which would be more suitable for one composer or not. Or whether this is a personal choice. There is no better or worse, but ...

V: Do you want to say then that with the current instruments, a piano manufacturer comes very close to that, what you understand by Schumann's music?

G: No. I feel that we had a long time with just one sound, a world of sound, it was the world of sound of Steinway. And it was a monopoly. And I feel that we are probably now living with more diversity at the start of a time. We have Fazioli with a completely different sound aesthetics and we have the new Bösendorfer. Thus, the ones assembled with Yamaha, they are very interesting and also different, with the personality of a Bösendorfer, but also with the modern feel of the 21st century, and Yamaha has its own concert piano. This is interesting too. I have played it only once, it was so orchestral and also

very well suited for polyphony, one could very softly divide the voices and separate from one another without any effort. I hope that we are probably now at the beginning of something new, as far as the pianos are concerned.

V: Often, the problem is then the cost. Namely, the concert houses have their Steinway standing there, and without any requirement one just not goes like that and buys a Fazioli or a Bösendorfer ...

G: That is true. But sometimes one can take up contact directly with Fazioli or with Bösendorfer or with Yamaha. They would very much want to make a piano available for a recital and then one has the possibility of selecting. And there are also halls, where one can choose from different companies. Or even between two Steinways and these can be very different.

V: They can also be different, well ...

G; Yes. And I also see that there are not only Steinways in concert halls that are played. And I find this good too. ... I hope it would inspire Steinway a little bit to do something new.

V: Yes, to move in this direction. You have now elegantly avoided the question of...

G: Really ...no, no ... [laughs] It was the question about the encyclopaedic, which I misunderstood. No, now as an encyclopaedia I would personally approach, nowadays, Rachmaninow, Brahms, Ravel ...

V: Why these three? Because I cannot now spontaneously find the common denominator ...

G: Ravel, since there is no work of Ravel, which I don't want to have and the complete work of Ravel is ...

V: It is manageably big ...

G: Two to two and a half hours, as compared to Debussy for instance, in whose case it is at least twice as much. Brahms, especially young Brahms and late Brahms. May be not yet the variations of Händel and Paganini, but the early sonatas ... and the ballads ... it is the young Brahms. And all this originated in three years. He was 19, 20, 21, 22 ... and then the late Brahms ...

V: The piano pieces ...

G: Yes. And Rachmaninow, he is my favourite composer and there are very few works, which I don't want to have.

V: This sounds almost like a keyword and a perspective outlook. [Boris Giltburg laughs and returns to his seat]. I also don't want to make it so easy for you. First of all, I would like to make use of the opportunity to encourage the public to ask questions, because I can imagine that something or the other has happened during the hour, which is now weighing heavily on your mind and which you want to get rid of. [Christoph Vratz looks asking towards the public, public laughs, brief silence, Boris Giltburg smiles]. This is still a bit restrained, but I am quite sure ... [Public laughs, brief silence]

Audience 1

Maybe only in the context of the encyclopaedic – I can understand this that there are certain musicians, as you have already said, about whom there is actually nothing that one does not like ...

G: Yes, yes, exactly ...

Audience 1

... that as a musician one would also like to express it musically ...

G: I found this, for instance, in the works of the young Brahms, which I discovered for myself only in this year ... So, that is, maybe the situation will change again in a few years.

V: The background of my question was something different, because in recent years themselves we have experienced something, which was

not existing till now in the frequency, namely to open up Schumann completely. We have had earlier Arrau or Kempf, who have although played a lot and there was also – keyword Jörg Demus – the one or the other pianist, who tried to play the complete work, but in recent years – Florian Uhlig or even Eric Le Sage – and maybe there are two or three more, who have developed the ambition of bringing Schumann to us as a package. And there my question aimed in the direction, whether you are also gripped by this ambition – even if it sometimes may only be purely a sporting ambition.

G: At first, a question as the answer. Could it be that with Schumann – maybe also with other composers – the difference between *Kreisleriana* and *Carnaval* is so big that perhaps it is not easy for a pianist to be able to play everything really well. ... I feel this e.g. in the symphonies of Mahler. Naturally there are a lot of recordings with all symphonies of Mahler. But, personally, if I would make a list of the best symphonies, of the best recordings – maybe there would be two of Bruno Walter or Klemperer, but all 9 or 10 as the best of just one composer do not exist, I feel ...

V: In my opinion, this would be very similar in case of Schumann too.

G: For instance, I find Rachmaninow more homogeneous. So, there are a lot of developments between the first piano concert and the symphony dances, but if the music of Rachmaninow is close to one, then, I would say, the complete music of Rachmaninow. Which, probably, is not the case with Schumann.

V: Sometimes the projects do fail. Cyprien Katsaris has also said, if he ever had a desire, it would be to record the complete Schumann. And then this project came to a standstill half-way through. And in case of other pianists, Schiff, for instance, it is so that he never had the aim of opening up the complete works of Schumann and despite this comes every 3, 4 years a concert recording, where works of Schumann have been played again and so gradually everything gets rounded off more and more.

G: Maybe he had this at the back of his mind.

V: But he is also one of these encyclopaedians, who recorded Bach completely and then after many years piano concerts and sonatas of Beethoven and Mozart and more like these and Schubert ... My question was pointed just in this direction.

G: Yes, I understand. Personally, for me, it is like this that the works of Schumann are the ones, which I have played till now and slowly maybe these will be more.

V: It remains with the public to ask questions. [Boris Giltburg, Christoph Vratz, public smile]

Audience 2

Yes, a question on rhythm. Schumann always obscures the beat ... it hovers ... and it is not always easy as a musician and as a listener to determine, where the actual beat is. The question for me, therefore, is – does Schumann really want to obscure it or only, let's say, let only the outlines of the beats become clear and how, as a musician, as a professional musician, does one handle this?

G: I can immediately .... [points to the piano, stands up and goes there]. So, this piece, which repeats itself in *Davidsbündlertänze*. That is, it is in 6, 8 ... [plays]. But it sounds simultaneously in 3, 4 and then, because everything is repeated, we have the option of playing this two times differently. For instance, the first time we can ... [plays and explains]. So completely in three ... [plays]. And then in two ... [plays]. Or then [plays]. It is not better or we are even very lucky that we have this possibility and that it is also given in the notes text i.e. it was planned thus. That is, he writes as different voices. It is not just in our ears, he had planned it out this way. [...]

Audience 3:

I come back once again to the start of your discussion, you mentioned there the influence of Jean Paul on the piano work of Robert Schu-

mann. I have met him once on the occasion of a CD release of your colleague Stefan Mickisch. I may assume that you are aware of this recording?

G: I know Mr. Mickisch personally, but not the CD.

Audience 3

On this topic “The influence of Jean Paul on the piano work” of Robert Schumann, I have tried twice with my wife to let it have an effect on us. We had a lot of difficulties. But now I am hopeful that I would find a way there after the discussion, for which I am very grateful. [...]

G: So there are very interesting things, all these questions regarding *Papillons* or the “Sphynx” from *Carnaval*. ... But the question is then, what do we do with them as artists. Should we play them differently? The question is, should be play a beat of Bach differently, because we know that there is beat 41 with 14 notes and also the motive B, A, C, H appears there. But this is in the middle of the phrase, what should we do with this innovation ...

V: This is just the advantage in music, it results in a lot of professional groups. .. [Boris Giltburg, public laugh]. One explains it and the other sits down and implements it practically. And this is a very big advantage of this discipline in my opinion.

G: Yes, I think too. For me personally, it should always come from the music, from the spirit of the music. One cannot draft a programme, even if the programme was present in the mind of the pianist. But, if one does not feel organic as an artist – I find it goes against the nature.

V: I rather would like to help you, it sounds only like a contradiction ... You said, I want to capture, map the spirit of music. But I simply believe – you have already tried to establish references to Jean Paul to some extent – that you involve not just the spirit of music, must instead the spirit of the whole i.e. the biographical background, this historical background. And there, I feel, Jean Paul is a classic example, even when we, and I count myself in, find this reading today as extremely difficult. But we know at least that it is also about developing

a specific form of humour, and if we are in a position to impart this humour by way of piano – and this is you – then the spirit has already been captured and mapped to some extent and in this way it helps further, when we connect one with the other. Particularly, because romanticism was an epoch, in which the different arts were combined together with one another so closely as never before.

Question from audience:

I have a completely different idea there regarding the relationship between rhetoric and music, since there was a very close relationship between rhetoric regularity and musical regularity in the earlier times. All of this got broken up in “Sturm and Drang”. Think of Carl Emanuel Bach. And the same also happened in literature and Jean Paul is an example. There is no rule there ...

G: I just thought of a three-fold repetition. If sequences are there, we normally always say, not more than three repetitions and this applies in the literature too. I have read that one acts even today, if one wants to support an idea, then three repetitions are the best. Better than two, better than four. When we sometimes find the fourth repetition in case of Beethoven, then we ask, is this really necessary? So, there is also a small connection between rhetoric and music, but these are only questions from my side, no answers ...

V: This is wonderful. There are only questions and no answers. In doing so, you have given us so many answers and, on that note, we will carry all these questions with us back home. And I would like to thank you heartily for your answers.

G: Thank you very much.

[Public applauds, Boris Giltburg and Christoph Vratz get up, shake hands]

## BUCHSTABEN- UND GEDANKENSPIELE

### Jan Ritterstaedt befragt Ragna Schirmer\* zu ihrer Einspielung „Liebe in Variationen“

Das Beziehungsdreieck zwischen Clara Schumann, Robert Schumann und Johannes Brahms gehört sicher zu den immer noch nicht hundertprozentig gelüfteten Geheimnissen der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Lange hatte Robert um die Verbindung mit seiner geliebten Clara kämpfen müssen, da ihr Vater Friedrich Wieck vehement dagegen war. Dann die Hochzeit, das gemeinsame Glück, aber schon bald zogen dunkle Schatten auf in der Beziehung der beiden - verursacht nicht zuletzt durch Robert Schumanns zunehmende Geisteskrankheit. Und dann war da noch der junge, begabte Komponist aus Hamburg: Johannes Brahms. Er gab ihr Trost, unterstützte Clara tatkräftig bei der Bewältigung ihrer Aufgaben im Schumann'schen Hause und stand ihr zur Seite, als Robert schließlich am 29. Juli 1856 in der Nervenheilanstalt in Eendenich verstarb.

Um Musik der drei geht es auch auf der CD „Liebe in Variationen“ der Pianistin Ragna Schirmer. Sie hat dafür Variationswerke von Clara Schumann, Robert Schumann und Johannes Brahms ausgewählt, die musikalisch eng miteinander verknüpft sind: Claras *Romance variée* op. 3, ihre *Variationen über ein Thema von Robert Schumann* op. 20, sowie Roberts *Impromptus* op. 5 und schließlich Johannes Brahms' *Variationen über ein Thema von Robert Schumann* op. 9. Über das Beziehungsgeflecht der Musikstücke untereinander, aber natürlich auch ihrer Schöpfer hat Jan Ritterstaedt mit Ragna Schirmer am Rande eines Konzerts im Frankfurter Holzhausenschlösschen gesprochen.

R: Frau Schirmer, was verbindet Sie mit den Schumanns? Die Initialen von Robert – „R.Sch.“ – teilen sie ja schon mit ihm...

---

\* Ragna Schirmer ist seit 2014 Mitglied im Schumann-Forum, dem Board of Artists des Schumann-Netzwerks





Ragna Schirmer, Foto: Robert Demmig

Sch: [lacht]. Die Initialen das ist natürlich Zufall, aber mit Clara Schumann beschäftige ich mich ja auch schon ziemlich lange. Ich finde das faszinierend, was sie als Pionierin zu ihrer Zeit geschafft hat. Robert Schumann habe ich auch schon einmal aufgenommen, Johannes Brahms auch. Also jetzt kommen viele Stränge zusammen. Aber die Beschäftigung mit diesen Werken ist tatsächlich sogar schon innerhalb meiner Diplomarbeit gewesen. Also man kann sagen, dass ich mich jetzt 20 Jahre mit den Bezügen und Zitaten in diesen vier Werken beschäftige.

R: Was sind das für Zitate und wie gehen die drei Komponisten damit um?

Sch: Schumann ist ja nun bei weitem nicht der erste Komponist, der in seinen Werken irgendwas zitiert, sich selbst zitiert oder Themen wieder aufgreift und verarbeitet. Das gibt es ja seit es Musik gibt. Aber es ist bei Schumann eben immer sehr emotional gewesen. Wenn er irgendwas zitiert, dann ist das meistens wirklich sehr bedeutungsvoll.

Er legt ja auch in alles Mögliche eine Bedeutung, auch in diese ganzen Buchstabenspiele mit Florestan, Eusebius, Clara. Das Thema des Schumann-Klavierkonzerts z.B., C-H-A-A, ist natürlich Chiarina, die vertonbaren Buchstaben davon. Bei den *Abegg*-Variationen hat er das auch gemacht u.s.w. Also er spielt sehr, sehr viel mit Buchstaben, mit Zitaten. Und da bin ich damals auf diese vier Werke gestoßen, die sehr unbekannt sind, wo eben die Bezüge tatsächlich richtige Botschaften enthalten.

R: Welche Chiffren sind das?

Sch: Zunächst mal ist es dieses Romanzenthema, das Clara zugeschrieben wird. Es ist aber wahrscheinlich ein Thema von Robert, das er von einer Reise mitbrachte, zunächst einmal zweitaktig, dann viertaktig. Und sie hat dann dieses achttaktige Romanzenthema daraus gemacht. Das ist erst einmal ein relativ schlichtes Thema. Es fußt auf einer ganz einfachen C-dur-Kadenz: C-dur, F-dur, G-dur, C-dur. In den *Impromptus* op. 5 hat Robert dann zunächst einmal diesen Bass herausgegriffen und gibt den Buchstaben die Bedeutung „Clara – Florestan – Gustav – Clara“. Florestan und Gustav sind zwei Alter Egos von Robert Schumann. Also im Grunde genommen sagt er: dieses C-F-G-C steht für Clara und ich – ich und Clara. Er baut dann sogar in den späteren Kontext die Quinte E-H-E ein, will damit also sagen, dass das alles Prophezeiung ist und schreibt eben diese *Impromptus* über das Romanzenthema.

Und 20 Jahre später schreibt Clara Variationen über ein Albumblatt von Robert Schumann. Das war zu dem Zeitpunkt als Robert schon sehr krank war. Und da flicht sie am Ende in einen Choral in eine Mittelstimme eben dieses Romanzenthema wieder ein. Und Johannes Brahms schreibt ein Jahr später für Clara über dasselbe Albumblatt von Robert auch noch einmal Variationen und flicht auch dieses Romanzenthema ein. Das zieht sich tatsächlich durch alle vier Werke.

R: Warum nutzen denn Robert Schumann, Clara Schumann und Johannes Brahms gerade die Form der Variationen, um ihre Botschaften mitzuteilen?

Sch: Es ist natürlich so, dass die Variation da auch schon Programm ist. Also wenn man über ein Thema Variationen schreibt, dann ist das ja schon eine Aussage. Die Romanze selbst ist ja auch schon ein kleines, sehr virtuoseres Variationswerk. Ich denke mal gerade so eine junge Komponistin wie Clara – die hat ja diese Romanze mit dreizehn Jahren komponiert – hat sich in so einer Variationsform erst einmal ausprobiert. Das ist sicher kompakter und überschaubarer gewesen als gleich eine Sonate oder so etwas zu schreiben. Also man muss eben immer bedenken, wenn man das hört, dass das ein 13-jähriges Mädchen ist, die das schreibt. Und das ist schon sehr erstaunlich, was sie da schafft.

R: Was erfährt man denn als Interpretin und auch als Hörer der Musik über die Beziehung der drei Menschen zueinander?

Sch: Man muss es in zwei Werk-Paarungen betrachten: die erste Paarung, die Romanze und die Impromptus, stammen vom Beginn der 1830-er Jahre. Da kann man erkennen, dass die beiden jung Verliebten im Hause Wieck, also von Claras Vater, gemeinsam am Klavier gearbeitet haben. Die haben gemeinsam improvisiert, die haben sich gegenseitig unterrichtet, geneckt. Clara war dreizehn, Robert war älter. Man merkt, dass sie wirklich miteinander am Klavier gesessen und an der Musik gefeilt haben.

Und die anderen beiden Werke sind dann 20 Jahre später entstanden, also 1853/54. Da war natürlich schon sehr viel passiert: inzwischen waren Clara und Robert verheiratet, inzwischen hatte Clara ihre Kinder bekommen, musste den Haushalt führen und Geld verdienen durch Konzertieren, und Robert war sehr krank geworden. Und dann natürlich die gemeinsame Freundschaft zu Brahms. Er hat Clara wohl auch sehr geholfen in der Zeit als Robert dann in der Nervenheilanstalt war. Und das Werkpaar ist eigentlich eine Hinwendung zu Robert von beiden. Also Clara schickt ihrem Mann diese Variationen op. 20, nimmt ein Thema von ihm und zitiert eben dieses junge Thema noch einmal. Und Brahms huldigt im Grunde genommen beiden, indem er diese kompositorische Idee von Clara aufgreift und auch Robert durch das Albumblatt huldigt, durch das Zitat des Roman-

zenthemas. Damit bekennt und positioniert er sich zu beiden. Das ist schon höchst spannend, was da in einer Musik als emotionale Aussage verpackt ist.

R: Wie ähneln bzw. unterscheiden sich die vier Kompositionen stilistisch voneinander?

Sch: Also die Romanze der jungen Clara ist sehr virtuos und brillant. Da wollte sie zeigen, was sie kann. Die Impromptus sind dann doch ein bisschen auf Effekt geschrieben, ein bisschen pompös kann man sagen. Und die späteren Variationen op. 20 haben etwas sehr Intimes, aber auch harmonisch etwas sehr Kühnes an sich. Da zeigt Clara wie begabt sie als Komponistin war. Und die Variationen op. 9 von Brahms sind eigentlich ein bisschen untypisch für Brahms. Sie sind sehr zart, über lange Strecken auch sehr intim gestaltet. Er hat sie auch einmal als sein bestes Werk bezeichnet, um das dann später wieder zu relativieren. Also er wollte offensichtlich zu dieser Zeit eher in der Zartheit, in der Intimität bleiben. Dafür spricht dann z.B. auch die Balladen op. 10, wo er sich ja auch gar nicht so virtuos oder kraftvoll äußert, sondern auch sehr in die zarten, innigen Töne geht. Also so kann man die Variationen op. 9 auch charakterisieren.

R: Welches der vier Stücke gefällt ihnen denn am besten?

Sch: Das kann ich gar nicht sagen. Ich finde wirklich alle vier Werke ganz zauberhaft, und ich bin ganz froh, dass ich jetzt oft die Gelegenheit haben werde, sie als Zyklus, als zusammen hängenden Abend zu spielen. Es ist eine Entwicklung da drin, die sehr spannend ist und die man so richtig durchleben kann. Was mir natürlich auch Spaß macht in Konzerten: die Variationen von Brahms und Clara über dasselbe Thema gleich hintereinander zu spielen, ohne Pause. Da ergibt sich irgendwann so ein Schwebestand, dass man gar nicht mehr weiß: ist das jetzt noch Clara? Ist das schon Brahms? Wo sind wir jetzt eigentlich? Das verzahnt sich sehr schön. Also ich könnte jetzt nicht sagen, welches mir das liebste Werk ist. Ich spiele alle sehr gerne. Es ist erstaunlich wie knifflig die Musik Claras zu spielen ist. Das ist schon ganz schön schwer. Sie muss auch große Hände gehabt haben.

R: Wie verändert sich denn ihre Interpretation, wenn sie die vier Stücke als Zyklus hintereinander spielen?

Sch: Es bekommt eine ganz eigene Dynamik. Es kriegt eine ganz eigene Kraft, wenn man die hintereinander spielt. Natürlich habe ich schon die einzelnen Werke in Klavierabenden gemacht, aber am schönsten ist es wirklich, wenn man die alle konkret miteinander kombinieren kann. Wenn man sich dann so lange und so intensiv damit befasst hat, dann will man das ja auch nicht mehr auseinander reißen [lacht].

R: Nun hat ja Robert Schumann seine *Impromptus* op. 5 später noch einmal überarbeitet. Warum hat er das gemacht und welche Folgen hat das für den gesamten Zyklus der vier Werke?

Sch: Das ist eine gute Frage. Ich habe mich natürlich auch mit beiden Versionen befasst. Ich spiele jetzt bewusst die Fassung von 1853. Trotzdem sehe ich das als ein Paar, die Romanze und die *Impromptus*, weil die Unterschiede auch nicht so riesig sind. Ein paar Variationen hat er geändert, ein paar hat er ausgetauscht, aber die große Form ist doch vergleichbar. Ich denke, dass ist das Phänomen wie bei vielen, die dann später noch einmal ihre Werke ein bisschen nachschleifen, z.B. auch wie ein Maler, der an seinem Bild noch einmal etwas verändert. Interessant ist aber an dem Gedanken, dass dieses Romanzenthema eben zu Beginn der 1850-er Jahre offensichtlich noch einmal Anlass für Gesprächsstoff war.

R: Welche Liebesbotschaften zwischen den dreien stecken denn konkret in den Stücken und wie äußern die sich in der Musik?

Sch: Es ist interessant wie sie sich auch stilistisch an einigen Stellen zitieren. Clara hat ja einen sehr eigenen harmonischen Stil. Den greift z.B. Brahms an einigen Stellen auf – das ist hochinteressant. Und Robert will natürlich mit diesen Buchstaben-Zitaten, u.a. natürlich mit diesem E-H-E, seiner Clara etwas sagen. [lacht]  
Ich denke die *Impromptus* sind auch geprägt von der Zeit, wo der Vater Wieck gegen diese Verbindung war. Deshalb wollte Robert

damit auch immer wieder beweisen, was er konnte. Da steckt sicher auch ganz viel Stolz darin. Aber eben auch immer wieder diese besondere Hinwendung zu Clara. Aber nichtsdestotrotz sind alle vier Werke natürlich schon für die Öffentlichkeit geschrieben. Also da wird man keine verschlüsselten Botschaften finden, die wir auf den ersten Blick nicht erkennen glaube ich, sondern das ist natürlich schon als zu interpretierendes Werk gemeint gewesen. Mit op. 5 wollte Robert dann natürlich auch an den kommerziellen Erfolg der *Papillons* op. 2 anknüpfen. Aber wichtig ist eben für mich dieses ständige Zitieren des Romanzenthemas. Das ist immer wieder wie so ein Streicheln der jungen, 13-jährigen Clara.

R: Sie haben ja für ihre Aufnahme ein historisches Instrument, einen Blüthner-Flügel von 1856, gewählt. Inwiefern unterstützt dieses Instrument denn den Wiedererkennungswert dieser Zitate?

Sch: Also ich finde, dass man auf diesem Instrument eben die Polyfonie sehr gut durch-hörbar machen kann. Außerdem mag ich diesen warmen, sehr weichen Klang unheimlich gerne. Ich reise ja auch mit diesem Flügel und haben sogar schon in relativ großen Sälen damit gespielt. Und der kommt sehr gut durch und ist eben trotzdem ganz intim, weil er eben nicht so auf Effekt getrimmt ist wie die heutigen Instrumente, sondern diese Volltönigkeit in der Mittellage, diese Wärme und auch dennoch einen ganz großen Obertonreichtum hat. Also der „singt“ regelrecht, der Flügel [lacht].

R: Wen von den drei Komponisten würden sie denn am liebsten einmal persönlich treffen – wenn das möglich wäre?

Sch: [überlegt]. Wenn ich mich für einen entscheiden müsste, dann wahrscheinlich Clara. Ich würde sie von Frau zu Frau ein paar Dinge fragen [lacht].

R: Jetzt sind wir natürlich neugierig: Was denn?

Sch: Ich würde sie z.B. fragen wie sie das geschafft hat als Pianistin mit dem Reisen, mit den ganzen Belastungen und den vielen Kindern und Unterrichten. Einfach mal zu wissen, was sie da so für Erfahrun-

gen gemacht hat, was sie so zu erzählen hat. Vor allem vor dem Hintergrund einer Zeit, in der es ja noch gar nicht selbstverständlich war, dass die Frau das Geld verdiente. Sie muss eine unglaublich starke Persönlichkeit gewesen sein, unglaublich zielstrebig. Es wird ihr ja auch manchmal so eine gewisse Kühle unterstellt. Das kann ich, nachdem ich ihre Werke studiert habe, aber überhaupt nicht unterstreichen. Im Gegenteil: Wahrscheinlich war sie einfach nur konsequent und in einer gewissen Weise gnadenlos mit dem, was sie leisten musste. Aber kühl kann ich mir nicht vorstellen. Also das würde ich gerne mal so alles hinterfragen. Dann würde ich sie auch gerne einfach mal sprechen hören, was sie so für eine Stimme hatte, was sie so für eine Phrasierung. Denn die Briefe, die sie schreibt, sind ja so liebevoll und so voller Herz auch. Das war bestimmt eine ganz spannende Frau.

R: ... und Sie würden sie doch bestimmt auch gerne spielen hören?

Sch: Ja, das wage ich ja gar nicht zu hoffen. [lacht]

R: Nun wäre es ja nicht nur für die Musikwissenschaft sehr interessant zu fragen: wie war denn ihr Verhältnis zu Johannes Brahms – so von Frau zu Frau?

Sch: Ich glaube ich würde es nicht fragen, weil ich glaube, dass wir da an vielen Stellen Dinge rein interpretieren, die sicher nicht der Wahrheit entsprechen. Zum anderen glaube ich, dass die beiden ihre Geheimnisse hatten. Das sieht man auch daran, dass Johannes nachträglich eine Überschrift über zwei Variationen setzt: „Rose und Heliotrop haben geduftet“. Das ist irgendeine Botschaft an Clara gewesen, die sie verstanden haben muss. Wie intim oder gar erotisch diese Botschaft nun war, das können wir sowieso nicht beurteilen. Aber ich bin ganz felsenfest davon überzeugt, dass Clara eine ganz treue Seele gegenüber ihrem Mann war. Wenn ich sie das fragen würden, dann würde sie mir wahrscheinlich klugerweise sowieso nicht die richtige Antwort geben. [lacht]

## LETTER AND INTELLECTUAL GAMES<sup>1</sup>

### Jan Ritterstaedt interviews Ragna Schirmer\* about her recording „Liebe in Variationen [Love in Variations]“

The relational triangle between Clara Schumann, Robert Schumann and Johannes Brahms certainly forms part of those secrets of the history of music in the 19<sup>th</sup> century that are not lifted hundred per cent yet. Robert Schumann had to fight for a long time for his relationship with his beloved Clara, as her father Friedrich Wieck was vehemently against it. Then the wedding, the common happiness, but soon after dark shadows emerged in the relationship between the two, caused not least by Robert Schumann's growing mental illness. And then there was still that young talented composer from Hamburg: Johannes Brahms. He gave her comfort, actively supported Clara in coping with her tasks at the Schumann's house and stood by her when Robert finally died at the mental hospital in Eendenich on 29<sup>th</sup> July 1856.

The music of the three is also the subject of the CD "Liebe in Variationen" by the pianist Ragna Schirmer. To this end, she chose variation works by Clara Schumann, Robert Schumann and Johannes Brahms, which from a musical point of view are closely related to each other: Clara's *Romance variée*, Op. 3, her *Variationen über ein Thema von Robert Schumann* [Variations on a Theme by Robert Schumann], Op. 20, and also Robert's *Impromptus*, Op. 5, and finally Johannes Brahms' *Variationen über ein Thema von Robert Schumann* [Variations on a Theme by Robert Schumann], Op. 9. Jan Ritterstaedt talked with Ragna Schirmer about the tapestry of relations between these pieces of music but, of course, also between their creators, within the framework of a concert at the Frankfurt Holzhausenschlösschen.

---

<sup>1</sup> The interview was translated in english by Thomas Henninger.

\* Ragna Schirmer is since 2014 a member of the *Schumann Forum*, the board of artists of the *Schumann Network*.





R: Ms Schirmer, what connects you with the Schumanns? Well, you already share the initials with Robert, “R.Sch.”...

Sch: [laughing]. The initials are, of course, coincidence, but I have also been dealing with Clara Schumann for quite some time now. I find it fascinating what she achieved in her day as a pioneer. I recorded Robert Schumann once already, the same with Brahms. So that many strands are coming together now. In fact, dealing with these works was actually already part of my thesis. So one could say I have been dealing with references and quotations of these four works for 20 years now.

R: What are these quotations and how do the three composers handle them?

Sch: Well, Schumann is by far not the first composer to quote something in his works, to quote himself or to take up and further develop certain themes. This has been so since there is music around. Only that for Schumann this was always a very emotional matter. When he quotes something, it is usually highly significant. He put a special meaning in so many things, like all those letter games with Florestan, Eusebius and Clara. For instance, the theme of Schumann's piano concerto, C-H-A-A [German 'H' = English 'B'], of course means Chiarina or at least the letters of it that can be set to music. He did the same in the *Abegg* variations, etc. So that he basically played around with plenty of letters and quotations. And then I happened to come across those four works which were largely unknown and where the references precisely contain real messages.

R: Which are these chiffres?

Sch: First of all, there is this romance theme which is attributed to Clara. But it is most likely a theme by Robert, which he brought back from a journey, first two bars and then four bars. And then she made this eight-bar romance theme out of it. To begin with, it is a relatively simple theme. It is based on a very simple C major cadenza: C major, F major, G major, C major. In the *Impromptus*, Op. 5, Robert then first singled out this bass and gave the letters the meaning "Clara – Florestan – Gustav – Clara". Florestan and Gustav are two alter egos of Robert Schumann. So he was basically saying: this C-F-G-C stands for Clara and I stands for me and Clara. He even incorporated the fifth E-H-E [English E-B-E; Ehe meaning marriage] into the later context, wanting to say with this that everything is prophecy and then wrote these *impromptus* on the romance theme.

And 20 years later Clara wrote variations about an album leaf by Robert Schumann. This was at the moment when Robert was very ill already. And at the end she plaited this romance theme again into the middle part of a choral. And a year later, Johannes Brahms also wrote variations for Clara about the same album leaf by Robert and again plaited in this romance theme. This really extends through all four works.

R: How come Robert Schumann, Clara Schumann and Johannes Brahms all used precisely the form of variations to communicate their messages?

Sch: As a matter of fact, the variation there is, of course, a programme already. So that when you write variations on a given theme, this fact alone is a statement already. The romance itself is already a little and very virtuoso variation work. I am just thinking of such a young composer like Clara who composed this romance at the age of thirteen and probably first of all tried to exercise herself in such a variation form. This was certainly more compact and manageable than to start writing a sonata or the like. So that, when listening to that, one should always bear in mind that this was a 13-year-old girl writing this. And it was pretty amazing what she created there.

R: As an interpreter and also as a listener, what does this music reveal about the relationship between the three people?

Sch: You have to look at it as two work pairings: the first pairing, the romance and the impromptu, goes back to the beginning of the 1830s. There you can see the two young lovers working together at the piano in the house of the Wiecks, that is, of Clara's father. They were both improvising, teaching and teasing each other. Clara was thirteen, Robert was older. You can sense them really sitting at the piano and polishing the music together.

And the two other works were then written twenty years later, that is, in 1853/54. In the meantime, of course, a lot of things had happened: Clara and Robert were married, Clara had borne her children, had to keep house and earn money by giving concerts, and Robert had fallen seriously ill. And there was, of course, the common friendship with Brahms. He probably also helped Clara a lot at the time when Robert was at the mental hospital. And this work pairing was actually a homage to Robert by both. So, Clara sent her husband these Variations, Op. 20, took up a theme by him and then quoted this young theme again. And Brahms basically paid homage to both of them, by taking up the compositional idea by Clara, and also to Robert by re-

ferring to the album leaf and quoting the romance theme. In this way, he acknowledged them both by positioning himself next to them. It is really exciting to see to what extent emotional statements can be packed into music.

R: How much do these four compositions resemble or differ from each other stylistically?

Sch: Well, the romance by the young Clara is very virtuoso and brilliant. There, she wanted to show what she was capable of. The impromptus were a bit written for effect rather, they were even a bit pompous. And there is something very intimate but harmonically also very bold about the later Variations, Op. 20. There, Clara showed how gifted she was as a composer. And the Variations, Op. 9, by Brahms are actually a bit atypical for Brahms. They are written in a very delicate but over long stretches also very intimate manner. He even once called them his best work, only to put this into perspective later on. Well, at that time he obviously rather wanted to focus on delicacy, on intimacy. This is further confirmed, for instance, by the Ballades, Op. 10, where his expression is far less virtuoso or powerful rather than heading for the delicate and intimate notes. Well, one could characterise the Variations, Op. 9, in the same way.

R: Which one of the four pieces do you like best?

Sch: It is difficult to put it like that. I really find all four works absolutely magical and I am glad that I will now often have the opportunity to play these as a cycle continuously in one evening. They contain a kind of development that is very exciting and invites you to really go through it. What I, of course, also like at concerts is playing the variations by Brahms and Clara on one and the same theme right one after the other, without a break. The result is some kind of floating state where at some point you are wondering: Is that now still Clara? Is that already Brahms? Where are we actually? It interlocks so neatly. So, I would be unable to tell you right now which one is my favourite work. I very much enjoy playing all of them. It is amazing how tricky it is to play Clara's music. This is pretty difficult to do. Also, her hands must have been quite large.

R: In what way does your interpretation change if you play the four pieces as a cycle one after the other?

Sch: There, the interpretation is subject to a very unique dynamic. It acquires a force completely of its own when you play these works one after the other. I have, of course, performed these works at piano recitals individually but the most beautiful is really if you can combine all of them specifically. Once you have worked on this so intensively and for such a long time, you will be reluctant to tear it all apart again [laughing].

R: Robert Schumann actually revised his *Impromptus*, Op. 5, later on. Why did he do that and what are the consequences for the entire cycle of the four works?

Sch: This is a good question. I have, of course, worked with both versions. Now I deliberately play the version of 1853. But I still consider the romance and the impromptus as a pair, also because the differences are not that big. He altered some of the variations, exchanged other ones but the large form is still comparable. I think this is a phenomenon like in many other who would later on revise their works a bit, such as a painter still altering something to his picture. But it is an interesting thought in the sense that this romance theme was obviously once again worth talking about at the beginning of the 1850s.

R: Which concrete love messages between the three are there hidden in these pieces and how are they expressed in the music?

Sch: It is interesting how these are also quoted in some places stylistically. Clara basically has her own very unique harmonic style. This is what, for instance, Brahms takes up in some places, and this is highly fascinating. And, of course, Robert wanted to say something to his Clara with these quotations of letters, particularly with this E-H-E [English notes E-B-E; German meaning “marriage”]. [laughing]  
I think the impromptus are also a reminder of the time when father Wieck was so much against their relation. With these hints, Robert always wanted to prove again and again what he was capable of. This certainly involved a huge amount of pride. But there was always also

this special affection for Clara. Nonetheless, all four works were, of course, written for the general public. And there, I believe no encrypted messages will be found that would not be recognised at first glance, so that the actual messages were, of course, incorporated into the interpretation. With his Op. 5, Robert then also wanted, of course, to build on the commercial success of the *Papillons*, Op. 2. Still, this constant quoting of the romance theme seems very important to me. It is then again and again like a caress by the young 13-year-old Clara.

R: For your recording, you actually chose a historical instrument, a Blüthner grand piano of 1856. So, to what extent does this instrument support the recognition value of these quotations?

Sch: Well, I find that on this instrument the polyphony can very well be made to be listened through. Also, I like incredibly much this warm and very soft sound. I also travel with this grand piano and have already played on it in relatively large halls. And its sound comes through very well and is still very intimate, as it is not so much designed for effect like today's instruments, but has got this full-bodied resonance in the medium register, this warmth and still quite a rich overtone resonance. So, that grand piano really "sings" [laughing].

R: Whom of the three composers would you like to meet once in person, if ever this were possible?

Sch: [thinking]. If I had to make up my mind for one of them, then probably Clara. I would ask her a few things from woman to woman [laughing].

R: Of course, we are now terribly curious: What exactly?

Sch: For instance, I would ask her how she managed as a pianist with all that travelling, all those strains and with so many children and still giving lessons. Just to find out what her experiences were, what she had to tell. Above all, against the background of a time when it was not at all natural for a woman to earn the money. She must have been an incredibly strong and resolute personality. She is also said to have been somewhat cool at times. For me, however, having studied her

works, this is something I cannot corroborate at all. On the contrary: She was probably just being consistent and in a certain way merciless with what she had to achieve. But cool, no, I cannot imagine that. Still, I would like to try to get to the bottom of all this. Then I would also like to simply hear her speak, to hear the voice she had and how she phrased things. **Because the letters she wrote, they were just so loving and so full of heart.** She was definitely a very fascinating woman.

R: ... and you would certainly also like to hear her play?

Sch: Yes, but I would not so bold as to hope for this. [laughing]

R: Now it would be very interesting not only for the musicologists to ask: how was her relation to Johannes Brahms – talking from woman to woman?

Sch: I think I would just not ask because I believe that in many instances we interpret something which is simply not accurate. On the other hand, I also believe that both of them had their secrets. You can also see this, for instance, when Johannes set a heading above two variations: “Rose und Heliotrop haben geduftet [The rose and the heliotrope have smelled sweet]”. This was some message to Clara which she must have understood. We are anyway unable to judge how intimate or even erotic this message was. But I am firmly convinced that Clara was pretty much faithful to her husband. If I were to ask her this, she should probably, sensibly enough, not give me the right answer anyway. [laughing]

## **Faszination des Orients und romantischer Zeitgeist in der Literatur und Musik des 19. Jahrhundert**

Was in Opern von Rossini (*Armida, Ivanhoe*), Schubert (*Der Graf von Gleichen*), Meyerbeer (*Il crociato in Egitto*) und Verdi (*I Lombardi alla prima crociata/Jérusalem*) Eingang fand und Robert Schumann, der auch die Leidens- und Erlösungsgeschichte der Titelfigur seiner einzigen Oper *Geneviva* mit der Abwesenheit ihres zum Kreuzzug aufgebrochenen Ehemannes beginnen liess, zum Sujet von *Das Paradies und die Peri* machte, hat zeitgleich auch die Bonner Komponistin Johanna Kinkel zum Inhalt ihres romantischen Schauspiels mit Gesang erkoren.

### **Von *Die Assassinen* zu *Melisande*. Vom „romantischen Schauspiel mit Gesang“ zum „romantischen Singspiel“ des Bonner Ehepaars Johanna und Gottfried Kinkel**

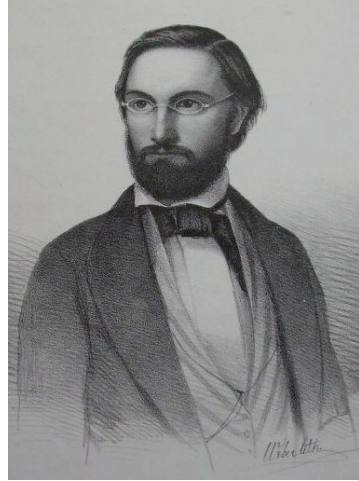
*Monica Klaus*

Bonn hat mit Clara und Robert Schumann nicht nur ein berühmtes aus Sachsen gebürtiges Ehepaar, das auf dem Alten Friedhof seine letzte Ruhe gefunden hat, sondern auch ein Ehepaar, das in Bonn geboren ist und hier wirkte, aber seine Grabstätten in London und Zürich hat: Johanna und Gottfried Kinkel. Beide Ehepaare sind in ihren Biografien nicht nur privat sondern auch beruflich nicht zu trennen: Robert Schumann komponierte und auch Clara Schumann komponierte, machte aber vor allem als berühmteste Pianistin ihrer Zeit auch viele Werke ihres Mannes allgemein bekannt. Gottfried Kinkel dichtete. Johanna Kinkel schrieb auch, aber komponierte vor allem. Bei den Kinkels ist die Zusammenarbeit bei wenigen Werken geblieben, die Revolution 1848/49 machte Johannas Kinkels Karriere ein Ende. Während sich die Schumanns weitgehend aus den Wirren heraushielten, beteiligte sich das Ehepaar Kinkel an der Revolution mit Wort, Schrift, Liedern und aktiver Teilnahme. Dies führte sie schließlich ins Exil nach London. Auf die Karriere des Ehepaars Schumann hatte die Revolution keine nachteiligen Auswirkungen, für das Ehepaar Kinkel war sie ein tiefer Einschnitt in ihr Leben.





Johanna Kinkel (1810–1858), Holzstich in der Illustrierten Zeitung aus Anlass ihres Todes 1858 nach einer älteren Vorlage



Gottfried Kinkel (1815–1882)  
Stahlstich um 1840

Da Johanna Kinkel, die als Johanna Mathieux mit ihren von der Kritik hoch gelobten Liederheften in Berlin die Aufmerksamkeit Robert Schumanns geweckt hat, und Gottfried Kinkel im Gegensatz zu Clara und Robert Schumann nicht so bekannt sind, soll hier eine kurze Doppelbiografie gegeben werden.

Johanna Kinkel (Bonn, 8.7.1810 – London, 15.11.1858) kehrte nach mehrjährigem Aufenthalt in Berlin 1839 nur nach Bonn zurück, weil ihr tyrannischer Ehemann Johann Paul Mathieux endlich in die Scheidung eingewilligt hatte. Während des langwierigen Scheidungsprozesses widmete sie sich wieder ihrem ehemaligen Gesangverein, den sie bereits mit 19 Jahren von ihrem ersten Lehrer, Franz Anton Ries, übernommen hatte. Ries war Mitglied der kurfürstlichen Hofkapelle gewesen und hatte schon den jungen Beethoven unterrichtet. Nun gab Johanna Mathieux, geb. Mockel, Wohltätigkeits- und Hauskonzerte und war, wie in Berlin, eine gefragte Musiklehrerin. Bei einer Soiree begegnete sie im Mai 1839 dem fünf Jahre jüngeren Theologiedozenten Gottfried Kinkel (Oberkassel, heute ein Stadtteil von Bonn, 11.8. 1815 – Zürich, 13.11.1882), der von einer längeren

Italienreise zurückgekehrt war. Voller künstlerischer Eindrücke, fand er in „der Mathieux“ sofort eine aufmerksame, begeisterte Zuhörerin, die in Berlin die geistreichsten Freunde, vor allem die Kreise um Bettina von Arnim, bei der sie vorübergehend gewohnt hatte, und Fanny Hensels, der Schwester Felix Mendelssohn Bartholdys, zurückgelassen hatte. Auf Mendelssohns Rat hin und mit seinen Empfehlungen war sie überhaupt nach Berlin gegangen, hatte dort bald große Erfolge in den Salons gefeiert und ihre ersten, von der Kritik hochgelobten und auch Robert Schumann interessierenden Kompositionen veröffentlicht.

Nun fanden sich in Bonn zwei gleichgesinnte Enthusiasten, die sich gegenseitig bewunderten und inspirierten. Dies führte zur Gründung eines literarischen Vereins, *Der Maikäfer*, dessen Mitglieder handschriftlich eine *Zeitschrift* mit dem Untertitel *für Nichtphilister* führten. Gottfried ermunterte Johanna, hier ihr erzählerisches und dichterisches Talent, das sich bisher nur in Singspielen und Lieddichtungen gezeigt hatte, intensiver auszuüben. Aber vor allem träumten beide nun von gemeinsamen Bühnenwerken. Die erste Verwirklichung war das „romantische Schauspiel mit Gesang“, *Die Assassinen*.

Johanna Kinkels künstlerische Tätigkeit umfasste in der Bonner Zeit ab 1840 musikalischen Unterricht in Köln und Bonn, die Schriftstellerei, sowie die Leitung des *Maikäferbundes* und des Gesangvereins. 1847 fielen die Vereine der Politik zum Opfer. Als Gottfried sich 1848 aktiv der demokratischen Bewegung anschloss, nahm das Leben der Eheleute nicht nur eine einschneidende Wende, sondern reduzierte Johanna zur Ernährerin der inzwischen sechsköpfigen Familie. Im Dezember 1848 schrieb und komponierte Johanna, politisch ganz an der Seite ihres Ehemannes, das *Demokratenlied* und das Kinderlied *Heut zieht der Vater auf die Wacht*, weshalb man sie als „blutrünstige Revolutionärin“ diffamierte. Gottfried Kinkel zog im Februar 1849 als Abgeordneter nach Berlin, und war nach seiner Rückkehr im Mai maßgeblich am sog. *Siegburger Zeughaussturm* beteiligt. Nach dem kläglichen Scheitern floh er, bereits steckbrieflich gesucht, und beteiligte sich, vor allem als Redner, an den Badisch-Pfälzischen Aufständen. Bei seiner ersten Teilnahme an einem Gefecht geriet er in preußische Gefangenschaft und wurde als gefährlicher Demagoge zu lebenslänglicher Zuchthausstrafe verurteilt. Mit Hilfe von Spenden, die Johanna zugetragen wurden, und dem Mut seines einstigen

Studenten und Mitstreiters, Carl Schurz, der ebenfalls steckbrieflich gesucht wurde, gelang die abenteuerliche Befreiung und Flucht im November 1850 zunächst nach Schottland. Im Januar 1851 folgte Johanna ihrem Mann mit den vier Kindern ins Londoner Exil. Im dortigen Musikleben konnte sie mit Hilfe der Empfehlungen von Rebecca Dirichlet, der jüngeren Schwester Felix Mendelssohn Bartholdys, und der auch in London bekannten Schriftstellerin Fanny Lewald, Fuß fassen und eine neue Existenz gründen, denn Gottfrieds politisches Engagement ließ ihm in den ersten Jahren keine Zeit für einen Broterwerb. Dies fiel weiterhin Johanna zu, und so fehlte ihr Zeit zum Komponieren. Die wenigen Werke, die sie in ihren Briefen erwähnt, sind leider verschollen. Aber sie hinterließ einige bemerkenswerte musikwissenschaftliche und musikpädagogische Vorträge und Aufsätze und schließlich einen Roman, *Hans Ibeles in London*, in dem sie das harte Leben der Künstler im Exil schildert und den sie erst kurz vor ihrem Tod 1858 beendete.

Gottfried Kinkel wurde aus religiösen Gründen für eine Professur an der Londoner Universität abgelehnt. Daher wirkte er als Hauslehrer, hielt Vorträge vor deutschem Publikum in London, Manchester und Edinburgh. 1854 erhielt er am nicht religionsgebundenen *Bedford College for Women* eine Stelle. 1860 heiratete er erneut und folgte 1866 dem ersehnten Ruf an das *Polytechnikum* in Zürich, wo er 1882 starb.

Robert Schumann (1810–1856) und Johanna Kinkel (1810–1858) war im Gegensatz zu ihren Partnern (Clara 1819–1896 und Gottfried 1815–1882) kein langes Leben beschieden. Aber die im gleichen Jahr geborenen Komponisten brachten im gleichen Jahr, 1843, Werke vergleichbaren Inhalts zur Aufführung: Robert Schumann *Das Paradies und die Peri* und Johanna Kinkel *Die Assassinen* nach dem Text von ihrem Mann Gottfried. Die Zeit war noch romantisch verklärt von der Vorstellung des Orients, erzählte Märchen von Gut und Böse und der Erlösung durch die wahre Liebe, wie sie einem großen Publikum durch Goethes *Westöstlichen Diwan* (erschieden 1814–1827) und Friedrich Rückerts „östliche Rosen“ (erschieden 1822) bekannt waren. Diese Übersetzungen und Nachdichtungen des persischen Dichters Hafis (ca. 1320–ca. 1389) wurden eifrig gelesen, auch von Gottfried und Johanna Kinkel. Später, 1867, lobte Kinkel in seiner Festrede auf den Dichter Friedrich Rückert (1788–1866) dessen Verdienst um die Ori-

entalistik: „... Und dazu nun, dass unser deutsches Geistesleben sich erweitert hat durch anerkennende Aufnahme der Weltliteratur, und dass auch unser Herz weiter geworden ist in Liebe und Achtung jener fremden Welt, also dass wir mehr als Andere vorurteilsfrei den Bruder schätzen, ob er auch an Hautfarbe und Tracht, oder in seinem Glauben von Gott und im Leben seines Staates von uns verschieden ist – ja, zu diesem Sieg der Humanität hat auch Rückert durch seine Umdichtungen mächtig mitgewirkt.“<sup>1</sup>

Mit der Bearbeitung des Nachlasses von Gottfried und Johanna Kinkel in der *Universitäts- und Landesbibliothek* (ULB) Bonn, die 2001 abgeschlossen wurde<sup>2</sup>, tauchten auch Text und Kompositionsteile des Singspiels *Die Assassinen* auf, dessen Entstehung im Briefwechsel<sup>3</sup> des Ehepaares mehrfach Erwähnung findet. Nach der ersten und einzigen Aufführung wäre das Singspiel fast in Vergessenheit geraten, wenn Johanna Kinkel nicht vier Lieder daraus in ihre Liederhefte opp. 19 und 21 aufgenommen hätte. Diese Liederhefte, zwischen 1844 und 1849 veröffentlicht, liegen in mehreren Bibliotheken und sind somit allgemein zugänglich.

In der ULB Bonn befinden sich die Manuskripte der *Ouvertüre zu vier Händen* und aller Solo- und Chorpatrien; die unvollständige Orchesterpartitur liegt allerdings im Nachlass Kinkel des Stadtarchivs Bonn. An Hand des Textmanuskriptes von Gottfried Kinkel stellte ich fest, dass alle Lieder vollständig vertont waren, auch alle Stimmen der Chöre. Die Orchesterpartitur ist ab etwa der Mitte unvollständig,

---

<sup>1</sup> *Festrede gehalten bei der Erinnerungsfeier der Lehrer, Studenten und deutschen Arbeiter in Zürich am 2. Februar 1867 von Gottfried Kinkel*, S. 20f.

<sup>2</sup> Nachlass Gottfried u. Johanna Kinkel: Findbuch, bearb. von Ulrike Brandt-Schwarze und Mitarbeitern der Handschriftenabteilung der Universitäts- u. Landesbibliothek Bonn, Abt. Hss. u. Rara. Bonn 2001 (Zugänglich nur über die Homepage der ULB Bonn): [www.ulb.uni-bonn.de/bibliothek/veroeffentlichungen&ausstellungen/veroeffentlichungen/kinkel/index.htm](http://www.ulb.uni-bonn.de/bibliothek/veroeffentlichungen&ausstellungen/veroeffentlichungen/kinkel/index.htm)

<sup>3</sup> *Liebe treue Johanna! Liebster Gottitt! Die Korrespondenz zwischen Gottfried und Johanna Kinkel, 1840-1858*. Bearb. von Monica Klaus, hg. von Norbert Schloßmacher, 3 Bde. Bonn 2008 (Veröffentlichungen des Stadtarchivs Bonn. Bd. 69)

bzw. fragmentarisch. Dass sie leider so blieb, bestätigt ein Brief Johanna Kinkels an ihren Mann Gottfried: „[...] aber da ich nicht einmal zur Vollendung der *Assassinen* gekommen bin, [...]“<sup>4</sup>.

Während der Bearbeitung des Nachlasses bemerkte ich mit großer Freude, dass das Interesse am Werk Johanna Kinkels wuchs, besonders auch an den *Assassinen*. Die Mezzo-Sopranistin Felicitas Bergmann nahm 1999 gemeinsam mit der Pianistin Véronique Péliisséro eine CD mit 16 Liedern (Johanna Kinkel, *Lieder*) auf, darunter zwei aus den *Assassinen*: „Provençalisches Lied“ (op. 21,4) und „Durch Karthagos Trümmerhallen“ (op. 19,2). Auch die Sopranistin Ingrid Schmithüsen wurde fündig und produzierte 2006 mit dem Pianisten Thomas Palm eine CD mit 32 Liedern (*Johanna Kinkel: An Imaginary Voyage through Europe*). Auf dieser CD sind drei Lieder aus den *Assassinen* zu hören: ebenfalls „Provençalisches Lied“ (op. 21,4), das „Abendlied nach der Schlacht“ (op. 21,5) und die „Beduinenromanze“ (op. 19,4). Die Frage nach dem vollständigen Werk wurde immer wieder gestellt, zwei Opern-Intendanten zeigten großes Interesse, aber die Bearbeitung schien immens und vor allem die Sprechteile zu lang, zu pathetisch, ja schwülstig. Dabei erschien die Idee des Stückes zeitlos – und aktuell. Hinzu kam das Risiko, dass die Komponistin Johanna Kinkel kaum bekannt war, man also leere Häuser fürchtete. Dennoch ließ mich das Stück nicht los, zumal ich im Nachlass auch einen Brief Felix Mendelssohn Bartholdys zu den *Assassinen* fand. Johanna Kinkel hatte ihm drei Kompositionen geschickt, außer den *Assassinen* die Singspiele *Friedrich Rothbart in Susa*, Text ebenfalls von Gottfried Kinkel, auch diese Komposition ist leider, bis auf ein Lied, verschollen, und *Otto der Schütz*, eine Komposition mit ihrer eigenen Textfassung, die sich im Besitz der Landesbibliothek Stuttgart befindet. Mendelssohn antwortete ihr am 2. April 1843, also noch vor der Aufführung der *Assassinen*, wie er sich „damit ergötzt und erfreut“ habe (ULB Bonn, S 2662,1 Mendelssohn Bartholdy, Felix). Das Thema, auch verbunden mit der Mittelalterromantisierung, war sehr beliebt, denn nicht nur Robert Schumann hat ja ein ähnliches

---

<sup>4</sup> Ebda., Bd. 2, Brief (469) v. 19./29.2.1850, S. 872,

aufgegriffen, sondern auch Giuseppe Verdi mit seiner Oper *Jerusalem*, die 1847 in Paris uraufgeführt wurde. Verdi war damit kein großer Erfolg beschieden; aber 2016 wird auch diese Oper an der Bonner Bühne unter der Regie von Francisco Negrin wieder aufgeführt.

*Die Assassinen*, von Gottfried Kinkel 1840 als großes Bühnenstück konzipiert, wurde demzufolge auch von Johanna Kinkel für großes Orchester, große Chöre und Solopartien umgesetzt, kam aber nur in gekürzter Fassung am 26. Juli 1843 in den privaten Wohnräumen der Kinkels im Poppelsdorfer Schloss zur Uraufführung. In Bonn standen in dieser Zeit weder Räumlichkeit noch Orchester für eine so große Aufführung zur Verfügung. Daher komponierte Johanna Kinkel für die Aufführung im Schloss eine weitere *Ouvertüre zu vier Händen*. Diese Ouvertüre wurde 2009 im Rahmen eines Johanna Kinkel-Konzerts auf der Rheininsel Nonnenwerth von Professor Dr. Geffert und Ralf Riehl zum ersten Mal wieder gespielt. Damit hatte ich einen weiteren Mosaikstein zur Musik der *Assassinen* gehört und nicht nur ich war begeistert.

Nun machte ich mich intensiv daran, alles zusammenzutragen, zu ordnen, zu transkribieren, den geschichtlichen Hintergrund zu ergründen, und die eventuelle Vorlage Gottfried Kinkels für dieses Stück zu finden. Und tatsächlich stieß ich auf ein Buch, das sogar 2004 als Reprint erschienen war: *Das meuchelmörderische Reich der Assassinen* von Johann Philip Lorenz Withof, erstmals 1765 in Kleeve veröffentlicht. Es war eine der wenigen damals allgemein zugänglichen und bekannten Bücher über die Assassinen; die ernsthafte Orientforschung hatte in den 1840er Jahren gerade erst begonnen. Dass Gottfried Kinkel dieses Buch benutzt hat, schließe ich aus den geografischen Fehlern, die Kinkel von Withof übernommen hat, aber auch aus der Wiedergabe einzelner Szenen, die er allerdings in die Theatersprache übertrug.

Gottfried Kinkels Manuskript enthält Regieanweisungen und Beschreibung der Bühnenbilder. Die Noten der Solopartien, Duette und Chöre hat Johanna Kinkel für alle Stimmen einzeln aufgeschrieben; die Lieder sind aber auch in der Orchesterpartitur vollständig. Es musste nun zu einem heute spielbaren Werk zusammengeführt werden. Aber wer würde es aufführen? Seit 2007 hatte sich mit der



In der Wohnung der Familie Kinkel im ehemaligen kurfürstlichen Schloß Clemensruh in Poppelsdorf, seit 1818 als Morgengabe der Preußischen Könige zur neuen Preußischen Rheinuniversität in Bonn gehörig und u.a. Sitz des Botanischen und Zoologischen Instituts, aber auch einiger Privatwohnungen von Professoren und Dozenten, fand am 26. Juli 1843 die Uraufführung der *Assassinen* statt, allerdings wegen der begrenzten Raumverhältnisse und mangels Orchester nur in einer verkürzten Fassung, für die Johanna eine weitere Ouvertüre für Klavier zu vier Händen komponiert hatte. Abbildung: Vorderansicht von Schloß Clemensruh, Lithographie von 1845 (StadtMuseum Bonn)

Direktorin des Stadtmuseums Bonn, Dr. Ingrid Bodsch, eine wunderbare Zusammenarbeit bei mehreren Johanna Kinkel-Konzerten und Kinkel-Veranstaltungen ergeben. Auch ihre Neugier auf die *Assassinen* war geweckt. Als sie bei einer privaten Einladung die Dirigentin Sibylle Wagner auf Johanna Kinkel aufmerksam machte und eine Zusammenarbeit mit mir anregte, war auch Frau Wagner nach Durchsicht der Noten sofort von dem Werk begeistert. Dieses Singspiel wollte sie so bald wie möglich aufführen. Das Jahr 2015, mit Gottfried Kinkels 200. Geburtstag und dem Gedenkjahr „200 Jahre Preußen am Rhein“, war ein guter Anlass, auch die *Assassinen* in die zahlreichen Veranstaltungen zu integrieren.

Die Dramaturgie erforderte einen gestrafften, überarbeiteten Text und die Streichung der allzu burlesken Szenen, und dennoch wollte ich die Sprache Kinkels weitgehend beibehalten. So wurde aus dem überlangen „Schauspiel mit Gesang“ ein „Singspiel“, und erhielt den Titel *Melisande*, nach der Hauptfigur. Es schien mir wichtig, dies dem Publikum in der Einführung zu erklären und auf die Aussagen aufmerksam zu machen, die Gottfried Kinkel aus seinem Theologieverständnis her wichtig waren – die Gleichstellung der Religionen und der Missbrauch des Glaubens durch die Mächtigen. Auch Namen und Gegebenheiten hat Kinkel nicht willkürlich gewählt, sie haben entweder ein geschichtliches Vorbild, wie *Der Alte vom Berg*, *Graf Joscelja von Edessa* und die Tempelritter, oder ihre Symbolik, wie die fromme *Melisande*, die verführerische *Zorayde*. *Musa* ist der arabische Name für Moses und *Nadir*, ebenfalls arabisch, das *Gegenteil*; in der Astronomie sind Nadir und Zenit gegenüberliegende Richtungsanzeigen. Auch wenn die Personen chronologisch und die Orte geografisch nicht zusammenpassen, vereint Kinkel sie doch zu einer überzeugenden, romantischen Geschichte, einer Liebesgeschichte, wie sie schon tausendmal erzählt wurde und doch immer wieder unterhaltsam ist, da sie sich im Spannungsfeld verfeindeter Gruppen abspielt und der Errettung zueilt.

Als Johanna von Gottfried das Manuskript erhalten hatte, schrieb sie ihm voller Begeisterung: „Ich bin ganz rasend vor Glut, Melodien zu schaffen.“<sup>5</sup> Bei der Komposition dienten ihr für die Gegensätze

---

<sup>5</sup> Wie oben Anm. 3. Bd. 1, Brief 246 vom 12.1.1843.



Okzident und Orient christliche Chormusik und die so beliebte Janitscharenmusik, wie sie z. B. in Mozarts *Entführung aus dem Serail*, Haydns G-Dur-Sinfonie, op. 100 und Beethovens op. 91, *Wellingtons Sieg* begeisterte. Sie dirigierte und begleitete die Sängerinnen und Sänger selbst mit dem Piano, unterstützt durch Querflöte für die romantischen und Trompete für die dramatischen Auftritte. Für die verschiedenen, von Gottfried entworfenen Charaktere schuf Johanna Kinkel eine Musik, die sich durch große Ausdruckskraft und Einfühlbarkeit auszeichnet und durch immer neue, variantenreiche Melodien überrascht. So wird diese Geschichte durch eine gleichermaßen aufwühlende wie auch berührende Komposition zu einem musikalischen Genuss.

## **Besprechung der Premiere von Johanna Kinkels Singspiel *Melisande* in Bonn am 13.11.2015**

*Jan Ritterstaedt*

Johanna Kinkel war eine musikalische Institution im Bonner Musikleben des Vormärz: in ihrem Salon verkehrte das Bildungsbürgertum der Stadt, und die höheren Töchter nahmen bei ihr Klavierunterricht. Dazu leitete sie als erste Frau überhaupt einen eigenen Musikverein, das „Musikalische Kränzchen“. Viel hatte die Bonner Komponistin davor über sich ergehen lassen müssen: den Psychoterror ihres ersten Ehemanns Johann Paul Mathieux und dann nach dem langwierigen und extrem belastenden Scheidungsprozess auch noch den Klatsch und Tratsch über ihre Beziehung zum evangelischen Theologen Gottfried Kinkel. Wie ein Befreiungsschlag muss es Johanna und Gottfried vorgekommen sein, als sie sich Anfang 1843 endlich das Ja-Wort geben konnten. Im Poppelsdorfer Schloss, damals noch vor den Toren der Stadt Bonn gelegen, fanden sie eine Wohnung - gleich neben dem heute noch existierenden Botanischen Garten. Gottfried war ein leidenschaftlicher Dichter, Johanna eine eifrige und versierte Komponistin. Was lag da näher als beide Kräfte zu vereinen, um ein gemeinsames großes Werk zu schaffen.

„Ich bin ganz rasend vor Glut Melodien zu schaffen“ schreibt Johanna an Gottfried kurz nach der Hochzeit. Ein großer schöpferischer Impuls, der dann unmittelbar zum Singspiel *Die Assassinen* führte. Obwohl sie wusste, dass es in Bonn damals weder ein stehendes Orchester geschweige denn ein Opernhaus gab, hat die Komponistin ihr Werk für die große Bühne konzipiert mit Solisten, Chor und begleitendem Sinfonieorchester. In dieser Form wurde es aber nie aufgeführt, sondern lediglich in einer abgespeckten Version mit Klavier, möglicherweise noch mit weiteren einzelnen Instrumenten und den Mitgliedern des „Musikalischen Kränzchens“. In dieser Form fand die Uraufführung am 26. Juli 1843 mit großem Erfolg in der Wohnung der Kinkels in Poppelsdorf statt.

Gerne hätten sicher auch Monica Klaus und Sibylle Wagner dort Mäuschen gespielt, denn sie haben das Werk 172 Jahre nach seiner Uraufführung am 13. und 15. November 2015 wieder auf die Bühne gebracht – diesmal auf die Bretter des LVR-Landesmuseums in Bonn. Monica Klaus war dabei für die Dramaturgie und Sibylle Wagner für die musikalische Leitung des Stückes verantwortlich. Ein Jahr lang haben beide an der Realisierung der Aufführung gearbeitet, denn die Musik ist in Teilen unvollständig überliefert und das Libretto für heutige Verhältnisse ziemlich ausufernd und mitunter schwülstig geschrieben. Vermutlich hatte Gottfried Kinkel, dem man immer einen leichten Hang zur Eitelkeit vorgeworfen hat, die Texte selbst inbrünstig bei der Uraufführung rezitiert. Darauf wollten Monica Klaus und Sibylle Wagner bei ihrer Version verzichten. Deshalb haben sie den Rotstift angesetzt mit dem Ziel, das Wesentliche des Handlungsverlaufes klar und deutlich zu umreißen. Deshalb auch der Titel *Melisan-de* statt *Die Assassinen*.

Im Zentrum der Handlung stehen der Jüngling Musa (Tenor) und dessen Liebe zur Paradies-Jungfrau Melisande (Sopran). Musa kämpft für die Assassinen, eine Art mittelalterliche Terrorgruppe, die seit dem 11. Jahrhundert den Orient unsicher machte und auf politische Morde spezialisiert war. Diese sitzen auf der Burg Tigado fest, wo sie von ihrem Anführer, dem „Alten vom Berg“, zum Kampf gegen die Kreuzritter angestachelt werden. Musa weiß nichts über seine Herkunft. Erst als ihm Melisande ein provençalisches Lied vorsingt,



Sibylle Wagner, Dirigentin, Pianistin und musikalische Leiterin der Bonner Aufführung der *Melisande* im November 2015 (rechts) und die Sopranistin Magdalena Kalinowska, die die Hauptrolle der *Melisande* sang und gestaltete.

kommt ihm diese Melodie irgendwie vertraut vor. Doch zunächst gilt es erst einmal, einen Mordanschlag auf den Großmeister des christlichen Templerordens zu verüben. Der misslingt, Musa wird gefangen genommen und über einen Ring, den er seit seiner Kindheit trägt, erkennt der Großmeister in ihm seinen verloren geglaubten Sohn wieder. Musa verrät den Kreuzrittern den Weg zur Burg und das christliche Heer kann sie daraufhin einnehmen und Melisande befreien, die inzwischen als Verräterin hingerichtet werden sollte. Das Liebespaar fällt sich in die Arme, der Vater ist glücklich über seinen wieder gefundenen Sohn und in Jerusalem werden Friedenspalmen gepflanzt.

Gottfried Kinkel hat das Libretto vor dem Hintergrund des Türkisch-Ägyptischen Krieges (1839–1841) verfasst, vermischt darin aber in bester romantischer Tradition verschiedene historische Berichte der Kreuzritter und orientalische Orte mit seiner eigenen Fantasie. Bemerkenswert ist an diesem Plot, dass der evangelische Theologe Kinkel beide religiösen Kriegsparteien auf eine Stufe stellt, also beiden unterstellt, dass sie im Grunde dieselben mörderischen Ziele verfolgen, nämlich die Vernichtung des jeweils Andersgläubigen. Ein damals schon sehr moderner Gedanke. Aber auch Elemente der Befreiungsoper finden sich in dem Singspiel, vor allem gegen Ende, wo die schon auf dem Scheiterhaufen stehende Melisande in letzter Minute von ihrem geliebten Musa und dem christlichen Heer gerettet wird. Diese Liebesgeschichte kann man auch als eine Reflexion der schwierigen Beziehung zwischen Gottfried und Johanna vor ihrer Eheschließung verstehen. Daneben gibt es noch ein muslimisches Liebespaar und den „Alten vom Berg“, tanzende Paradies-Jungfrauen und martialische Kriegschöre beider Konfliktparteien zu hören.

Ansonsten setzt Johanna Kinkel auf der musikalischen Ebene aber vor allem auf die Form des Liedes. Neben dem „Provençalischen Lied“ als Erkennungsmelodie für den verlorenen Sohn spielt auch ein „Beduinenlied“ eine besondere Rolle. Es wird von Musa in einer einsamen Stunde gesungen und greift allgemein das Thema des Mordes auf, der immer seine Rache finden wird. Beide genannten Lieder hat Johanna Kinkel übrigens später in ihren Sammlungen opp. 19 und 21 im Druck herausgebracht. Man hört deutlich, dass sie in ihrer

Musiksprache von Felix Mendelssohn Bartholdy beeinflusst war. Den hatte sie schon länger vor ihrem Singspiel persönlich kennen gelernt und ihm vorgespielt. Mit einem Empfehlungsschreiben des berühmten Komponisten gelang es ihr dann auch, in der Berliner Musikszene Fuß zu fassen und ihre musikalische Ausbildung zu vervollkommen. Eine Frucht ihrer Kontrapunkt-Studien bei Karl Böhmer in Berlin ist sicherlich ihr fein elaborierter und oft recht komplexer und harmonisch ausgesprochen abwechslungsreicher Klaviersatz.

Neben den meist innig gehaltenen Lieder bestechen an Johanna Kinkels *Melisande* vor allem die großen Ensembleszenen. Immer wieder setzt die Komponistin den Chor mit energischen Kampfliedern ein, die in ihrer musikalischen Schlagkraft streckenweise an Beethovens *Fidelio* erinnern. Monica Klaus und Sibylle Wagner mussten sich bei ihrer Aufführung allerdings mit einem kleinen Ensemble aus zusammen elf Solisten begnügen, was natürlich die Wirkung einer Massenszene ein wenig gemildert hat. So konnten aber wenigstens alle Partien gut besetzt werden – auch wenn manch einer nur sehr wenig Zeit hatte, von einer Rolle in die andere zu schlüpfen. Dadurch und auch wegen der Kürzungen bei den Dialogen kam es auf der Bühne natürlich zu ziemlich raschen Wechseln von der ernsten Betrachtung zu komischen Szenen. Die gibt es nämlich auch in Johanna Kinkels Singspiel. Für Schmunzeln im Publikum sorgten beispielsweise die christlichen Söldner, die mit einer Mischung aus Beharrlichkeit und Unverschämtheit ihren Sold beim Heerführer der Christen einfordern.

Orient, Paradies, Jungfrauen – das Sujet dieses Singspiels erinnert den Schumann-Liebhaber natürlich irgendwie an dessen Oratorium *Das Paradies und die Peri* op. 50. Und interessanterweise fand dessen Uraufführung auch am Ende desselben Jahres (1843) statt, in dem im Sommer Johanna Kinkels *Die Assassinen* gegeben wurde. Das mag natürlich Zufall sein, aber auf der anderen Seite waren in dieser Zeit solche orientalisch-märchenhaft-mittelalterliche Stoffe eine echte Modeerscheinung. Eine Erklärung wäre natürlich auch der Fluchtgedanke des bürgerlichen Publikums in eine andere, fremde, möglichst weit vom Alltag angesiedelte Welt. Denn in der Realität der Mitte des 19. Jahrhunderts bestimmten Zensur und die Unterdrückung bürgerli-

cher Emanzipationsbewegungen den Alltag der Gelehrten und Künstler. Richtig frei konnten so demokratisch gesinnte Geister wie Gottfried Kinkel also höchstens im Privaten oder eben in ihrer Kunst sein.

Von der dramaturgisch-musikalischen Konzeption her ähneln *Die Assassinen* auch ein wenig an Schumanns leider immer noch viel zu selten gespielte und ebenfalls im Mittelalter angesiedelten Oper *Genoveva* – vor allem was die großen Chöre und die zahlreichen lyrischen Duette anbelangt. Allerdings fehlen bei Schumann natürlich die Dialoge, so dass ein Vergleich dieser durchkomponierten Oper mit Kinkels Singspiel zwangsläufig immer ein bisschen hinken muss. Es ist auch schwer zu sagen, ob Robert Schumann an Kinkels Singspiel Gefallen gefunden hätte. Die Musik hätte ihm vielleicht durchaus zugesagt, ob die als Ganzes genommen nicht unbedingt erstklassige literarische Vorlage von Gottfried Kinkel allerdings sein Wohlwollen erregt hätte, sei jedoch dahin gestellt. Er fand jedoch lobende Worte für die Lieder Johanna Kinkels und hat ein Trinklied aus ihrer Feder sogar als Beilage zu seiner *Neuen Zeitschrift für Musik* veröffentlicht. Auch wenn die selbstbewusste Komponistin ihm damit bewusst zu verstehen gegeben hat, dass sie eben nicht bloß lyrische und „damenhafte“ Lieder zu schreiben verstand, wie er vermutet hatte.

Überhaupt wissen wir nur wenig über die Reaktionen des Publikums nach der Uraufführung der *Assassinen* am 26. Juli 1843 vor den Toren Bonns. Das Stück soll aber ein großer Erfolg gewesen sein. Dennoch ist es danach nie wieder aufgeführt worden – vor allem nicht in der intendierten großen Anlage mit üppigem Chor und Orchester. Eine solche Aufführung würden sich Monica Klaus und Sibylle Wagner noch wünschen, denn sie betrachten ihre vom Publikum mit großem Applaus aufgenommene Inszenierung eher als einen ersten, wenn auch sehr wichtigen Schritt in diese Richtung. Und tatsächlich blitzen im Klaviersatz, nicht nur in der vierhändig gespielten, sehr hörenswerten Overtüre, sondern vor allem in den größer besetzten Szenen immer wieder die verschiedensten Orchesterfarben auf, die von der mitwirkenden Flöte und Trompete natürlich nur angedeutet werden können. Es bleibt also zu hoffen, dass Gottfried und Johanna Kinkels Singspiel *Die Assassinen* einmal in vollem Ornat und auf der Bühne eines Opernhauses erklingen wird. Denn verdient hat das diese reizvolle Musik allemal!

## **Fascination of the Orient and Romantic spirit in the literature and music of the 19th century\***

What had found its way into operas of Rossini (*Armida*, *Ivanhoé*), Schubert (*Der Graf von Gleichen* [*The Count of Gleichen*]), Meyerbeer (*Il crociato in Egitto* [*The Crusader in Egypt*]) and Verdi (*I Lombardi alla prima crociata* [*Jérusalem* [*The Lombards on the First Crusade*]/*Jerusalem*]) and had Robert Schumann, who also started the tale of woe and salvation of the title character of his only opera, *Genoveva*, with the absence of her husband who has set out for a crusade, make it the subject of *Das Paradies und die Peri* [*Paradise and the Peri*], was also chosen contemporaneously by the Bonn composer Johanna Kinkel as the content of her Romantic play with songs.

### **From *Die Assassinen* to *Melisande*. From a “Romantic play with songs” to a “Romantic Singspiel” by the Bonn couple Johanna and Gottfried Kinkel\***

*Monica Klaus*

With Clara and Robert Schumann, the town of Bonn has got not only a famous couple from Saxony, laid to rest in the Old Cemetery, but also a couple who was born in Bonn and worked there, but has its burial places in London and Zurich: Johanna and Gottfried Kinkel. Both couples cannot be separated in their biographies, not only privately but also at a professional level: Robert Schumann was a composer and Clara Schumann was a composer, too, but, above all, being the most famous pianist of her time, she also introduced many works of her husband to the public. Gottfried Kinkel was a poet. Johanna Kinkel was a writer, too, but was above all a composer. Cooperation between the Kinkels stayed in a few works only, as the Revolution of 1848/49 put an end to Johanna Kinkel's career. Whilst the Schumanns largely stayed out of the turmoil, the Kinkel couple took part

---

\* Translation by Thomas Henninger

in the revolution orally, in writing, with songs and active involvement. This eventually led them into exile to London. The revolution had no detrimental effects on the career of the Schumann couple, whereas it meant a deep cut in the lives of the Kinkel couple.

Given that Johanna and Gottfried Kinkel, in contrast to Clara and Robert Schumann, are not so well known, this place is an opportunity to provide a brief double biography of the two.

Johanna Kinkel (Bonn, 8.7.1810 – London, 15.11.1858), only returned to Bonn in 1839 after several years in Berlin because her tyrannical husband, Johann Paul Mathieux, had finally consented to a divorce. During the protracted divorce proceedings, she again devoted herself to her former choral society which she had taken over from her first teacher, Franz Anton Ries, at the early age of 19. Ries had been a member of the electoral court orchestra and had already given lessons to the young Beethoven. Johanna Mathieux, née Mockel, now gave charity and house concerts and was a sought-after music teacher like back in Berlin. At a soirée in May 1839, she met the lecturer in theology Gottfried Kinkel (Oberkassel, now a district of Bonn, 11.8.1815 – Zurich, 13.11.1882), her junior by five years, who had just returned from a longer trip to Italy. Being full of artistic impressions, he immediately found in „the Mathieux“ an attentive and enthusiastic listener who had left behind in Berlin the most intellectually stimulating friends, particularly the circles around Bettina von Arnim with whom she had stayed temporarily, and Fanny Hensel, the sister of Felix Mendelssohn Bartholdy. It had actually been on Mendelssohn's advice and with his recommendations that she had gone to Berlin in the first place, where she soon celebrated great success in the salons and had her first compositions published, which were highly acclaimed by the critics and also interested Robert Schumann.

Now, two like-minded enthusiasts had come together in Bonn, who admired and inspired each other. This led to the foundation of a literary society, *Der Maikäfer* [*The Cockchafer*], whose members ran a handwritten *Zeitschrift* [*Magazine*] subtitled *für Nichtphilister* [*for non-Philistines*]. Gottfried encouraged Johanna to practise there more intensively her narrative and poetic talents which so far had only shown in writing musical comedies and songs. Above all, however,



both of them were dreaming of creating joint stage works. The first realisation of this was the “[Romantic play with songs]” *Die Assassinen*. Johanna Kinkel’s artistic activity during the Bonn period as from 1846 included musical teaching in Cologne and Bonn, writing and management of the *Maikäferbund* [*Cockchafer Society*] and of the choral society. In 1847, these societies fell victim to politics. When Gottfried actively joined the democratic movement in 1848, the spouses’ life not only took a decisive change but also reduced Johanna to being the breadwinner of the family of six by now.

In December 1848, Johanna wrote and composed, politically totally on the side of her husband, das *Demokratenlied* [*Democrats’ song*] and the children’s song *Heut zieht der Vater auf die Wacht* [*Today, father sets out for the watch*], for which reason she was defamed as a “bloodthirsty revolutionary”. In February 1849, Gottfried Kinkel moved to Berlin as a deputy and, after his return in May, was significantly involved in the so-called *Siegburger Zeughaussturm* [*Siegburg arsenal attack*]. After a dismal failure, he fled, already sought by warrant but again took part, mainly as a speaker, in the uprisings in Baden and the Palatinate. When he participated in a battle for the first time, he was taken prisoner by the Prussians and sentenced to life imprisonment as a dangerous demagogue. With the help of donations brought to Johanna, and the courage of his former student and fellow campaigner, Carl Schurz, who was equally sought by warrant, he was liberated under adventurous circumstances and first fled to Scotland in November 1850. In January 1851, Johanna together with their four children followed her husband into London exile. There, in the local musical circles, and with the help of recommendations of Rebecka Dirichlet, the younger sister of Felix Mendelssohn Bartholdy, and the writer Fanny Lewald, well-known in London also, she managed to settle down and build a new life, as Gottfried’s political commitment did not leave him any time to earn a living in the first years. This continued to fall to Johanna, and so she did not have much time to compose. The few works she mentioned in her letters are, unfortunately, lost. But she did leave some remarkable lectures and essays on musicological issues and musical education and even a novel, *Hans Ibeles in London*, where she described the hard life of artists in exile and which she finished shortly before her death in 1858 only.

Gottfried Kinkel was refused a professorship at the University of London for religious reasons. He therefore worked as a private tutor and gave lectures before German audiences in London, Manchester and Edinburgh. Eventually, he was offered a position at the non-denominational *Bedford College for Women* in 1854. He married again in 1860 and followed a long-desired call to the *Polytechnic* in Zurich in 1866, where he died in 1882.

Both Robert Schumann (1810–1856) and Johanna Kinkel (1810–1858) were not destined to live long, in contrast to their partners (Clara 1819–1896 and Gottfried 1815–1882). But the two composers, born in the same year, had works of comparable content performed in the same year, 1843: Robert Schumann's *Das Paradies und die Peri* and Johanna Kinkel's *Die Assassinen* after a text by her husband Gottfried. The period was still romantically transfigured by the idea of the Orient and fairy tales about good and evil and redemption through true love were told, as they were known to a large public through Goethe's *Westöstlicher Diwan* [*West-Eastern Divan*] (published 1814–1827) and Friedrich Rückert's *Oestliche Rosen* [*Eastern Roses*] (published 1822). These translations and adaptations of the Persian poet Hafez (ca. 1320 – ca. 1389) were widely read, including by Gottfried and Johanna Kinkel. Later, in 1867, Kinkel praised the poet Friedrich Rückert (1788–1866) in a ceremonial address about his merits about Oriental studies: “[... And now concerning the fact that our German intellectual life has been expanded by the appreciative reception of world literature and that our hearts also have become broader through the love and respect of that foreign world, that is, that we are able more than others to appreciate our brother without prejudice, however different he be in colour and costume or in his belief in God or in the life of his state, to this victory of humanity, yes, Rückert has contributed most powerfully with his poetic adaptations].”<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> *Festrede gehalten bei der Erinnerungsfeier der Lehrer, Studenten und deutschen Arbeiter in Zürich am 2. Februar 1867 von Gottfried Kinkel* [Ceremonial address given by Gottfried Kinkel on the occasion of the commemoration by the teachers, students and German workers in Zurich on 2<sup>nd</sup> February 1867], p. 20 f.

When processing the Nachlass of Gottfried and Johanna Kinkel at the Universitäts- und Landesbibliothek [University and State Library] (ULB) of Bonn, which was completed in 2001<sup>2</sup>, the texts and composition parts of the Singspiel *Die Assassinen* also emerged, the development of which had been mentioned repeatedly in the couple's correspondence<sup>3</sup>. After the first and only performance, the Singspiel would almost have fallen into oblivion if Johanna Kinkel had not included four songs out of it in her Liederhefte [Songbooks], Ops. 19 and 21. These Songbooks, published between 1844 and 1849, are held in various libraries and are thus generally accessible to the public. ULB Bonn holds the manuscripts of the *Ouverture zu vier Händen* [*Overture four hands*] and all solo and choral parts: the incomplete orchestral score is, however, kept in the Kinkels' Nachlass at the Municipal Archives of Bonn. I noticed when looking at the text manuscript of Gottfried Kinkel that all songs had been completely set to music, including all choral parts. The orchestral score is incomplete or fragmentary from around the middle of it. That it stayed that way, unfortunately, is confirmed by a letter of Johanna Kinkel to her husband Gottfried: "[...] [but as I have not even got around to finishing the *Assassins*], [...]"<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> Nachlass Gottfried u. Johanna Kinkel: Findbuch, bearb. von Ulrike Brandt-Schwarze und Mitarbeitern der Handschriftenabteilung der Universitäts- u. Landesbibliothek Bonn, Abt. Hss. u. Rara [Nachlass of Gottfried and Johanna Kinkel: finding aid, processed by Ulrike Brandt-Schwarze and staff of the Manuscript Department at the University and State Library of Bonn, Department of Manuscripts and Rare Books]. Bonn 2001 (Accessible only via the website of ULB Bonn): [www.ulb.uni-bonn.de/bibliothek/veroeffentlichungen&ausstellungen/veroeffentlichungen/kinkel/index.htm](http://www.ulb.uni-bonn.de/bibliothek/veroeffentlichungen&ausstellungen/veroeffentlichungen/kinkel/index.htm)

<sup>3</sup> *Liebe treue Johanna! Liebster Gott! Die Korrespondenz zwischen Gottfried und Johanna Kinkel, 1840-1858* [*My dearest Johanna! My dearest Gottfried! The correspondence between Gottfried and Johanna Kinkel, 1840-1858*]. Processed by Monica Klaus, edited by Norbert Schloßmacher, 3 vols. Bonn 2008 (Veröffentlichungen des Stadtarchivs Bonn [Publications of the Municipal Archives of Bonn]). Vol. 69)

<sup>4</sup> Cf. *ibid.*, vol. 2, Brief [Letter] (469) dated 19./29.02.1850, p. 872.

When processing the Nachlass, I noticed with great pleasure that the interest in the work of Johanna Kinkel was growing, including with regard to *Die Assassinen*, in particular. In 1999, the mezzo-soprano Felicitas Bergmann, together with the pianist Véronique Pélisséro, recorded a CD with 16 songs (*Johanna Kinkel, Lieder [Songs]*), including two from *Die Assassinen: Provençalisches Lied [Provençal song]* (Op. 21,4) and *Durch Karthagos Trümmerhallen [Through the ruined halls of Carthage]* (Op. 19,2). The soprano Ingrid Schmithüsen made the same discovery and, together with the pianist Thomas Palm, produced a CD with 32 songs in 2006 (*Johanna Kinkel, An Imaginary Voyage through Europe*). This CD includes three songs from *Die Assassinen*: again *Provençalisches Lied* (Op. 21,4), *Abendlied nach der Schlacht [Evening song after the battle]* (Op. 21,5) and *Bedouinenromanze [Bedouin romance]* (Op. 19,4). The question of the complete work was raised again and again, two opera directors showed a strong interest but processing seemed immense and the spoken parts, in particular, far too long, too pathetic, even too pompous. At the same time, the idea of the piece appeared to be timeless and even of topical interest. But there was the additional risk that the composer Johanna Kinkel was hardly known, which might have meant empty houses. Still, the piece no longer let me go, especially after I had found in the Nachlass a letter of Felix Mendelssohn Bartholdy commenting on *Die Assassinen*. Johanna Kinkel had sent him three compositions, apart from *Die Assassinen*, namely the Singspiele *Friedrich Rothbart in Susa*, again with a text by Gottfried Kinkel but this composition is, unfortunately, lost, except for one song, and *Otto der Schütz [Otto the Shooter]*, a composition with her own text version, held at Landesbibliothek Stuttgart [State Library of Stuttgart]. Mendelssohn replied to her on 2<sup>nd</sup> April 1843, that is, still before the performance of *Die Assassinen*, how much he had been “[enthralled and pleased by it]” (ULB, S 2662,1 Mendelssohn Bartholdy, Felix). This subject, going hand in hand with the romanticising of the Middle Ages, was very popular, because not only Robert Schumann took up a similar subject but also Giuseppe Verdi in his opera *Jerusalem*, premiered in Paris in 1847. It proved not very successful for Verdi but this opera will actually be performed again in 2016 on a Bonn stage under the direction of Francisco Negrin.

*Die Assassinen*, designed by Gottfried Kinkel as a big stage work in 1840, was also set up by Johanna Kinkel for a large orchestra, large choirs and solo parts, accordingly, but it was premiered in an abridged version only in the Kinkels' private living quarters at Poppelsdorf Palace on 26<sup>th</sup> July 1843. For such a large performance, no suitable premises or orchestra had been available in Bonn at that time. This is why Johanna Kinkel composed another *Ouvertüre zu vier Händen* for performance at the castle. This Overture was played again for the first time by Professor Dr Geffert and Ralf Riehl within the framework of a Johanna Kinkel concert on the Rhine island of Nonnenwerth in 2009 only. This is how I heard another tessera of the music of *Die Assassinen* and it was not only me to be thrilled.

Now I set to work intensively on compiling, arranging and transcribing everything, fathoming the historical background and finding Gottfried Kinkel's possible original for this piece. And, indeed, I came across a book which even had been published as a reprint in 2004: *Das meuchelmörderische Reich der Assassinen [The Treacherous Murder Empire of the Assassins]* by Johann Philip Lorenz Withof, first published in Kleve in 1765. This was one of the few books on the Assassins that were generally accessible and known to the public at the time; whereas serious Oriental studies had only just about started in the 1840s. I concluded from the geographical errors Kinkel took over from Witof that Gottfried Kinkel had indeed used this book as the original, but also from the rendering of individual scenes, although he transferred these to the theatre language.

Gottfried Kinkel's manuscript contains stage directions and descriptions of stage designs. Johanna Kinkel had written out the notes of the solo parts, duets and choruses for all voices individually; the songs are, however, also complete in the orchestral score. All this now had to be brought together into a work that could be played today. But who would perform it? Since 2007, a wonderful cooperation has emerged with Dr Ingrid Bodsch, Director of Stadtmuseum Bonn [Town Museum of Bonn] at a number of Johanna Kinkel concerts and events. Her curiosity about *Die Assassinen* had been aroused, too. When during a private invitation she called the attention of the conductor Sibylle Wagner to Johanna Kinkel and suggested cooperation with me, Ms



Johanna Kinkel (1810–1858)

Wagner, after viewing the score, was immediately excited about the work as well. She really wanted to perform this Singspiel as soon as possible. 2015, the 200<sup>th</sup> anniversary of the birth of Gottfried Kinkel and the memorial year of “200 Jahre Preußen am Rhein [200 Years of Prussia on the Rhine]”, was a good opportunity to also integrate *Die Assassinen* into the numerous events taking place that year.

The dramaturgy required a tightened, revised text and deletion of the overly burlesque scenes but, still, I wanted to largely retain Kinkel's language. This is how the overlong „play with songs“ became a „Sing-spiel“ and was given the title of *Melisande*, after the main character. It seemed important to me to explain this to the audience in the introduction and to also call attention to the statements which were important to Gottfried Kinkel from the angle of his understanding of theology, namely the equality of all religions and the abuse of faith by the powerful. Nor did Kinkel choose the names and circumstances arbitrarily, as they have either a historical model, such as *Der Alte vom Berg* [*The Old Man from the Mountain*], *Graf Joscelja von Edessa* [*Count Joscelja of Edessa*] and the Knight Templars, or have their own symbolism, such as the pious *Melisande* or the seductive *Zorayde*. *Musa* is the Arabic name for Moses and *Nadir*, again Arabic, means *contrary*; in astronomy, nadir and zenith are opposite direction indicators. Even if the persons do not match chronologically and the places do not fit geographically, Kinkel still united them into a convincing romantic story, a love story, the way it has been told thousands of times already and is nonetheless always entertaining, as it unfolds within the field of tension of opposing groups and rushes towards salvation.

After Johanna had received the manuscript from Gottfried, she wrote back, full of enthusiasm: “[I am absolutely frantic now to create melodies].”<sup>5</sup> To highlight in her composition the contrasts between Occident and Orient, she used Christian choral music and the very popular at the time Turkish music which so much thrilled the audiences, for instance, in Mozart's *Entführung aus dem Serail* [*The Abduction from the Seraglio*], Haydn's Symphony in G major, Op. 100, or Beethoven's op. 91, *Wellingtons Sieg* [*Wellington's Victory*], Op. 91. She conducted and accompanied the singers on the piano herself, supported by a transverse flute for the romantic scenes and a trumpet for the dramatic scenes. For the various characters designed by Gottfried, Johanna Kinkel wrote music which was characterised by great expressiveness and empathy and always surprised with new and highly varied melodies. In this way, the story becomes a musical delight thanks to an equally agitating and touching composition.

---

<sup>5</sup> See above Note 3, Vol. 1, Letter 246, dated 12.1.1843

## Johanna Kinkel's *Melisande* in Bonn – a review\*

*Jan Ritterstaedt*

Johanna Kinkel was like a musical institution in the musical life of pre-March Bonn: the educated middle classes of the town frequented her salon and young ladies took piano lessons with her. In addition, she was the first woman at all to run a music society, the “Musikalisches Kränzchen [Musical Bee]”. There had been a lot the Bonn composer had to go through before that: the psycho terror on the part of her first husband, Johann Paul Mathieux, and on top of that, following protracted and extremely stressful divorce proceedings, the gossiping about her relationship with the Protestant theologian Gottfried Kinkel. Johanna and Gottfried must have felt extremely relieved when they were finally able to tie the knot at the beginning of 1843. They found accommodation at Poppelsdorf Palace, at that time still situated in front of the gates of the town of Bonn, right next to the Botanical Garden that still exists nowadays. Gottfried was a passionate poet and Johanna was an eager and well-versed composer. So what could there have been more natural than uniting both forces and creating a major joint work.

“I am utterly keen to create melodies“, Johanna wrote to Gottfried shortly after the wedding. This powerful creative impulse then led directly to the Singspiel *Die Assassinen* [The Assassins]. Although she knew that there was no standing orchestra in Bonn, let alone an opera house, the composer designed her work for a big stage with soloists, choir and accompanying symphonic orchestra. It was, however, never performed in this form but merely in a cut-down version with piano or possibly still with other individual instruments and members of the “Musikalisches Kränzchen”. In that form, the premiere took place with great success at the Kinkels’ home in Poppelsdorf on 26<sup>th</sup> July 1843.

---

\* Translation by Thomas Henninger



Monica Klaus and Sibylle Wagner would certainly also have loved to be flies on the wall at that event, as they staged this work 172 years after its premiere again on 13<sup>th</sup> and 15<sup>th</sup> November 2015, but this time on the boards of the LVR-Landesmuseum Rhenish Museum in Bonn. There, Monica Klaus was in charge of the dramaturgy and Sibylle Wagner of the musical direction of the piece. Both of them had worked on the realisation of the performance for several years, as the music was handed down incompletely in parts, and the libretto, by today's standards, was written in a rather escalating and sometimes pompous way. Gottfried Kinkel, who anyway had always been accused of a slight inclination towards vanity, presumably recited the texts at the premiere himself in a most fervent fashion. This is something Monica Klaus and Sibylle Wagner wanted to do without in their version. This is why they made cuts with the aim of outlining the essence of the plot as clearly and precisely as possible. Hence the title of *Melisande* instead of *Die Assassinen*.

LVR-LandesMuseum  
Bonn

**Melisande**  
Romantisches Singspiel von Johanna Kinkel und Gottfried Kinkel

Dramaturgie: Monica Klaus  
Musikalische Leitung: Sibylle Wagner

**Freitag, 13.11.15**  
Premiere | 20 Uhr  
**Sonntag, 15.11.15**  
weitere Aufführung | 18 Uhr

LVR-LandesMuseum Bonn | Dolmantstr. 14-16 | 53119 Bonn  
Parkplätze und Bonnticket, sowie alle angeschlossenen  
VVK-Stellen, inkl. VRS-Ticket | Museumskasse Tel. 0228 2070351

At the heart of the action are a young man, Musa (tenor), and his love for the paradise virgin Melisande (soprano). Musa fights for the Assassins, a kind of medieval terrorist group which had been rendering the Orient unsafe and been specialised in political assassinations since the 11<sup>th</sup> century. They are stuck inside Tigado Castle where they are incited by their leader, the „Old Man from the Mountain“ [Der Alte vom Berg], to fight the crusaders. Musa knows nothing about his origin.

It is only when Melisande sings a provençal song for him that this tune appears somehow familiar to him. But first of all, an attempt on the life of the Grand Master of the Christian Knights Templar is meant to be made. This fails, Musa is captured, but the Grand Master recognises in him his son thought lost via a ring he has been wearing since his childhood. He reveals to the crusaders the way to the castle whereupon the Christian soldiers take the castle and free Melisande, who in the meantime had been due to be executed for treason. The lovers sink into each other's arms, the father is happy to have retrieved his son, and peace palms are planted in Jerusalem.

Gottfried Kinkel wrote the libretto against the background of the Egyptian-Ottoman war (1839–1841) but, in the best romantic tradition, he intersperses various historical reports about the crusaders and oriental places with his own imagination. A noteworthy feature of this plot is that the Protestant theologian Kinkel puts both religious war parties on the same level by alleging that they basically pursue one and the same murderous goals, that is, the annihilation of the respective heretics. A very modern thought at that time already. But there also elements of the liberation opera in this *Singspiel*, particularly towards the end when Melisande, already put at the stake, is saved at the last minute by her beloved Musa and the Christian soldiers. This love story can also be viewed as a reflection of the complicated relationship between Gottfried and Johanna before their marriage. In addition, a Muslim pair of lovers, the „Old Man from the Mountain“, dancing paradise virgins and martial war chants of both belligerent parties can be heard.

Apart from that, at the musical level, Johanna Kinkel yet focuses mainly on the lied form. Along with the “Provençal song” as the tune of recognition for the lost son, a “Beduin song” also plays an important role. It is sung by Musa in a lonely hour and deals with the issue of murder generally, which is always avenged. Incidentally, Johanna Kinkel published both of the above songs later in her collections, *Ops.* 19 and 21. The influence of Felix Mendelssohn Bartholdy on her musical language is quite obvious. She had met him personally and also played to him long before her *Singspiel*. Furnished with a letter of recommendation by the famous composer, she managed to enter the Berlin music scene and improve her musical education. One fruit of

# Johanna Kinkel

## Melisande

### Libretto von Gottfried Kinkel

nach „Die Assassinen. Romantisches Schauspiel mit Gesang“

Uraufführung: Bonn, Poppelsdorfer Schloss, 26.07.1843

#### Personen:

Der Alte vom Berg, Assassinenfürst	Hans-Arthur Falkenrath
Musa / Geoffroy de Courcy	Julian Kokott
Nadir	} zwei junge Assassinen Dominik Am Zehnhoff-Söns
Melisande	Magdalena Kalinowska
Zorayde	Swetlana Zlobina
1. Paradiesjungfrau	Annalena Schmid
2. Paradiesjungfrau	Katharina Fuchs
Graf Enguerrand de Courcy, Großmeister der Templer	Michael Vaccaro
Graf Joscelja von Edessa, Christ	Sebastian Kunz
Hauptmann Fulko Kreuzritter	Nayeb Behbahani Philip de Roulet
Musikalische Leitung	Sibylle Wagner
Klavier	Susanne Kessel / Sibylle Wagner
Querflöte	Wolfgang Mader
Trompete	Sebastian Naß
Dramaturgie u. Textbearbeitung	Monica Klaus
Bühnenbild	Christian Wagner
Beleuchtung	Andreas Unkelbach
Kostüme	Opera Classica Europa
Kostümassistenz	Ines Engelke

Grundlage dieser Aufführung sind die Original-Handschriften, die sich, jeweils im *Nachlass Kinkel*, im Stadtarchiv Bonn und in der Universitäts- und Landesbibliothek Bonn, befinden. *Orchesterpartitur* (StAB, SN 98/95, S. 113-217); *Ouverture zu vier Händen*, Soli und Chöre (ULB, S 2408) von Johanna Kinkels Hand. Die gekürzten, wenig veränderten Texte sind Gottfried Kinkels Manuskript entnommen (ULB, S 2686 <1>).

her counterpoint studies with Karl Böhmer in Berlin was certainly her delicately elaborated and often rather complex and, from a harmonic point of view, markedly varied piano movement.

Along with the lieder, mainly kept intimate, the large ensemble scenes in Johanna Kinkel's *Melisande* are particularly impressive. The composer again and again uses the choir with energetic battle songs which here and there remind of Beethoven's *Fidelio* with their musical clout. At their performance, however, Monica Klaus and Sibylle Wagner had

to be content with a small ensemble of a total of 11 soloists, which, of course, slightly extenuated the mass scene effect. But at least in this way all parts could be well cast, even if some of them had only very little time to slip from one role into the other. For this reason and also due to the cuts of the dialogues, there were, naturally, fairly rapid changes from serious views to comic scenes. The latter were also present in Johanna Kinkel's Singspiel. For instance, the Christian mercenaries make the audience smile when they demand their pay from the commander of the Christians with a mixture of perseverance and insolence.

Orient, paradise, virgins – the subject of this Singspiel, of course, somehow reminds the Schumann lover of his oratorio *Das Paradies und die Peri* [Paradise and the Peri], Op. 50. And, interestingly enough, the premiere of the oratorio also took place at the end of the same year in which Johanna Kinkel's *Die Assassinen* was performed in summer. This, of course, may well be a coincidence but, on the other hand, such oriental, fairy-tale, medieval subjects must have been a real fashionable trend at that time. One explanation might obviously be the dream of the bourgeois audience to escape into another, foreign world that would be located as far away as possible from everyday life. This is because in the reality of the middle of the 19<sup>th</sup> century, censorship and suppression of bourgeois emancipation movements determined the daily life of scholars and artists. Democratically-minded spirits like Gottfried Kinkel could thus be really free only in private or in their art.

From the angle of dramaturgic and musical conception, *Die Assassinen* also resemble to some extent Schumann's opera *Genoveva*, unfortunately still performed far too rarely, and which is equally located in the middle ages, particularly with regard to the large choirs and the great number of lyrical duets. In Schumann, of course, there are no dialogues so that a comparison of this through-composed opera with Kinkel's Singspiel is necessarily somewhat at a loss. Also, it is difficult to say whether Robert Schumann would have liked Kinkel's Singspiel. The music might have quite appealed to him but whether the literary source by Gottfried Kinkel, on the whole not necessarily first-class, would have attracted his sympathy is a good question. He, however, had words of praise for Johanna Kinkel's lieder and even published a

drinking song written by her as a supplement to his *Neue Zeitschrift für Musik* [New Journal of Music]. Even if the self-confident composer, in composing such a song, deliberately made him understand that she knew not only how to write lyrical and ladylike songs, as he had allegedly presumed.

Anyway, we do not know much about the reaction of the audience after the premiere of *Die Assassinen* in front of the gates of Bonn on 26<sup>th</sup> July 1843. But, still, this piece is said to have been a great success. In spite of this, it was never performed again after that, and especially not in the intended large setup with an exuberant choir and orchestra. Such performance is what Monica Klaus and Sibylle Wagner would still wish to realise, as they consider their production, already very well received by the audience to great applause, just as a first though very important step in this direction. And, indeed, again and again the most varied orchestral colours flare up in the piano movement, and this not only in the overture, played four-handed and really worth listening to, but above all in the scenes with larger casts which, of course, can only be hinted at by the contributing flute and trumpet. So, one can only hope that Gottfried and Johanna Kinkel's Singspiel *Die Assassinen* will sound one day in full regalia and this on the stage of an opera house. Because this is what this charming music definitely deserves!



One of Christian Wagner's stage sets for Kinkel's *Melisande* in Bonn, November 2015

## GEBURTSTAGSGRÜSSE FÜR ROBERT &

Verleihung des Robert-Schumann-Preises der Stadt Zwickau  
an die Robert-Schumann-Forschungsstelle

*Christina Thomas*



Dr. Pia Findeis, Oberbürgermeisterin der Stadt Zwickau, & Dr. Thomas Synofzik, Direktor des Robert-Schumann-Hauses Zwickau, beim Festakt zu Robert Schumanns Geburtstag im Foyer des Zwickauer Gewandhauses

Am 8. Juni 2015 wäre Robert Schumann 205 Jahre alt geworden. Aus diesem Anlass fand um 18 Uhr in Zwickau ein kleiner Festakt zu Ehren des größten Sohnes der Stadt statt, welcher wetterbedingt kurzfristig in die Räumlichkeiten des Gewandhauses verlegt wurde. So konnten die anwesenden Gäste nicht nur der Festrede von der Oberbürgermeisterin Frau Dr. Pia Findeiß, sondern auch einigen ausgewählten Liedern Schumanns, vorgetragen von Julia Ebert (Sopran), Jo-





Julia Ebert (Sopran), Johanna Brault (Mezzosopran), John Pumphrey (Tenor) und Hinrich Horn (Bariton) erfreuten im Foyer des Gewandhauses Zwickau die Festgäste mit Schumann-Liedern.



hanna Brault (Mezzosopran), John Pump-hrey (Tenor) und Hinrich Horn (Bariton) im Trockenen lauschen. Anschließend wurden am gegenüberliegenden Robert-Schumann-Denkmal Blumengrüße niedergelegt und Ballons steigen gelassen.

Diese Geburtstagsgrüße boten einen passenden Einstieg zum darauf folgenden öffentlichen Festakt, anlässlich der Verleihung des Robert-Schumann-Preises der Stadt Zwickau im Geburtshaus Schumanns. In diesem Jahr wurde der Robert-Schumann-Preis ausnahmsweise nicht einzelnen Personen, sondern einer ganzen Institution verliehen, der Robert-Schumann-Forschungsstelle e.V. Düsseldorf und damit der *Neuen Robert Schumann-Gesamtausgabe*.



Begrüßung durch Dr. Thomas Synofzik (links) und Laudatio von Prof. Dr. Dr. h.c. Gernot Wilhelm

Nach der Begrüßung durch den Direktor des Zwickauer Robert-Schumann-Hauses, Dr. Thomas Synofzik, hielt Prof. Dr. Dr. h.c. Gernot Wilhelm, Präsident der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz, eine Laudatio, in der er den 1986 beginnen-





Die Preisträger vor (oben) und nach der Übergabe des Preises durch die Oberbürgermeisterin der Stadt Zwickau, Dr. Pia Findeis, v.l.n.r.: Dr. Armin Koch, Dr. Matthias Wendt, Dr. Ute Scholz, Clauspeter Strauß, Prof. Dr. Akio Mayeda, Prof. Dr. Klaus Wolfgang Niemöller, Prof. Dr. Ulrich Konrad, Dr. Michael Beiche

den Weg der *Neuen Robert Schumann-Gesamtausgabe* nachzeichnete und die enge Zusammenarbeit zwischen der Forschungsstelle in Düsseldorf und deren Außenstelle in Zwickau lobte. Es folgten die feierliche Verleihung des Robert-Schumann-Preises durch Dr. Pia Findeiß, der Oberbürgermeisterin der Stadt Zwickau, sowie Dankesworte des



V.l.n.r.: Prof. Dr. Klaus Wolfgang Niemöller, der langjährige frühere Vorstandsvorsitzende der Robert-Schumann-Forschungsstelle e. V. Düsseldorf, Prof. Dr. Ulrich Konrad, der aktuelle Vorstandsvorsitzende, Dr. Michael Beiche, wissenschaftlicher Mitarbeiter der Robert-Schumann-Forschungsstelle e. V. Düsseldorf, und Dr. Pia Findeis, Oberbürgermeisterin der Stadt Zwickau

Vorstandsvorsitzenden der Robert-Schumann-Forschungsstelle e. V. Düsseldorf, Prof. Dr. Ulrich Konrad, der noch einmal betonte, dass es sich um das Produkt einer intensiven Zusammenarbeit handelt: Die *Neue Robert Schumann-Gesamtausgabe* ist ein Gemeinschaftsprojekt, das seine Existenz der 1979 gegründeten Düsseldorfer Robert-Schumann-Gesellschaft und insbesondere dem großen Engagement von Prof. Dr. Akio Mayeda und Prof. Dr. Klaus Wolfgang Niemöller verdankt.

Musikalisch untermalt wurde der Festakt von dem deutsch-japanischen Klavierduo Volker und Mariko Eckerle, welches sowohl bekannte, als auch eher unbekannte Werke Schumanns aus von Joachim Draheim und Bernhard R. Appel 2001 sowie von Dr. Armin Koch 2014 herausgegebenen Bänden der Gesamtausgabe präsentierte.



Klavierduo Volker und Mariko Eckerle

Dies zeigt: Die Arbeit der Robert-Schumann-Forschungsstelle ist ein wichtiger Bestandteil der Schumannforschung und trägt wesentlich dazu bei, dass die Werke Schumanns im kulturellen Gedächtnis unserer Gesellschaft bestehen bleiben.

Inzwischen fand der Robert Schumann-Preis der Stadt Zwickau – wunderbar und angemessen eingerahmt – seinen Ehrenplatz in den Räumen der Robert-Schumann-Forschungsstelle Düsseldorf im Karl-Arnold-Haus der Wissenschaften, Palmenstraße.

Sämtliche Fotos: © propicture-fotoagentur/Ralph Köhler (Meerane)

**BIRTHDAY GREETINGS FOR ROBERT**  
&  
**Award of the Robert Schumann Prize of the City of  
Zwickau to the Robert Schumann Research Centre\***

*Christina Thomas*



Birthday ceremony in honour of Robert Schumann at the Gewandhaus Zwickau: Welcoming address by Dr Thomas Synofzik (above) and Dr Pia Findeiß, Head Mayor of the City of Zwickau, with a very young Schumann-enthusiast and his (or her?) parents.

On 8<sup>th</sup> June 2015, Robert Schumann would have turned two hundred and five. On this occasion, a small ceremony in honour of the greatest son of the town was held in Zwickau at 18.00 hrs, even though, due to the weather, this had to be moved to the premises of the Gewandhaus theatre at short notice.

In this way, the guests present were able to listen in the dry not only to the ceremonial address by the Head Mayor of Zwickau, Dr Pia Findeiß, but also to a few selected songs by Robert Schumann, performed by the soprano Julia Ebert, the mezzosoprano Johanna Brault, the tenor John Pumphrey and the baritone Hinrich Horn. Subsequently, flowers were laid and balloons flown at the Robert Schumann Memorial over the way.

---

\* Translation by Thomas Henninger



Robert Schumann House Zwickau, Award ceremony: Welcoming address  
by Dr Thomas Synofzik, Director of the Robert Schumann House

These birthday greetings offered a suitable entry to the ensuing official ceremony on the occasion of the award of the Robert Schumann Prize of the City of Zwickau at Schumann's birth house. This year, as an exception, the Robert Schumann Prize was awarded not to individual persons but to an entire institution, to the Robert Schumann Research Centre in Düsseldorf and thus to the New Robert Schumann Complete Edition.

After a welcoming address by Dr Thomas Synofzik, Director of the Robert Schumann House in Zwickau, Professor Gernot Wilhelm (Dr, Dr h. c.), President of the Academy of Sciences and Literature in Mainz, gave a laudatory speech in which he retraced the path of the New Robert Schumann Complete Edition starting in 1986, and praised the close cooperation between the Research Centre in Düsseldorf and its branch office in Zwickau. This was followed by the official presentation of the Robert Schumann Prize by Dr Pia Findeiß, Head Mayor of the City of Zwickau, and words of thanks by the



The Head Mayor Dr Pia Findeiß and some of the price winners: Dr Armin Koch, Dr Matthias Wendt, Clauspeter Strauß, Professor Akio Mayeda (Dr), Professor Klaus Wolfgang Niemöller (Dr), Professor Ulrich Konrad (Dr), Dr Michael Beiche (from left to right)

Chairman of the Robert Schumann Research Centre in Düsseldorf, Professor Ulrich Konrad (Dr), who emphasised once again that the New Edition was the product of intensive cooperation: The New Edition of the Complete Works of Robert Schumann is a joint project which owes its existence to the Robert Schumann Society in Düsseldorf, founded in 1979, and the great commitment of Professor Akio Mayeda (Dr) and Professor Klaus Wolfgang Niemöller (Dr), in particular.

The ceremony was musically accompanied by the German-Japanese Piano Duo Volker and Mariko Eckerle who presented well-known but also rather unknown works by Schumann, taken from volumes of the Complete Edition published by Joachim Draheim and Bernhard R. Appel in 2001 and by Dr Armin Koch in 2014. This shows: The work of the Robert Schumann Research Centre is an important part of



Professor Ulrich Konrad, Chairman of the Robert Schumann Research Centre in Düsseldorf, in his acceptance speech. On the photo right next to Prof Konrad some former and current freelancers and graduate research assistants of the Robert Schumann Research Centre in Düsseldorf

Schumann research and makes a significant contribution to the works of Schumann remaining in the cultural memory of our society.

In the meantime, the Robert Schumann Prize of the city of Zwickau – beautifully and appropriately framed – has found its place of honour on the premises of the Robert Schumann Research Centre in Düsseldorf at Karl Arnold House of Sciences, Palmenstraße.

All photos: © propicture-fotoagentur/Ralph Köhler (Meerane)

## Heine@Schumann2015 – 175 Jahre »Dichterliebe«

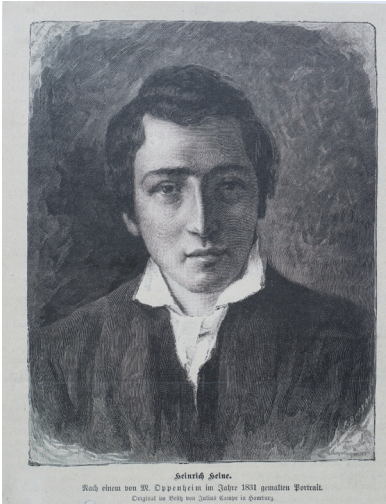
Irmgard Knechtges-Obrecht

175 Jahre waren es 2015 her, dass Robert Schumann in dem von ihm selbst so genannten „Liederjahr“ 1840 über die Hälfte seiner insgesamt rund 250 Lieder komponierte. Damals entstanden auch seine beiden großen Zyklen nach Texten von Heinrich Heine, die längst als Höhepunkte des romantischen Kunstlieds gelten. Mit dem *Liederkreis von H. Heine für eine Singstimme und Pianoforte* op. 24 und der *Dichterliebe. Liederkreis aus Heinrich Heines »Buch der Lieder«* für eine Singstimme und Klavier op. 48 gelang Schumann eine einzigartige Symbiose aus poetischer Musik und musikalischer Poesie, die bis heute auf den Konzertbühnen der Welt lebendig ist.

Schon seit vielen Jahren hatte sich Robert Schumann mit den Schriften Heinrich Heines beschäftigt, bis er zu Anfang des Jahres 1840 endlich begann, eine immense Zahl von dessen Gedichten zu vertonen. So entstanden innerhalb kürzester Zeit 20 Lieder und Gesänge für eine Singstimme und Pianoforte, die Schumann den 66 Gedichten Heinrich Heines aus dessen *Lyrischem Intermezzo* im *Buch der Lieder* (erschienen Hamburg 1827) entnahm. Erst vier Jahre später wurde dieser Zyklus unter dem von Schumann frei gewählten Titel *Dichterliebe* als sein op. 48 bei Peters in Leipzig veröffentlicht. In dieser heute bekannten Fassung enthält das Werk nur noch 16 Lieder. Vier Lieder sortierte Schumann – vermutlich wegen der ausgewogeneren zyklischen Konzeption – vor der Drucklegung aus und veröffentlichte sie erst Jahre später. Der Bogen schließt sich dabei sinnfällig: Das Schlusslied „Die alten bösen Lieder“ beendet auch Heines *Lyrisches Intermezzo*.

Die Texte aus Schumanns *Dichterliebe* beschreiben den Weg vom gefühlvollen und überschäumenden Liebeserwachen über den qualvollen Moment des Abgewiesenwerdens bis hin zum dramatischen Stadium der Depression eines unglücklich Liebenden, der seine Liebe schließlich quasi „begraben“ muss. Schumann entwickelt in seiner Vertonung tatsächlich eine Dramaturgie, zu deren Ablauf er durch sein gerade erlittenes eigenes Liebes-Schicksal eine große Affinität verspürte. Heines doppelbödiges Ironie, seine fein nuancierte Symbolik, mit deren Hilfe er auch die kompliziertesten Stimmungen zu beschreiben ver-





Heinrich Heine (1797-1856), Postkarte um 1900 nach einem Gemälde von Moritz Oppenheim



Robert Schumann (1810-1856), Lithografie von Gustav Feckert nach einer Zeichnung von Adolph Menzel

mag, werden in Schumanns Vertonung deutlich eingefangen. Ebenso subtil wie Heine mit der Sprache, geht Schumann mit der Harmonik um. Entsprechend Heines Wortassoziationen schafft Schumann musikimmanente Bindungen. So entsteht nicht nur innerhalb der einzelnen Nummern aus op. 48 eine kontrastreiche Klangsprache, auch die zyklische Konzeption der ganzen Sammlung wird insbesondere durch harmonische Verflechtungen geschaffen.

Charakteristisch für beinahe alle Heine-Vertonungen Schumanns sind die ausgedehnten Klaviernachspiele. In op. 48 reflektieren sie meist das zuvor durch Wort und Musik Dargestellte und verhindern eine deutlich finite Wirkung. Die romantische Sehnsucht nach dem Unerreichbaren soll bestehen bleiben. Es wird in jeder Passage der *Dichterliebe* spürbar, dass Heinrich Heines Texte – ganz besonders jene aus den vierziger Jahren – am stärksten Schumanns literarisch-musikalischen Nerv trafen. Eine „Novelle in Liedern“ hat Dietrich Fischer-Dieskau, neben Fritz Wunderlich ein anderer berufener Interpret der *Dichterliebe*, den Zyklus genannt, womit er gewiss nicht unrecht hat. Schon Schumanns erster Heine-Zyklus, der *Liederkreis* op. 24 spiegelte des Dichters Konzept einer nie ganz „aufgehenden“, stets problematischen

und am Ende nur im Kunstwerk halbwegs zu harmonisierenden, damit aber zugleich „eingesargten“ Liebe wider und wirkte insofern geradezu wie eine Vorwegnahme der *Dichterliebe* op. 48.

Unter der Schirmherrschaft des Oberbürgermeisters der Landeshauptstadt Düsseldorf, Thomas Geisel, und unterstützt von zahlreichen Partnern erinnerte die RSG in Kooperation mit dem Heinrich-Heine-Institut in einem ganzjährigen Veranstaltungszyklus an diesen außergewöhnlichen Moment in der Musikgeschichte, in dem Heinrich Heine und Robert Schumann derart kongenial aufeinander trafen. Jeden Monat fand 2015 mindestens eine Veranstaltung zum Thema statt. Der Bogen spannte sich dabei von Vorträgen und Kammerkonzerten über Lesungen und Führungen bis hin zu audiovisuellen Adaptionen im Rahmen eines Wettbewerbs für den besten Videoclip zur *Dichterliebe*. Klingendes Zentrum des Wechselspiels aus Literatur und Musik war die Bilker Straße mit ihrem Dreiklang Heinrich-Heine-Institut, der Schumann-Gedenkstätte und dem Kammermusiksaal im Palais Wittgenstein. Die „Straße der Romantik und Revolution“ konnte so um eine weitere Facette bereichert werden.

Gleichsam als »Ouverture und Introduction« fand im Palais Wittgenstein am 24. Januar 2015 eine festliche Liedmatinee zu »175 Jahre Dichterliebe« statt. Der Intendant der Tonhalle Düsseldorf und des Düsseldorfer Schumannfestes, Michael Becker, führte ein anregendes Dreiergespräch über Schumanns Vertonungen in der *Dichterliebe* mit der Direktorin des Heinrich-Heine-Instituts, Dr. Sabine Brenner-Wilczek, und der Vizepräsidentin der RSG, Dr. Irmgard Knechtges-Obrecht. Der viel beschäftigte, mittlerweile international gefragte und zu dieser Zeit gerade an der Mailänder Scala gastierende Bariton Thomas E. Bauer interpretierte, am Klavier ebenso einfühlsam wie brillant unterstützt von der Pianistin Anna Sutyagina, die komplette *Dichterliebe* op. 48. Langanhaltender Beifall des Publikums im voll besetzten Saal des Palais Wittgensteins honorierte diese emotional eindringliche und technisch ausgezeichnete Darbietung.

Einem »Literaturdinner« zu den drei großen Düsseldorfern Heinrich Heine, Felix Mendelssohn Bartholdy und Robert Schumann im Februar 2015 folgten im März u.a. Führungen »Auf den Spuren von Heinrich Heine und Robert Schumann«, bis am 18. April 2015 ein weiterer Höhepunkt auf dem Programm stand: Die »Nacht der Museen«. Wie in jedem Jahr fanden sich im Heine-Institut und nun erstmalig auch

in der Schumann-Gedenkstätte hunderte von Besuchern ein, denen dieses Mal unter dem Motto »175 Jahre Dichterliebe« ein attraktives und breit gefächertes Kulturangebot präsentiert wurde. Während das bekannte Verdi-Quartett im Musiksalon des Heine-Instituts Sätze aus Schumanns Streichquartetten op. 41 spielte, stellten parallel in der Schumann Gedenkstätte 22 Schülerinnen und Schüler der Clara-Schumann Musikschule unter der Ägide des Fachbereichsleiters Aloisius Groß und in Anwesenheit des Musikschulleiters Peter Haseley ihr Können unter Beweis. Auf dem Tafelklavier von 1850 aus der Düsseldorfer Manufaktur Klems spielten sie Stücke von Schumann, u.a. aus dessen *Album für Jugend* op. 68. Moderiert wurde das in fünf Blöcke über den Abend verteilte Programm von Irmgard Knechtges-Obrecht. Die zahlreichen Besucher, darunter auch Oberbürgermeister Thomas Geisel, dessen Tochter Marie ebenfalls mitspielte, zeigten sich durchweg begeistert.

»Im wunderschönen Monat Mai« gab es zum Titel passende Klaviermusik und Rezitation bei Kaffee und Kuchen im voll besetzten Lesesaal des Heine-Instituts mit Thomas Palm (Klavier) und Dr. Jan-Christoph Hauschild (Rezitation). Heinrich Heines Gedichte gelten nicht zuletzt wegen ihrer zahlreichen Vertonungen als die berühmtesten der deutschen Romantik. Zweifellos hat Schumann daran einen gewichtigen Anteil mit seinen insgesamt 42 Vertonungen Heine'scher Texte. Allesamt stammen sie aus dem *Buch der Lieder*, das Heines Ruhm als Lyriker nachhaltig festigte. Dr. Jan-Christoph Hauschild las aus einer Neuauflage, die 2014 erschienen ist und zu der er ein Nachwort beige-steuert hatte. Thomas Palm interpretierte dazu entsprechende Klavierstücke von Clara und Robert Schumann.

»Mondschein und Nachtgedanken« präsentierten die Pianistin Ragna Schirmer und der Schauspieler Matthias Brenner mit Klavierstücken von Clara und Robert Schumann sowie Lesungen aus Briefen und Tagebüchern beider Schumanns wie politischen Texten Heinrich Heines im Juni 2015 im Palais Wittgenstein.

Der Entstehung und dem Konzept von Schumanns *Liederkreis* op. 24 nach Heines *Buch der Lieder* ging Dr. Matthias Wendt in einem Vortrag unter dem Titel »... gelacht und geweint vor Freude« an einem sehr heißen Sommertag im August 2015 nach. Die bekannte Düsseldorfer Pianistin Frederike Möller bot mit Liedtranskriptionen von Clara Schumann, Franz Liszt und anderen einen erweiterten Blick auf das Liederjahr.

»Heine – Schumann – Hoven. Über Musik und Ironie in den Ver-tonungen aus dem *Lyrischen Intermezzo*« war im September 2015 das Thema des Vortrags von Dr. Thomas Synofzik, dem Direktor des Robert-Schumann-Hauses in Zwickau. Er stellte einen Interpretationsvergleich von Aufnahmen des 20. und 21. Jahrhunderts jeweils verschiedener Sänger-Interpretationen von Schumanns *Dichterliebe* an. Darüber hinaus sang der Kölner Tenor Lothar Blum, von Thomas Synofzik am Klavier begleitet, u.a. die opernhaf-ironischen Umsetzungen von Schumanns Wiener Freund Vesque von Püttlingen, alias Johann Hoven.

Der amerikanisch-israelische Komponist Richard Farber beschäftigte sich im Oktober 2015 im Heine-Institut unter dem Titel »In der Fremde« mit Heinrich Heines Gedichten in neuen und alten Liedern zum Thema. Im Gespräch mit Werner Wittersheim (WDR3) erläuterte der Komponist seine eigenen beeindruckenden Heine-Vertonungen und diskutierte über seinen neuen Zugang zum Werk des Dichters.

Der Bariton Michael Dahmen interpretierte, durch den Pianisten Christoph Schnackertz kongenial unterstützt, Heine-Lieder von Richard Farber und von Robert Schumann.

»Auf Schmetterlingsflügel mit Blütenstaub gemalt« war das beziehungsreiche Motto für den Vortrag von Karsten Lehl, Musiker und Archivar an der Robert Schumann Hochschule Düsseldorf, der im November 2015 frühen Interpretationen von Schumanns *Dichterliebe* op. 48 nachging. Vor dem Hintergrund musiktheoretischer und- praktischer Debatten wurde an wichtige frühe Interpretinnen und Interpreten erinnert. Anhand ebenso eindrucksvoller wie rarer Tondokumente aus der Frühzeit der Schallaufzeichnung vermittelte Lehl einen interessanten Einblick in damalige künstlerische Vermittlungsstrategien, die auch einen neuen Blick auf unsere kulturell gewachsenen Kriterien an eine „schöne“ Aufführung werfen. Fasziniert lauschte das Publikum im gut besetzten Lesesaal des Heine-Instituts den spannenden Ausführungen.

Höhe- und Schlusspunkt zugleich war (anlässlich Heinrich Heines Geburtstag) am 12. Dezember 2015 die »Dritte Heine-Nacht in der Bilker Straße«, in der das Thema »Heine@Schumann2015 – 175 Jahre *Dichterliebe*« ebenso wie die „Straße der Romantik und Revolution“ noch einmal ausgiebig gefeiert wurden. Von 19.00 bis 1.00 Uhr in der Nacht gab es ein buntes Programm in sämtlichen Spielstätten auf der

Bilker Straße: dem Heine-Institut, dem Palais Wittgenstein, dem Institut français und der Schumann-Gedenkstätte. Die Bandbreite reichte von Lesungen, Vorträgen, Performances, Heine-Speed-Dating, „Harrys Poetry Slam“ und Konzerten bis hin zu den prämierten aktuellen Musikvideos, die aus dem Wettbewerb für die Studierenden der Robert Schumann Hochschule hervorgegangen waren.

Die Veranstaltungen in der Schumann-Gedenkstätte wurden wieder so gut besucht, dass nur Platz für einige wenige Stühle blieb und die Zuhörer stehen mussten! Zweimal im Stundenabstand gab es »Musik auf dem historischen Tafelklavier aus der Schumann-Zeit« mit Eva Marti (Mezzosopran) und Martha van Damme (Klavier). Die beiden an der Düsseldorfer Robert Schumann Hochschule studierenden Künstlerinnen interpretierten in faszinierender Weise und zur großen Begeisterung des Publikums Robert Schumanns Ballade „Die Löwenbraut“ (op. 31 Nr. 1) nach einem Text von Adelbert von Chamisso sowie von Clara Schumann „Warum willst du and're fragen“ op. 12 Nr. 11) nach einem Text Friedrich Rückerts, „Liebeszauber“ (op. 13 Nr. 3) nach einem Text von Emanuel Geibel sowie „Die Lorelei“ auf Heinrich Heines berühmten Text.

Die Moderation des gesamten Abends lag bei Irmgard Knechtges-Obrecht, die zu vorgerückter Stunde noch mit zahlreichen Besuchern »Auf den Spuren von Robert und Clara Schumann« die Schumann-Gedenkstätte erkundete und im Musiksalon des Heine-Instituts kurz vor Mitternacht einen erhellenden Vortrag zu Clara Schumanns Leben und Wirken in Düsseldorf hielt.

## **Heine@Schumann2015 – 175 years of “Dichterliebe”\***

*Irmgard Knechtges-Obrecht*

In 2015, it was 175 years since Robert Schumann had composed more than half his total of around 250 songs in the “year of songs” of 1840, as he called it himself. That time also saw the creation of his two large cycles after texts by Heinrich Heine, which have been considered

---

\* Translation by Thomas Henninger

highlights of the romantic art song long since. With *Liederkreis* [Song Cycle], texts by H. Heine, for voice and piano, Op. 24, and *Dichterliebe* [A Poet's Love], a song cycle using texts from Heinrich Heine's *Buch der Lieder* [Book of Songs], for voice and piano, Op. 48, Schumann created a unique symbiosis of poetic music and musical poetry which to this day is alive on the concert stages of the world.

Schumann had been dealing with the works of Heine for many years when he started setting to music an immense number of the latter's poems at the beginning of 1840. This is when 20 songs and part songs for voice and piano were created within a very short time, which Schumann took from the 66 poems of Heinrich Heine's *Lyrishes Intermezzo* [Lyrical Intermezzo] in the *Buch der Lieder* (published in Hamburg in 1827). This cycle was published only four years later under the heading of *Dichterliebe*, freely chosen by Schumann, as his Op. 48, with Peters in Leipzig. In the version known today, this work contains 16 songs only. Schumann had sorted out four songs prior to printing, presumably in favour of a more balanced cyclical conception, and published them only years later. There, the arc became full circle: The final song "Die alten bösen Lieder [The old bad songs]" also ended Heine's *Lyrishes Intermezzo*.

The texts in Schumann's *Dichterliebe* describe the path from the emotional and exuberant awakening of love via the agonising moment of being rejected through to the dramatic stage of depression of an unhappy lover who is basically forced to "bury" his love in the end. In his setting, Schumann indeed developed a dramaturgy with which he experienced a great affinity due to the fate of his own love he had just suffered. Heine's ambiguous irony, his subtly-nuanced symbolism by means of which he was able to describe even the most complicated situations, were clearly captured in Schumann's setting. In the same subtle way as Heine dealt with language, Schumann dealt with harmony. Reflecting Heine's word associations, Schumann created links inherent to music. This is how not only a high-contrast sound language emerged from the individual numbers in Op. 48, it was also a cyclical conception of the entire collection that was created by means of harmonic intertwining, in particular.

Characteristic of nearly all settings of Heine poems to music by Schumann are the extended piano postludes. In Op. 48, they mostly reflect what has been presented before in word and music and thus prevent a markedly finite effect. The romantic longing for the unattainable is meant to be retained. It is felt in every passage of *Dichterliebe* that it was Heinrich Heine's texts, particularly those from the 1840s, that struck the strongest literary and musical chord in Schumann. Dietrich Fischer-Dieskau, along with Fritz Wunderlich another competent interpreter of *Dichterliebe*, called the cycle a "Novelle in Liedern [Novella in songs]", where he was certainly not wrong. Schumann's first Heine cycle, *Liederkreis*, Op. 24, already reflected the poet's concept of a love that never "rises" completely, is always problematic and that in the end can only be harmonised halfway in a work of art where it is "coffined" at the same time, and in that sense was almost an anticipation of *Dichterliebe*, Op. 48.

Under the auspices of the head mayor of the regional capital of Düsseldorf, Thomas Geisel, and with the support of numerous partners, the Robert Schumann Society, in cooperation with the Heinrich Heine Institute, commemorated in a year-round cycle of events this extraordinary moment in the history of music when Heinrich Heine and Robert Schumann had such a congenial encounter. Every month in 2015 saw at least one event taking place on this subject. There, events spanned from lectures and chamber concerts via readings and guided tours through to audiovisual adaptations within the scope of a competition for the best video clip on *Dichterliebe*.

The sounding centre of the interplay between literature and music was Bilker Straße street with its triad of the Heinrich Heine Institute, the Schumann Memorial Site and the Chamber Music Hall at Palais Wittgenstein theatre. In this way, the "street of romanticism and revolution" could be enriched by an additional facet.

The "overture and introduction", so to speak, in the form of a festive song matinee under the heading of "175 years of *Dichterliebe*", took place at Palais Wittgenstein on 24<sup>th</sup> January 2015. The baritone Thomas E. Bauer, always very busy, in the meantime having become sought-after internationally and currently giving guest performances at La Scala in Milan, interpreted the complete *Dichterliebe*, Op. 48, accompanied on the piano by the pianist Anna Sutyagina in a sensitive and brilliant manner.

On 18<sup>th</sup> April 2015, another highlight in the programme was the “Night of the museums”. As every year, hundreds of visitors arrived at the Heine Institute and for the first time at the Schumann Memorial Site also, where this time they were presented an attractive and broad range of cultural events under the motto „175 years of *Dichterliebe*“. So, for instance, there was the well-known Verdi Quartet playing some movements of Schumann’s String Quartets, Op. 41, in the music salon of the Heine Institute, whilst 22 students of Clara Schumann Music School were demonstrating their skills at the Schumann Memorial Site in parallel.

The pianist Ragna Schirmer and the actor Matthias Brenner presented “Moonlight and night thoughts” with piano pieces by Clara and Robert Schumann, readings from letters and diaries of both Schumanns and political texts by Heinrich Heine at Palais Wittgenstein in June 2015.

Dr Matthias Wendt followed up the origin and the conception of Schumann’s *Liederkreis*, Op. 24, after Heine’s *Buch der Lieder* in a lecture entitled “... gelacht und geweint vor Freude [... laughed and cried with joy]” on a hot summer day in August 2015. The well-known Düsseldorf pianist Frederike Möller offered a broadened view of the year of songs with song transcriptions by Clara Schumann, Franz Liszt and others.

“Heine – Schumann – Hoven. Über Musik und Ironie in den Vertonungen aus dem *Lyrischen Intermezzo* [Heine – Schumann – Hoven. About music and irony in the settings from the Lyrical Intermezzo]” was the subject of a lecture by Dr Thomas Synofzik, Director of the Schumann House in Zwickau, in September 2015. He made an interpretation comparison between recordings of the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> centuries with interpretations of Schumann’s *Dichterliebe* each time by different singers. Furthermore, the Cologne tenor Lothar Blum, accompanied by Thomas Synofzik on the piano, sang, among other things, the operatic and ironic realisations by Schumann’s Viennese friend, Vesque von Pütlingen, alias Johann Hoven.

The American-Israeli composer Richard Farber, in a lecture entitled “In der Fremde [In a foreign land]”, given at the Heine Institute in October 2015, dealt with this subject in Heinrich Heine’s poems in new and old songs. In an artist talk with Werner Wittersheim (TV station WDR3), the composer explained his own impressive Heine settings and discussed his new access to the poet’s work. The baritone



Michael Dahmen interpreted Heine songs by Richard Farber and Robert Schumann with the congenial support of the pianist Christoph Schnackertz.

“Auf Schmetterlingsflügel mit Blütenstaub gemalt [Pained with pollen on butterfly wings]” was the suggestive motto of a lecture by Karsten Lehl, musician and archivist at the Robert Schumann University of Music and Media in Düsseldorf, who followed up early interpretations of Schumann’s *Dichterliebe*, Op. 48, in November 2015.

Important early interpreters were remembered against the background of debates on the theory and practice of music. Based on both impressive and rare audio documents from the early days of sound recording, Lehl provided an interesting insight into former artistic conveyance strategies which also allow for a fresh look at our culturally evolved criteria of a “nice” performance.

Highlight and conclusion at the same time was (on the occasion of the anniversary of Heine’s birthday) the “Third Heine night on Bilker Straße street” where the subject of “HeineSchumann2015 – 175 years of *Dichterliebe*” and the “Street of romanticism and revolution” were extensively celebrated once again on 12<sup>th</sup> December 2015. Between 1900 and 0100 hrs in the night, a varied programme was offered in all the venues on Bilker Straße street: the Heine Institute, Palais Wittgenstein, the Institut français and the Schumann Memorial Site. The spectrum ranged from readings, lectures, performances, Heine speed dating, “Harry’s poetry slam” and concerts through to current award-winning music videos that had emerged from a competition for students of the Robert Schumann University of Music and Media. “Music on a historic square piano from the time of Schumann” with Eva Marti (mezzosoprano) and Martha van Damme (piano) was presented twice with an hour’s interval. The two artists, who study at the Robert Schumann University of Music and Media in Düsseldorf, interpreted, among other things, Robert Schumann’s ballad “Die Löwenbraut [The Lion’s Bride]” (Op. 31 No. 1) after a text by Adelbert von Chamisso, in a most fascinating manner and to the great delight of the audience, as well as Clara Schumann’s “Warum willst Du andre fragen” (Op. 12 No. 11) after a text by Friedrich Rückert, “Liebeszauber” (Op. 13 No. 3) after a text by Emanuel Geibel and “Die Lorelei” after Heinrich Heine’s famous text.

ROBERT  
SCHUMANN

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

**Serie I: Orchesterwerke**

**1. Werkgruppe: Sinfonien**

**Band 3:** Sinfonie Nr. 3, op. 97

Herausgegeben von Linda Correll Roesner

Mainz: Schott Musik International, 1995, RSA 1003

**Band 4:** Sinfonie Nr. 4, op. 120

Herausgegeben von Ute Scholz

Mainz: Schott Musik International, 2015, RSA 1004

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

Herausgegeben von Sonja Gerlach

Mainz: Schott Musik International, 2000, RSA 1005

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

Herausgegeben von Matthias Wendt

Mainz: Schott Musik International, 2014, RSA 1006

**2. Werkgruppe: Konzerte**

**Band 1:** Klavierkonzert a-Moll op. 54

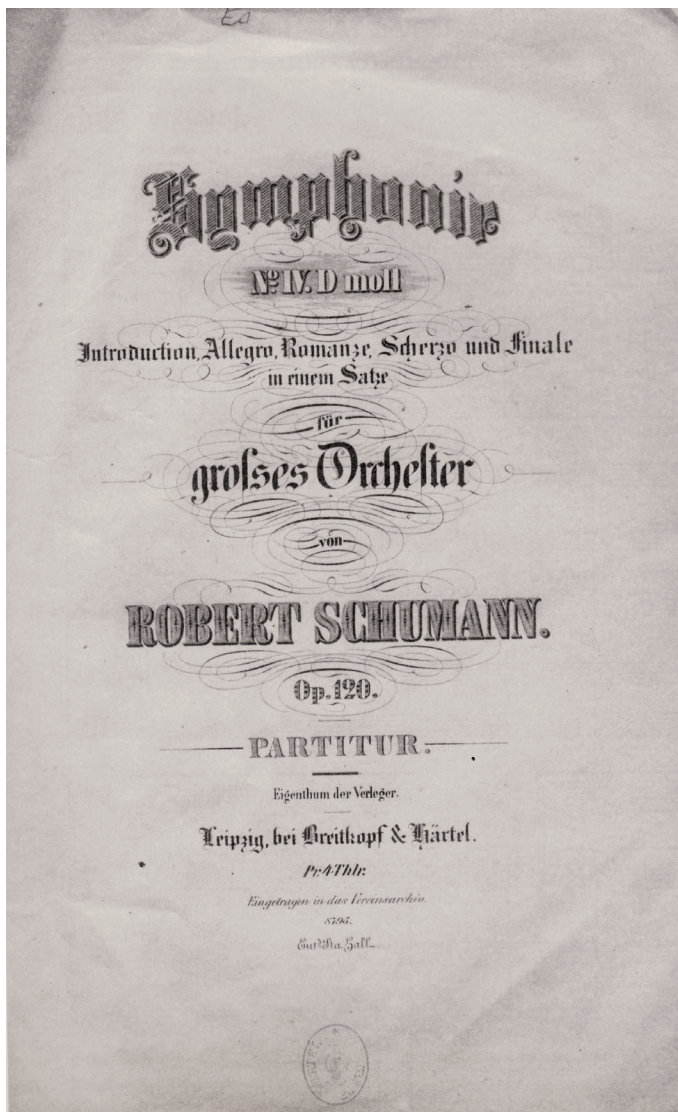
Herausgegeben von Bernhard R. Appel

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



Titelseite der Originalausgabe der Partitur der Sinfonie Nr. 4, op. 120, abgebildet in: *Neue Robert-Schumann-Gesamtausgabe*, Serie I, Werkgruppe Sinfonien, Band 4: Sinfonie Nr. 4, op. 120, hg. von von Ute Scholz, Mainz: Schott Musik International, 2015, RSA 1004, S. (1).

### **3. Werkgruppe: Ouvertüren**

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

Herausgegeben von Armin Koch

Mainz: Schott Musik International, 2013, RSA 1010

### **Serie II: Kammermusik**

#### **1. Werkgruppe: Werke für Streicher**

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

Herausgegeben von Hans Kohlhasse

Mainz: Schott 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

#### **3. Werkgruppe: Werke für verschiedene Instrumente und Klavier**

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

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

Mainz: Schott Musik International, 2015, RSA 1015

## Serie III: Klavier- und Orgelmusik

### 1. Werkgruppe: Werke für Klavier zu zwei Händen

**Band 3:** Band 3: *XII Etudes symphoniques pour le Piano-Forte* op. 13 (Ausgabe 1837), *Etudes en forme de Variations pour le Pianoforte* op. 13 (Ausgabe 1852) – Anhang: „Fantaisies et Finale“ (Frühfassung von op. 13), *Concert sans Orchestre pour le Piano-Forte* op. 14 (Ausgabe 1836), *Grande Sonate pour le Pianoforte* op. 14 (Ausgabe 1853) – Anhang: „Scherzo I“ op. 14 Anhang Nr. 1, Zwei Variationen (aus „Quasi Variazioni“) op. 14 Anhang Nr. 2, „Finale“ (ursprüngliche Fassung; Fragment) op. 14 Anhang Nr. 3.  
Herausgegeben von Damien Ehrhardt und Michael Beiche  
Mainz: Schott Musik International, 2014, RSA 1018

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

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

**Band 1:** *Bilder aus Osten* op. 66, *Zwölf Klavierstücke* op. 85, *Ball-Scenen* op. 109, *Kinderball* op. 130, *Acht Polonaisen* (1828) Anhang G 1, *Andante und Variationen für zwei Pianoforte* op. 46, Klaviersatz-Fragmente  
Herausgegeben von Joachim Draheim und Bernhard R. Appel  
Mainz: Schott Musik International, 2001, RSA 1023

### 3. Werkgruppe: Werke für Pedalflügel oder Orgel

**Band 1:** *Studien für den Pedalflügel* op. 56, *Skizzen für den Pedal-Flügel* op. 58, *Sechs Fugen über den Namen Bach* op. 60  
Herausgegeben von Arnfried Edler. Redaktion: Matthias Wendt  
Mainz: Schott Musik International, 2012, RSA 1024

## **Serie IV: Bühnen- und Chorwerke mit Orchester**

### **3. Werkgruppe: Geistliche Werke**

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

Herausgegeben von Brigitte Kohnz und Matthias Wendt  
Mainz: Schott 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 Goethes „Wilhelm Meister“* op. 98a,  
7 *Lieder* op. 104, 6 *Gesänge* op. 107, 4 *Husarenlieder* op. 117, 3 *Ge-*  
*dichte* 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**

### **1. Werkgruppe: Klavierauszüge eigener Werke**

#### **Band 2: Ouvertüren**

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

Herausgegeben von Armin Koch

Mainz: Schott Musik International, 2014, RSA 1048

### **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

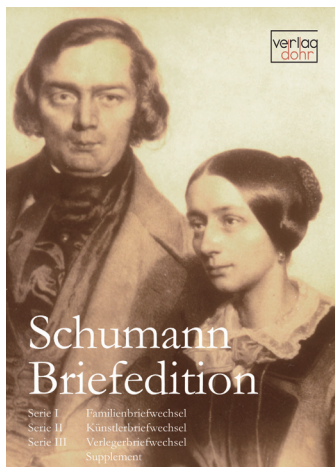
**Band 6:** Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis

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>



## SCHUMANN BRIEFEDITION EDITION OF SCHUMANN LETTERS

Herausgegeben vom Robert-Schumann-Haus Zwickau und dem Institut für Musikwissenschaft der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden in Verbindung mit der Robert-Schumann-Forschungsstelle Düsseldorf.

Zur ersten wissenschaftlichen Gesamtausgabe der Briefe von Clara und Robert Schumann im Verlag Dohr: [www.dohr.de](http://www.dohr.de) bzw. <http://www.dohr.de/autor/schumann.htm>

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

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.

For the first complete academic edition of Clara and Robert Schumann's letters, published by Dohr, see: [www.dohr.de](http://www.dohr.de) bzw. <http://www.dohr.de/autor/schumann.htm>.

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

Im Berichtszeitraum sind erschienen / In the reporting time appeared:

## **Serie I: Familienbriefwechsel**

### **Bd. 7: Briefwechsel von Clara und Robert Schumann**

Bd. IV: Februar 1840 bis Juni 1856

Hg. von Thomas Synofzik, Anja Mühlenweg und Sophia Zeil

797 Seiten, gebundene Leinenausgabe

Köln: Verlag Christoph Dohr, 2015

ISBN 978-3-86846-048-3

## **Serie II. Freundes- und Künstlerbriefwechsel**

### **Bd. 12: Briefwechsel Clara Schumanns mit Landgräfin Anna von Hessen, Marie von Oriola und anderen Angehörigen deutscher Adelshäuser**

Hg. von Annegret Rosenmüller

784 Seiten, gebundene Leinenausgabe

Köln: Verlag Christoph Dohr, 2015

ISBN 978-3-86846-023-0

### **Bd. 17: Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit Korrespondenten in Berlin 1832 bis 1883**

Hg. von Klaus Martin Kopitz, Eva Katharina Klein und Thomas Synofzik

1000 Seiten, gebundene Leinenausgabe

Köln: Verlag Christoph Dohr, 2015

ISBN 978-3-86846-026-5

### **Bd. 18: Briefwechsel Clara Schumanns mit Korrespondenten in Berlin 1856 bis 1896**

Hg. von Klaus Martin Kopitz, Eva Katharina Klein und Thomas Synofzik

866 Seiten, gebundene Leinenausgabe

Köln: Verlag Christoph Dohr, 2015

ISBN 978-3-86846-055-0

## RÜCKBLICK UND AUSBLICK / REVIEW AND PREVIEW\*

### Rückblick / Review 2015

#### **Berlin, Philharmonie, 18.2.2015**

Zusammen mit dem Pianisten Bertrand Chamayou begeisterte Schumann-Forum-Mitglied Sol Gabetta mit Werken von Schumann, Mendelssohn und Chopin. / Together with pianist Bertrand Chamayou Schumann Forum-Member Sol Gabetta, they delighted listeners with works by Schumann, Mendelssohn and Chopin.

„In Bertrand Chamayou hat die argentinische Cellistin einen kongenialen Partner. [...] Schumanns ursprünglich für Klarinette geschriebene Fantasiestücke [op. 73] entfalten sich im Wechselspiel von formal schlichtem Aufbau und rhythmischer und motivischer Subtilität.“Vgl./cf. Tagesspiegel, Berlin, 20.2.2015

#### **Sofia, Bulgaria Hall, 24.2.2015**

Uraufführung/World premiere: Schumanns *Noveletten* op. 21,1 arrangiert für Klavier und Orchester/arranged for piano and orchestra (Georgii Cerkiin, piano, Sofia Philharmony Orchestra, dirigiert von/conducted by Stanislav Ushev).

Vgl./cf. <https://www.youtube.com/watch?v=MXAKAA5IHWs>

#### **London, Blackheath Halls, 9.3.2015**

Ein Schumann-Konzert als Mittagskonzert mit Annie Yim

A Schumann Recital as Lunchtime Recital with Annie Yim

Die an der Guildhall School of Music ausgebildete Pianistin Annie Yim, Gründerin des Minerva Klavier Trios steht kurz vor Abschluss ihrer Doktorarbeit an der City University London über ein Schumann-relevantes Thema / The pianist Annie Yim is founder of the London-based Minerva Piano Trio. She is currently a doctoral candidate in performance and musicology at the Guildhall School of Music and at the City University London.

Dissertation/Thesis: *Robert Schumann's Musical-Aesthetic Influence on Brahms' Piano Trio in B Major, Op. 8 (1854 Version) as Illustrated by Schumann's Piano Trio in D Minor, Op. 63.*

---

\* ausgewählt/selected von/by I. Bodsch

The Friends of Blackheath Halls present a Lunchtime Recital:

**ANNIE  
YIM**  
piano



1.10pm Monday 9th March 2015

A SCHUMANN RECITAL

Abegg Variations Op. 1  
Kinderszenen Op. 15  
Fantasie in C major Op. 17

Born in Hong Kong and growing up in Canada, Annie Yim performs as solo and collaborative pianist throughout the UK, Europe and Canada in major international venues. Her playing has been acclaimed as 'radiantly coloured' (The Times) and 'outstanding' (Stratford Herald), with a wide-ranging repertoire that encompasses canonic works and new music. She has broadcast live on BBC Radio 3, CBC Radio 2 in Canada and Portuguese Radio Antena 2.



Free admission - retiring collection for the Halls.  
The Friends of Blackheath Halls,  
regd charity no. 102390.

**FRIENDS  
of  
Blackheath  
HALLS**

Tris. (Kluge) (Am. 1877)

aux. Viol. f.rit., au mit Verstärk.

A handwritten musical score on aged paper, consisting of ten staves. The top two staves are for Violin (Viol.) and Piano (P.). The score is written in a cursive, handwritten style. It begins with a treble clef and a common time signature (C). The first staff contains a melodic line with various ornaments and slurs. The second staff contains a bass line with similar markings. The remaining staves show a complex arrangement of notes, rests, and dynamic markings, including 'p' (piano) and 'f' (forte). There are several measures with large, sweeping slurs and some measures with multiple notes beamed together. The paper shows signs of age, including some staining and discoloration.

## New York, J & J Lubrano Music Antiquarius, Catalogue 73, April 2015

Skizzen Robert Schumanns zu seinem Klaviertrio d-Moll op. 63  
Autograph composing manuscript of Robert Schumann's Trio  
in D Minor, Op. 63

Lubrano hatte in seinem Katalog 73 die im 2013 bei Sotheby (Auktion „Music, Continental Books & Manuscripts, 5./6.6.2013, Lot 477) versteigerten Skizzen Robert Schumanns zu seinem Klaviertrio Nr. 1 d-moll op. 63, ehemals Sammlung Alfred Wiede, im Angebot.

Das nebenstehende Foto aus dem Katalog von Lubrano zeigt die erste Seite mit der handschriftlichen Anmerkung des Komponisten: „Trio (Skizze) Juni 1847“

Lubrano offered in its catalogue 73 the autograph composing manuscript of Robert Schumann's Trio No. 1 in D Minor, Op. 63 (former collection Alfred Wiede), sold at Sotheby's, June 2013, Auction „Music, Continental Books & Manuscripts“, Lot 477. The foto on the left, taken from the catalogue of Lubrano, shows the first page of music, inscribed by the composer: „Trio (Skizze) Juni 1847“

### Ende 2015/Anfang 2016

Glückliche Heimkehr der Skizzen von Robert Schumanns  
Klaviertrios d-Moll op. 63 an ihren Ursprungsort: Dresden

Der Sächsischen Landes- und Universitätsbibliothek (SLUB) Dresden gelang es bis zum Jahresende 2015/Jahresanfang 2016 mit Mittelbereitstellungen der *Beaufragten der Bundesregierung für Kultur und Medien*, der *Kulturstiftung der Länder*, des *Staatsministeriums für Wissenschaft und Kunst des Freistaats Sachsens* sowie einem bürgerschaftlich inspiriertem Unterstützerkreis, der sich aus Privatleuten und Firmen, aber auch dem *Schumann-Netzwerk* zusammensetzte, die Skizzen zu op. 63 wieder nach Dresden zurückzuholen. „Schumanns [in Dresden entstandene] Skizzen verblieben bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts im Besitz seiner ältesten Tochter Marie. 1911 wurden sie bei C. G. Boerner in Leipzig zum Verkauf angeboten und gelangten in die Schumann-Sammlung des Zwickauer Oberbergrats und Schumann-Liebhhabers Alfred Wiede. Von dort wurden sie zumindest anlässlich des Schumannfestes 1922, bei dem das Werk auch gespielt wurde, noch einmal ausgestellt. Danach aber verschwanden sie im privaten Tresor. Nun kehren Schumanns Skizzen an ihren Ursprungsort zurück und werden allen Interessierten zugäng-

lich gemacht. An der SLUB Dresden ergänzen sie einen zwar kleinen aber für Schumanns Dresdner Zeit typischen Bestand an Autographen und Handschriften. So werden hier neben der Korrespondenz Schumanns und einem umfangreichen Stammbuch-Album mit liebevollen Einträgen der Gäste Schumanns einige Kompositionen aufbewahrt, die sich vor allem mit dem Lied und der Kammermusik auseinandersetzen – Schumannsche Werke, die das bürgerliche Musikleben Dresdens bereicherten.“ (Vgl. <http://www.slub-dresden.de/sammlungen/musik/musik-spezialthemen/robert-und-clara-schumann/>)

Im Sommer 1847 hatte Robert Schumann das Klaviertrio fertig gestellt. Am 13. September 1847 lag es aus Anlass ihres 28. Geburtstags als Geschenk auf Clara Schumanns Dresdner Gabentisch. Noch am Geburtstagsabend spielte Clara Schumann es zusammen mit zwei Musikerfreunden aus der Dresdner Hofkapelle im privaten Kreis, und vermerkte in ihrem Tagebuch: „*Es klingt [...] so jugendfrisch und kräftig, dabei doch in der Ausführung so meisterhaft!*“ Schumanns Klaviertrio wurde noch mehrmals in privatem Kreis gespielt, bevor es über ein Jahr später, „am 13. November 1848 bei einer *Musikalischen Unterhaltung* im *Leipziger Tonkünstlerverein* öffentlich uraufgeführt wurde. Noch im selben Jahr erschien es im Verlag Breitkopf & Härtel in Leipzig und schon am 20. Januar 1849 spielte man es im Leipziger Gewandhaus, wobei Clara Schumann den Klavierpart übernahm. Es zählt bis heute zu den bedeutendsten und populärsten Werken Schumanns, nicht zuletzt wegen seiner Umsetzung von Beethovens Gedanken ‚*Durch Nacht zum Licht*‘: Vom aufwühlenden d-moll des Eröffnungssatzes bis zum triumphierend-strahlenden D-Dur im Finale.“ (zitiert nach I. Knechtges-Obrecht: *Robert Schumann: Klaviertrio Nr. 1 d-Moll op. 63*, in: Schumannportal, Erläuterungen zu ausgewählten Werken, vgl. <http://www.schumannportal.de/op-63.html>)

I.B.

### **December 2015/January 2016**

Safe return of the sketches of Robert Schumann's Piano Trio  
in D minor, Op. 63, to their place of origin: Dresden

By the end of 2015 / beginning of 2016, SLUB Dresden (Saxon State and University Library of Dresden) had managed to return the sketches of Op. 63 back to Dresden, thanks to the provision of funds by the German Federal Government Commissioner for Culture and the Media, the Cultural Foundation of the German Federal States, the State Ministry of Science and the



Arts of the Free State of Saxony, and by civically inspired circles of supporters composed of private individuals and companies but also the Schumann Network. “[Schumann’s sketches remained the property of his eldest daughter Marie until the beginning of the 20<sup>th</sup> century. In 1911, they were offered for sale at C. G. Boerner in Leipzig and so became part of the Schumann collection of the Zwickau senior mining councillor and Schumann lover Alfred Wiede. From there, they were indeed exhibited at least one more time on the occasion of the Schumann Festival in 1922 when this work was performed as well. After that, however, they disappeared into a private safe. Now, fortunately enough, Schumann’s sketches have returned to their place of origin and are made accessible to all interested parties. At SLUB Dresden, they complement a holding of autographs and manuscripts which, although small, is typical of Schumann’s time in Dresden. For instance, along with Schumann’s correspondence and an extensive family register album including loving entries by Schumann’s guests, some compositions are held that primarily belong to the domain of songs and chamber music – that is, Schumann works enriching the civil musical life of Dresden.]” (Cf. <http://www.slub-dresden.de/sammlungen/musik/musik-spezialthemen/robert-und-clara-schumann/>)

Robert Schumann had completed the Piano Trio in the summer of 1847. On 13<sup>th</sup> September 1847, it was presented on Clara Schumann’s gift table in Dresden on the occasion of her 28<sup>th</sup> birthday. Clara Schumann played it privately with two music friends from the Dresden Court Orchestra still on the very evening of her birthday and noted in her diary: “*It sounds [...] so youthful and vigorous but at the same time so masterly in its performance!*” Schumann’s Piano Trio was still privately performed a few more times before it was, more than a year later, “publicly premiered on 13<sup>th</sup> November 1848 during a “Musical Entertainment” at the “Association of Leipzig Musicians” concert hall. It was published in the same year by Breitkopf & Härtel in Leipzig and was performed at the Leipzig Gewandhaus concert hall as early as 20<sup>th</sup> January 1849, with Clara Schumann playing the piano part. It is considered one of Schumann’s most important and popular works of Schumann still to this day, not least because of the implementation of Beethoven’s idea of ‘through night to light’: From the disturbing D minor of the opening movement through to the triumphant D major in the finale.]” (quoted from I. Knechtges-Obrecht: *Robert Schumann: Klaviertrio Nr. 1 d-Moll op. 63*, in: Schumannportal, Erläuterungen zu ausgewählten Werken [Robert Schumann: Piano Trio No. 1 in D minor, Op. 63, in: Schumann Portal, Notes on selected works], cf. <http://www.schumann-portal.de/op-63.html>)

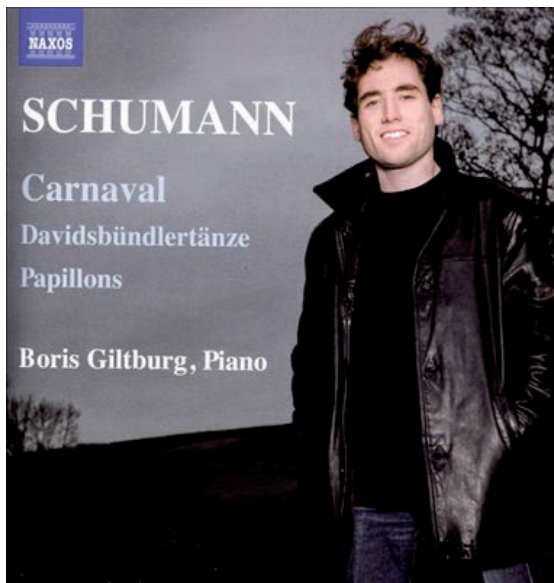
I.B., translated by Th. H.

## Schwetzingen, 2. & 3.5. 2015

*Konzertreihe für Schumannliebhaber* – Die Schwetzingen SWR-Festspiele widmeten sich der Musik von Robert Schumann und dem Westen Europas. Mit Antje Weithaas (Violine), Sarah Christian (Violine), Maximilian Honrung (Violoncello), Phippe Tondre (Oboe), Dénes Varjon (Klavier), Sibylle Mahni (Horn) und die Schumann-Forum-Mitglieder Lars Vogt (Klavier) und Jörg Widmann (Klarinette).

Concerts for Schumann-lovers – The SWR Festival Schwetzingen with a tribute to Robert Schumann and Western Europe. With Antje Weithaas (violin), Sarah Christian (violin), Maximilian Honrung (cello), Phippe Tondre (oboe), Dénes Varjon (piano), Sibylle Mahni (horn) and die Schumann-Forum-Mitglieder Lars Vogt (piano) and Jörg Widmann (clarinet). Vgl./cf. <http://www.swr.de/swr2/festivals/Schwetzingen-festspiele/programm/25-das-festivalprogramm/id=656996/did=14617916/nid=656996/1ma0fyh/index/html>

**Auf der Bestenliste 2/2015 des *Preises der Deutschen Schallplattenkritik*, veröffentlicht 13.5.2015: Boris Giltburgs Schumann-CD/  
Included in the Quarterly Critics' Choice of the *German Record Critics' Award 2/2015*, published 13.5.2015: Boris Giltburg's Schumann-CD**





**Antwerpen & Brügge, 7., 8., 9. & 10.5.2015**

Stephen Isserlis, Gründungsmitglied des Schumann-Forums, gastierte mit einem Schumannschwerpunkt in Belgien.

Stephen Isserlis, founding member of the Schumann Forum, was performing some Schumann concerts in Belgium.

*7.5.2015 Antwerpen/Antwerp, De Roma*

*8.5.2015 Brügge/Brugge, Concertgebouw*

Royal Flemish Philharmonic & Philippe Herreweghe; im Programm/programme to include: Schumann's Cello concerto, Op. 129

*9.5.2015, Brügge/Brugge, Concertgebouw*

Steven Isserlis ensemble: *Soirée Schumann*

Mit/with Henning Kraggerud (violin), Rachel Roberts (viola), Tineke Van Ingelgem (soprano), Dénes Várjon (piano), Kurt Van Eeghem (Erzähler/narrator) – Programm/Programme: Brahms: Scherzo es-Moll/Scherzo in E flat minor, op. 4, Klavier-Quartett/Piano Quartet 3, op. 60, Scherzo c-Moll (3. Satz aus der "F.A.E."-Sonate/third movement of the "F-A-E-sonata"); Schumann: *Zwei Balladen*, op. 122,2 (= „Die Flüchtlinge“, Intermezzo a-Moll WoO 2 (2. Satz aus der "F.A.E."-Sonate/second movement of the "F-A-E-sonata"), *Album für die Jugend*, op. 79,20 (= „Frühlings Ankunft“), „Geistervariationen“ WoO 24, *Gedichte der Königin Maria Stuart*, op. 135,5 (= „Gebet“), Choral/Chorale „Wenn mein Stündlein vorhanden ist“; Clara Schumann: *Drei Romanzen*, op. 21,1.

*10.5.2015, Brügge/Brugge, Concertgebouw*

Familien-Konzert: Schumann & Freunde/Family Concert: Schumann & friends. Mit/with Dénes Várjon, piano.



**London, 5.5.2015**

Royal Philharmonic Society's (RPS) Singer Award 2015 für/ for Schumann-Forum-Mitglied/Schumann forum member Christian Gerhaher, Photo: Simon Jay Price. Wenige Tage zuvor ist Christian Gerhaher als bester männlicher Opernsänger bei den International Opera Awards ausgezeichnet worden.

The RPS Singer Award was a second major win for Gerhaher, who last month was named top male vocalist at the International Opera Awards. Vgl./cf. <http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-32605407>

## **Bonn, 18.5.2015, Schumannhaus Bonn**

### *Grandmother's letters*

### *Clara Schumanns Briefe an Ilona Eibenschütz*

Vorstellung und Präsentation der Briefe und Konzert: Klavier-Quintett von Robert Schumann in Es-Dur op. 44, mit James Maddox (Klavier), Gwen Thompson-Robinow (Violine), Dietmar Roehrig (Violine), Martin Wandel (Viola), Oliver Wenhold (Cello)

Mit ‚Großmutter‘ ist in diesem Fall nicht Clara Schumann (1819-1896) gemeint, sondern ihre viel jüngere Schülerin Ilona Eibenschütz (1873-1967), die Großmutter von Prof. Dr. Oliver Robinow, der die Briefe und Postkarten, ein Programm und ein signiertes Foto von Clara Schumann dem StadtMuseum Bonn zum Geschenk machte. Ein Europa-Besuch zu Jahresanfang 2014 führte ein kanadisches Ehepaar, den Psychiater Prof. Dr. Oliver Robinow und seine Frau Gwen Thompson-Robinow, Musikerin und Hochschullehrerin, seit vielen Jahren befreundet mit Dietmar Roehrig, Geiger des Bonner Beethoven-Orchesters und ehemaliger Schüler von Gwen Thompson, auch ins Bonner Schumannhaus, da sie unbedingt den Sterbeort von



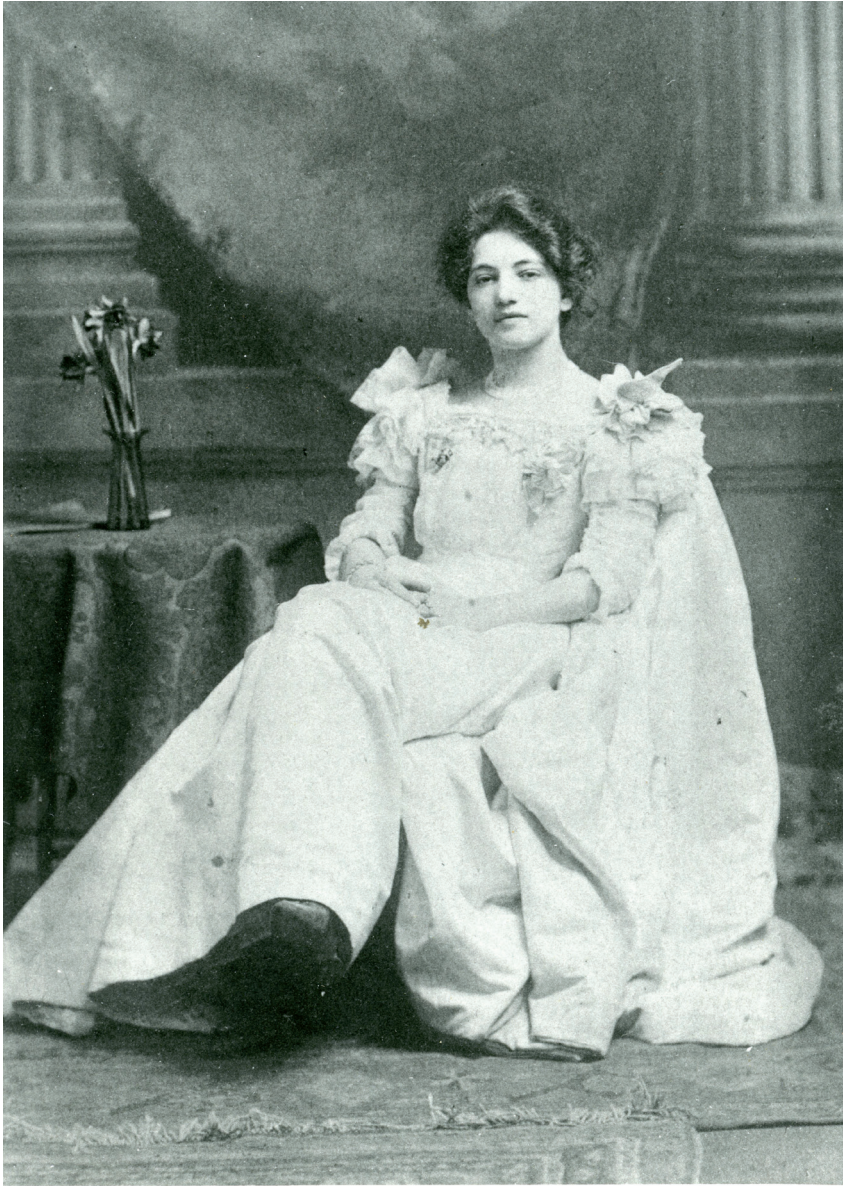
Ilona Derenburg geb. Eibenschütz (1873-1967),  
Großmutter von Prof. Dr. Oliver Robinow, London, um 1960

No. 10 Hoy!

Liebe Ilona  
 bitte kommen Sie  
 morgen Monday  
 zur Stunde  
 zw. 10 u.  
 10 Uhr.  
 Ihr  
 H. J.  
 Vollkommen Sie muss  
 mich von 10 Uhr  
 der Mutter 10 Uhr.

Robert Schumann kennenlernen wollten. Dieser Wunsch entsprang nicht nur aus großer Liebe zum musikalischen Werk von Robert Schumann, sondern hat auch biographische Bezüge, denn Oliver Robinow ist der Enkel von Ilona Eibenschütz, eine zu ihrer Zeit sehr bekannte Pianistin, die schon als Wunderkind mit Auftritten vor vielen gekrönten Häuptern Europas große Erfolge gefeiert hat. Im Alter von dreizehn Jahren legte sie eine Konzertpause ein und setzte ihre Studien von 1886 bis 1889 in Frankfurt am Main am Hoch'schen Konservatorium bei Clara Schumann,

der wohl berühmtesten Pianistin des 19. Jahrhunderts, fort. Schon zu Beginn ihres Frankfurter Aufenthalts lernte sie Johannes Brahms kennen, dessen Musik sie liebte und mit dem sie bis zu seinem Tod in Verbindung geblieben ist. Nicht nur Brahms war von der jungen Pianistin bezaubert, auch Clara Schumann mochte die junge Ilona sehr, wie der überaus liebenswürdige Ton ihrer Briefe an Ilona Eibenschütz, die 1889 wieder ihre erfolgreiche Konzertlaufbahn fortsetzte, beweisen. Und genau um diese Briefe geht es, denn diese Briefe haben sich im Familiennachlass erhalten und gehörten ihrem Enkel Oliver Robinow. Mit der Zusicherung seitens der Direktorin des StadtMuseum Bonn und gleichzeitig Projektleiterin des Schumann-Netzwerks, dass jede öffentliche Sammlung in Deutschland mit Schumannbezug sich über die Sammlung freuen und die bestmögliche konservatorische und materielle Verwahrung der Briefe sichern und selbstverständlich der Inhalt der Briefe in Kooperation mit der Schumann-Forschungsforschungsstelle in Düsseldorf und der Schumann-Briefedition so schnell wie möglich der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wer-



Ilona Eibenschütz (1873-1967), Foto vor 1900

den würde, gab es für die Eheleute Robinow kein Zögern mehr, die Sammlung zu stiften. Dass die Wahl auf das StadtMuseum Bonn fiel, hängt damit zusammen, dass Gwen Thompson-Robinow ihr Herz an den Sterbeort von Robert Schumann verloren hat und die Übergabe der Briefe unbedingt mit einer musikalischen Aufführung verbunden haben wollte, die ihr ermöglichen würde, am letzten Ort, an dem sich Robert Schumann zu seinen Lebzeiten aufgehalten hat, selbst als Musikerin aufzutreten.

Diesen Wunsch konnte ich den Eheleuten Robinow, natürlich in Abstimmung mit meinen Vorstandskollegen vom Verein Schumannhaus Bonn e. V., erfüllen – bekanntlich ist der seit etwa einem halben Jahr vorbildlich von dem Bonner Klavierbauer Ulrich Busch mit Finanzierungshilfe der Sparkasse KölnBonn restaurierte Bösendorfer-Flügel im Schumannhaus in Vereinsbesitz. In zeitlicher Koordination mit den europäischen Reiseplänen der Eheleute Robinow im Frühjahr 2015 und den zeitlichen Möglichkeiten der beteiligten Musiker konnten wir Montag, 18. Mai 2015, als Tag der feierlichen Übergabe der Briefe und für das anschließende Konzert festlegen. (I. B.)



Foto von Clara Schumann mit rückseitiger handschriftlicher Widmung Clara Schumanns: „Der lieben Ilona zur Erinnerung“





Ilona Eibenschütz, London, ca. 1895

*Grandmother's letters – Clara Schumann's letters to Ilona Eibenschütz\**

Introduction & Presentation of the letters and concert:

Piano Quintet in E flat major, Op. 44, by Robert Schumann, with James Maddox, piano; Gwen Thompson-Robinow, violin; Dietmar Roehrig, violin; Martin Wandel, viola; Oliver Wenhold, cello

In this case, 'grandmother' does not refer to Clara Schumann (1819-1896) but to her much younger student Ilona Eibenschütz (1873-1967), the grandmother of Professor Dr Oliver Robinow who donated the letters and postcards, a programme

and a signed photograph of Clara Schumann to the City Museum of Bonn. In the course of a visit to Europe at the beginning of 2014, a Canadian couple, the psychiatrist Professor Oliver Robinow and his wife Gwen Thompson-Robinow, a musician and university teacher, who had been friends for many years with Dietmar Roehrig, a violinist of the Beethoven Orchestra in Bonn and a former student of Gwen Thompson, also went to see the Schumann House in Bonn, as they wished to view Robert Schumann's place of death by all means. This desire arose not only from a deep love for the musical work of Robert Schumann but there were also biographical references, as Oliver Robinow is the grandson of Ilona Eibenschütz, a very well-known pianist in her day, who as a prodigy had celebrated successes with performances before crowned heads in Europe. At the age of thirteen, she took a concert break and continued her piano studies at the Hoch Conservatoire in Frankfurt am Main with Clara Schumann, probably the most fa-

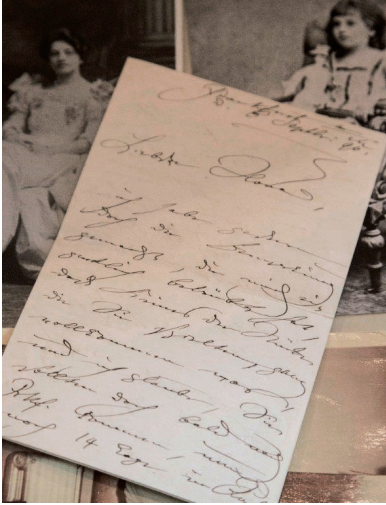
---

\* Translation by Thomas Henninger

mous pianist of the 19th century, between 1886 and 1889. At the very beginning of her stay in Frankfurt, she met Johannes Brahms whose music she loved and with whom she kept in touch until his death. Not only Brahms was enchanted by the young pianist, Clara Schumann also liked young Ilona very much, as documented by the extremely amiable tone of her letters to Ilona Eibenschütz who resumed her successful concert career in 1889. These letters are precisely the subject matter here, as they have been preserved in the family estate and now belong to her grandson Oliver Robinow. And following an assurance on the part of the project manager of the Schumann Network that every public Schumann-related institution in Germany would be very pleased with such collection and would secure best possible conservational and material safekeeping of the letters, and that the content of the letters would, of course, be made available to the public in cooperation with the Schumann Research Centre in Düsseldorf and the offices of the Schumann Letter Edition, there was no more hesitation for spouses Robinow to donate the collection. The fact that the choice fell on the City Museum of Bonn was due



Piano Quintet in E flat major, Op. 44, by Robert Schumann in Schumannhouse Bonn, 18th May 2015. The photo shows from left to right: Gwen Thompson-Robinow, violin; Dietmar Roehrig, violin; James Maddox, piano; Martin Wandel, viola, and Oliver Wenhold, cello. (Photo: M. Böschemeyer)



to Gwen Thompson-Robinow having lost her heart to Robert Schumann's place of death and absolutely wanting the handover of the letters to be combined with a musical performance that would allow her to appear herself as a musician in the last place where Robert Schumann had stayed during his lifetime.

I was, of course, able to satisfy this wish of spouses Robinow in accordance with my board colleagues of the Association of the Schumann House in Bonn – the Association is in possession of the Bösendorfer grand piano in Schumannhouse

Bonn which was restored in an exemplary manner about some months ago by the Bonn piano maker Ulrich Busch, with financial assistance from Sparkasse KölnBonn savings bank. Coordinating chronologically the European travel plans of spouses Robinow this spring 2015 and the time possibilities of the musicians involved, we were in a position to set Monday, 18th May 2015, as the day of the formal handover of the letters and of the ensuing concert.



Gwen Thompson-Robinow, Ingrid Bodsch and Oliver Robinow  
(Photo: M. Böschermeyer)

## Bonner Schumannfest 2015 27.5.-8.6.2015

*Familienbande. Lust und Leid*, unter diesem Motto stand 2015 das Bonner Schumannfest. Beleuchtet wurden dabei die unterschiedlichsten Arten von Familienbeziehungen in der Musik: Komponierende Familien (Bach, Mozart, Schumann, Mendelssohn, Strauß) waren ebenso im Programm vertreten wie familiäre Konstellationen unter den Interpreten. ‚Und wie immer‘, sagte Festivalleiter Markus Schuck bei der Pressevorstellung, ‚versteht sich das Schumannfest dabei vor allem als eine Bühne für junge Künstler, die am Anfang einer erfolgversprechenden Karriere stehen.‘

Das Eröffnungskonzert des Schumannfests am 27. Mai um 20 Uhr im Theater im Ballsaal stand exemplarisch für das Festival-Programm: Die Choreographin Louise Wagner, die Tochter von Wagner-Urenkelin und Beethovenfest-Intendantin Nike Wagner, sprach zum Thema *Familienbande* den musikalischen Teil bestritt das *Ensemble Percorda* (Klavier und Schlagzeug). Auf dem Programm standen Werke von den Brüdern Philidor (Marsch für zwei Paar Kesselpauken) sowie von Brahms (Haydn-Variationen), Schumann (Andante und Variationen) und Bartók (Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug).

Ein aparter Aspekt des Themas *Familienbande* wurde im Klavierabend von Lucy Jarnach behandelt (29.5.2015, Schumannhaus). Die junge Pianistin spielte unter anderem Werke ihres Großvaters, des Komponisten Philipp Jarnach (1892–1982), der über 20 Jahre lang als Leiter der Meisterklasse für Komposition an der Kölner Musikhochschule arbeitete. „Verliebt, verlobt, verbündet“ – unter dieses Motto hat die Pianistin Sophie Pacini ihren Konzertabend mit Werken von Schubert, Chopin und Schumann gestellt (2.6.2015, Schumannhaus). Der pianistische Teil des Schumannfests fand seinen Abschluss in einer *Nacht*



Louise Wagner



Sophie Pacini, im Herbst 2015 für ihre Chopin-CD mit dem ECHO Klassik als beste Nachwuchspi-  
 anistin des Jahres ausge-  
 zeichnet, nach der Probe  
 im Schumannhaus (Foto:  
 M. Schuck, 2.6.2015) und  
 das Programm des Kon-  
 zertabends/Sophie Pacini,  
 in autumn 2015 for her  
 Chopin Cd honoured with  
 the ECHO Classic as the  
 best female rising pianist of  
 the year, after the rehear-  
 sal at the Schumannhouse  
 in Bonn (photo: Markus  
 Schuck, 2.6.2015) and the  
 programme of the concert.

02.06.2015 | 20 Uhr



**KLAVIERABEND MIT  
 SOPHIE PACINI**

**Schubert:** Sonate a-Moll D784  
**Chopin:** Nocturne op. 27/2  
 Scherzo Nr. 2 op. 31  
**Schumann:** Carnaval



Florian Glemser und Franziska Leicht (links) und die Geschwister Anna Rita und Laida Hitay in der Duo-Nacht der Klaviere bei der Uraufführung des *Albums für die Kinder* von Paul Leonard Schäffer, der vorher in seine Komposition einführte.



*der Klavierduos* (6.6.2015, Theater im Ballsaal), bei der Florian Glemser und Franziska Leicht sowie die Geschwister Anna Rita und Laida Hitay zu hören waren. Speziell für diesen Abend hatte der Komponist

Liv Migdal (dritte von links) mit ihrer Klavierpartnerin Zhang Jie nach dem Konzert. Die zwei Damen links von Liv Migdal sind ihre Mutter und ihre Schwester, die Schauspielerin Nadia Migdal.



Anne-Theresa Møller geb. Albrecht, Siegerin des Internationalen Robert Schumann-Wettbewerbs Zwickau 2008



Lars Møller

Paul Leonard Schäffer im Auftrag des Schumannfestes sein *Album für die Kinder* (für zwei Klaviere zu vier Händen) geschrieben, das in der Duo-Nacht uraufgeführt wurde.

Gleich drei Geschwister traten beim „Family Clash“ betitelten Trio-Abend im Theater im Ballsaal auf (3.6.2015): Die mit Preisen geradezu überhäufteten Brüder Alexej (Schlagzeug), Nicolai (Cello) und Wassily Gerassimez (Klavier) spielten unter anderem eigene Kompositionen, ein rundum begeisternder Abend! In Duo-Abenden gastierten beim Schumannfest die französische Geigerin Marina Chiche und die Pianistin Lidija Bizjak (30.5.2015, Theater im Ballsaal) sowie am 5. Juni im Schumannhaus in einem bewegenden, Marian Migdal, ihrem kurz zuvor verstorbenen Vater und Klavierpartner gewidmeten Abend Liv Migdal (Geige) und Migdals ehemalige Schülerin Zhang Jie (Klavier). Für den Liedgesang hatte das Festival zwei Abende reserviert. Das Ehepaar Anne-Theresa (Mezzosopran) geb. Albrecht und Lars Møller (Bariton) kam zusammen mit dem Cellisten Frank-Michael Guthmann und der Pianistin Pauliina Tukiainen, beide ebenfalls ein Ehepaar, in den Ballsaal (31.5.2015). Die Sopranistin Annika Gerhards, Mitglied der Wiener Staatsoper, begeisterte mit Tukiainen beim Abschlusskonzert des Festivals (8.6.2015, Schumannhaus).



Pauliina Tukiainen (am Flügel) und die Sopranistin Annika Gerhards beim Abschlusskonzert des Bonner Schumannfestes am 8.6.2015, Schumanns Geburtstag. (Foto: B. Frommann)



An die ganze Familie wandte sich das Schumannfest speziell mit zwei Veranstaltungen. *Frederick – ein musikalisches Theaterstück* führten Kinder des Trinitatis-Kindergartens Bonn und Mitglieder des Beethoven Orchesters gemeinsam am 4. Juni in der Evangelischen Trinitatiskirche auf. Und am 6. Juni gab es am gleichen Ort einen „märchenhaften Nachmittag“ mit dem Junior-Orchester des Ernst-Moritz-Arndt-Gymnasiums, dem Ensemble Zeitklang und der Märchenerzählerin Rose Wolfgarten.

Eine Reise durch die Welt der Salonmusik unter besonderer Berücksichtigung der Familie Strauß unternahm das Salonorchester *Fascination* (28.5.2015, Trinitatiskirche). Den Spagat zwischen Oper und Pop probte die Opernband *The Cast*, die mit ihrem Programm „Oper macht Spaß“ am 3. Juni, 20 Uhr, im Haus der Springmaus zu Gast war. Und Jazz und Weltmusik gab es mit dem Pianisten Simon Nabatov und seinen „Improvisationen zur (Schumann)Nacht“ am 7. Juni ab 20.30 im Schumannhaus.



Wie üblich zeigte das Schumannfest in der Festivalzeit zusammen mit dem *Rex Filmtheater* ausgewählte Filme. Zu sehen waren: *Die Trapp-Familie*, *Exhibition on Screen: The Impressionists*, *Das Fest*, *Billy Eliot: I Will Dance* und *Wiedersehen mit Brundibár*

7.6.2015, 11 Uhr. Rex, vor der Vorführung von *Wiedersehen mit Brundibar*, von links nach rechts: Dr. Bernhard Hartmann vom General-Anzeiger Bonn, Regisseur Douglas Wolfsperger, Festivalleiter Markus Schuck

## Schumann Festival in Bonn in 2015\*

*Familienbände. Lust und Leid [Family Ties, Desire and Suffering]* was the motto of the Schumann Festival in Bonn in 2015 (27th May – 8th June). In this context, the most varied types of family ties in music were

\* Translation by Thomas Henninger

examined: The programme included both composer families (Bach, Mozart, Schumann, Mendelssohn, Strauss) and family constellations among interpreters. “And as always”, festival manager Markus Schuck said during a press conference, “the Schumann Festival is meant to be above all a platform for young artists at the beginning of a promising career.”

The opening concert of the Schumann Festival at the Ballroom Theatre on 27th May at 2000 hrs stood symbolically for the festival programme: The choreographer Louise Wagner, the daughter of Nike Wagner, the great-granddaughter of Wagner and director of the Beethoven Festival, spoke on the topic of *Family Ties* and the musical part was performed by ensemble Percorda (piano and percussion). The programme included works by brothers Philidor (March for Two Pairs of Timpani), by Brahms (Haydn Variations), Schumann (Andante and Variations) and Bartók (Sonata for Two Pianos and Percussion).

A distinctive aspect of the topic of *Family Ties* was presented at a piano recital by Lucy Jarnach (29.5.2015, Schumann House). The young pianist played, inter alia, works by her grandfather, the composer Philipp Jarnach (1892-1982) who had worked as head of the master class for composition at the Cologne College of Music for more than 20 years. “In Love, Engaged, Allied” was the motto of a



Lucy Jarnach

concert evening of the pianist Sophie Pacini who performed works by Franz Schubert, Chopin and Schumann (2.6.2015, Schumann House). The pianistic part of the Schumann Festival was concluded with a “Night of Piano Duos” (6.6.2015, Ballroom Theatre) featuring Florian Glemser, Franziska Leicht and siblings Anna Rita and Laida Hitay. Especially for this evening and on behalf of the Schumann Festival, the composer Paul Leonard Schäffer had written an Album for Children (for two pianos four hands) which was premiered at this duo night.



Sophie Pacini and her father after Sophie's concert in the late evening of the 2th June 2015 in front of the Schumannhouse Bonn

pianist Lidija Bizjak (30.5.2015, Ballroom Theatre) and, at the Schumann House on 5th June, by Liv Migdal (violin) and her father's former student Zhang Jie (piano), at an emotional evening dedicated to Marian Migdal, her recently deceased father and piano partner.

As many as three siblings appeared at a trio evening entitled "Family Clash" in the Ballroom Theatre (3.6.2015): Brothers Alexej (percussion), Nicolai (cello) and Wassily Gerassimez (piano), all three of them virtually showered with awards, performed, inter alia, compositions of their own, and it became a really exhilarating evening!

Duo evenings at the Schumann Festival saw guest performances by the French violinist Marina Chiche and the



Annika Gerhards and Markus Schuck after the concert at the Schumannhouse Bonn

The Schumann Festival Bonn had reserved two evenings for art songs. Spouses Anne-Theresa Møller née Albrecht (mezzo-soprano) and the danish baritone Lars Møller came together with the cellist Frank-Michael Guthmann and the pianist Pauliina Tukiainen, themselves a couple, for a song recital at the Ballroom Theatre (31.5.2016). The soprano Annika Gerhards, a member of the Vienna State Opera, together with Pauliina Tukiainen enthused the audience at the final concert of the Festival (8.6.2016, Schumann House).

The Schumann Festival addressed the whole family, in particular, with two events. “Frederick – A Musical Play” was performed by children of the Bonn Trinitatis Kindergarten together with members of the Beethoven Orchestra at the Protestant Trinitatis Church on 4th June. And on 6th June, a “Fairy-Tale Afternoon” was held in the same place with the Junior Orchestra of the Ernst Moritz Arndt Grammar School, *ensemble Zeitklang* and story-teller Rose Wolfgarten.



Scenes from *Frederick – A Musical Play*

Salon orchestra *Fascination* went on a journey through the world of salon music, with special reference to family Strauss (28th May, 1800 hrs, Trinitatis Church). A balancing act between opera and pop was presented as a guest performance by opera band *The Cast* with their programme “Opera is Fun” on 3rd June, 2000 hrs, at improvisational theatre Springmaus. And there was jazz and world music with the pianist Simon Nabatov and his “Improvisations on a (Schumann) Night” on 7th June from 2030 hrs at the Schumann House.

As usual, the Schumann Festival Bonn, in conjunction with *Rex Film Theatre*, also offered an film programme over the Festival period. The following were shown: *The Trapp Family*, *Exhibition on Screen: The Impressionist*, *The Celebration*, *Billy Eliot – I Will Dance* and *Brundibár Revisited*.



After the last concert of the Schumann Festival Bonn 2015 („Ophelia sings“ with Pauliina Tukiainen and Annika Gerhards): In the middle of the picture the Festival Manager Markus Schuck, to the left of Markus Schuck the pianist Pauliina Tukiainen in the black robe and the soprano Annika Gerhards in the white one, to his right Ferdinand Köster, chairman of the Opernfreunde Bonn, one of the sponsors of the concert, and Ingrid Bodsch.

## Zwickau – Jahresrückblick 2015

Von Thomas Synofzik, Direktor des Robert-Schumann-Hauses

Mehrere Jubiläen gab es 2015 im Schumann-Umfeld zu feiern. So widmeten sich Sonderausstellungen im Zwickauer Robert-Schumann-Haus Emanuel Geibel (1815–1884), einem der von Schumann meistvertonten Dichter, der Leipziger Photographin Bertha Wehnert-Beckmann (1815–1901) und dem 175-jährigen Jubiläum des Schumannschen Liederjahrs 1840. Da im selben Jahr auch die Eheschließung zwischen Robert Schumann und Clara Wieck erfolgte, stand das Zwickauer Schumann-Fest vom 4. bis 14. Juni 2015 unter dem Motto „Robert & Clara“. Nicht nur stand dabei Musik beider Ehepartner im Vordergrund, sondern mehrfach traten auch Ehepaare auf die Bühne im Robert-Schumann-Haus: Beim Konzert mit dem Leipziger Calmus Ensemble unter dem Titel Hausmusik bei Schumann standen mit den Quintettmitgliedern Anja und Tobias Pöche zwei Ehepartner auf dem Podium, der aus Fernsehserien wie „In aller Freundschaft“ bekannte Schauspieler Dieter Bellmann und seine Frau Astrid Höschel-Bellmann schlüpfen in einer Lesung aus Briefen Robert und Clara Schumanns in deren Rollen und die Sopranistin Annette Dasch und ihr Mann, der Bariton Daniel Schmutz-



Annette Dasch, die Siegerin des Internationalen Robert-Schumann-Wettbewerbs 2000, Daniel Schmutzhardt und Helmut Deutsch



Susanne Grützmann beim Eröffnungskonzert des Schumann-Fests  
im Jugendstilkonzertsaal *Neue Welt*, Foto: Ralph Köhler

hardt, boten – begleitet vom Pianisten Helmut Deutsch – vor ausverkauftem Saal zum Abschluss des Fests ein Duett-Programm. Im Eröffnungskonzert spielte Konstanze Eickhorst Clara Schumanns Klavierkonzertsatz f-Moll aus dem Jahr 1846, Eric Le Sage spielte ein Soloklavierprogramm mit Werken von Robert und Clara Schumann, und das Abegg-Trio musizierte neben Trios von Robert Schumann auch Clara Schumanns meisterhaftes Trio op. 17. Tausende von Besuchern lockte das Romantische Lichterfest rund um den Zwickauer Stadtsee am 12. Juni an, bei dem der Leipziger Pianist Stephan König in einem Open-Air-Konzert Improvisation zu Musik Robert Schumanns unter dem Motto „Papillons in Jazz“ bot. Und der Rocksänger Sebastian Lohse unternahm mit seinem Ensemble Futurum eine Neufassung von Schumanns *Dichterliebe* als multimediale Rocksymphonie mit Videoinstallationen nach Landschaften Caspar David Friedrichs. Im Rahmen des Schumann-Fests erfolgte die Verleihung des Robert-Schumann-Preises der Stadt Zwickau an die Robert-Schumann-Forschungsstelle (vgl. vorne, S. 188 ff., den Bericht von Christina Thomas); das Programm wurde musikalisch umrahmt vom Klavierduo Eckerle, die u.a. die Zwickauer Erstaufführung der kürzlich in der *Neuen Schumann-Gesamtausgabe* vorgelegten vierhändigen Fassung der Overture zu Hermann und Dorothea op. 136 boten.



Impressionen vom „Romantischen Lichterfest“ , 12.6.2015,  
Fotos: Ralph Köhler





Abendliche Impression vom „Romantischen Lichterfest“, 12.6.2015,  
Foto: Ralph Köhler

Bei den monatlichen Sonntagskonzerten der Reihe *Schumann Plus* gastierten Künstler wie der Klarinetist Ib Hausmann und der Cellist Peter Bruns, das Berliner Frauen-Vokalensemble, das Leipziger Klavierquartett, das Wiener Glasharmonika Duo, das Reinhold Quartett sowie der St. Petersburger Pianist Pavel Egorov, und das Klavierduo Norie Takahashi und Björn Lehmann spielte Schumanns originale Version seiner zweiten Symphonie für Klavier zu vier Händen. Es gab Konzerte mit Schülern des Moskauer Tschaikowski-Konservatoriums und der Russian Music School in den Vereinigten Arabischen Emiraten und natürlich des ortsansässigen Robert-Schumann-Konservatoriums. Der französische Blechbläser Rémi Gaché spielte Schumann-Arrangements für Euphonium und der Moskauer Tenor Sergej Sanatorov bot Heinrich-Heine-Vertonungen russischer Komponisten. Der Siegener Musikwissenschaftler Werner Klüppelholz hielt einen Vortrag über Robert Schumann und Maurizio Kagel; bei einer musikalischen Lesung zum Thema „Hermann Hesse und die Musik“ zeigte



Sergej Leiferkus im Robert-Schumann-Haus, 7.11.2015  
Foto von Wolfgang Meyer

sich dessen große Vorliebe für Robert Schumann. In Kooperation mit dem Schumann-Netzwerk konnte ab November die Ausstellung der Robert-Schumann-Forschungsstelle zu „Robert und Clara Schumann im Internationalen Kinder- und Jugendbuch“ gezeigt werden, als Begleitveranstaltungen gab es Lesungen mit Texten zu Schumanns Kinderszenen, ein Klavierprogramm mit „Neuen Kinderszenen“ und ein Programm mit Stücken aus Schumanns Jugendalbum und den Musikalischen Haus- und Lebensregeln im deutschen Original und den englischen, russischen und italienischen Übersetzungen. Einen Vorgeschmack auf den Internationalen Robert-Schumann-Wettbewerb vom 9. bis 19. Juni 2016 bot ein Konzert mit dem Bariton Sergej Leiferkus am 7. November 2015, der 1977 Preisträger des Wettbewerbs gewesen war und erstmals wieder in der Muldestadt gastierte.



### **Zwickau in 2015 – Short annual review**

By Thomas Synofzik, director of the Robert-Schumann-House\*

2015 saw the celebration of several anniversaries relating to Schumann. Special exhibitions at the Robert Schumann House in Zwickau were dedicated to Emanuel Geibel (1815–1884) – one of the poets whose poetry Schumann most often set to music, the Leipzig photographer Bertha Wehnert-Beckmann (1815–1901), and the 175<sup>th</sup> anniversary of the Schumann year of songs in 1840. Given that the marriage between Robert Schumann and Clara Wieck took place in the same year, the Zwickau Schumann Festival between 4<sup>th</sup> and 14<sup>th</sup> June 2015 was held under the motto “Robert & Clara”. There, not only the music of both spouses was focused on but there were also several couples appearing on stage at the Robert Schumann House: At the concert with the Leipzig Calmus Ensemble under the heading “Music at the Schumanns’ home”, Anja and Tobias Pöche, members of the Quintet, were two spouses standing on the podium, Dieter Bellmann, the actor known from TV series such as “In aller Freundschaft [In all friendship]” and his wife Astrid Höschel-Bellmann slipped into the roles of

---

\* Translation by Thomas Henninger



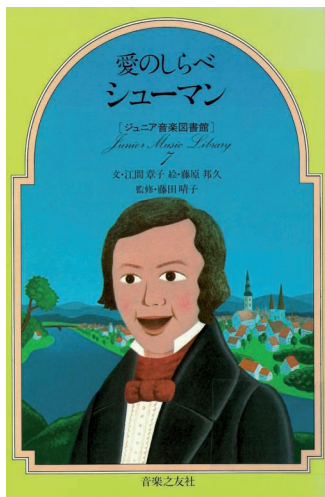
Eric Le Sage, the winner of the International Robert Schumann Competition 1989, photo: Jean-Baptiste Millot



Rock singer Sebastian Lohse and his ensemble *Futurum* with a new version of Schumann's *Dichterliebe* (A Poet's Love) at the Schumannfest Zwickau

Robert and Clara Schumann in a reading from their letters, and the soprano Annette Dasch and her husband, the baritone Daniel Schmutzhardt, accompanied by the pianist Helmut Deutsch, presented a duet programme before a packed audience at the end of the Festival. At the opening concert, Konstanze Eickhorst performed Clara Schumann's Piano Concerto Movement in F minor from 1846; Eric Le Sage presented a solo piano programme with works by Robert and Clara Schumann; and the Abegg Trio, along with trios by Robert Schumann, also played Clara Schumann's superb Piano Trio in G minor, Op. 17. Thousands of visitors were attracted by the Romantic Festival of Lights around the Zwickau town lake on 12<sup>th</sup> June at which the Leipzig pianist Stephan König presented improvisations on music by Robert Schumann at an open air concert under the motto "Papillons in Jazz". And the rock singer Sebastian Lohse, together with his ensemble *Futurum*, introduced a new version of Schumann's *Dichterliebe*

[A Poet's Love] as a multimedia rock symphony with video installations after landscapes by Caspar David Friedrich. Within the scope of the Schumann Festival, the Robert Schumann Prize of the city of Zwickau was awarded to the Robert Schumann Research Centre (cf. the review by Christina Thomas, p. 124 seq.); the programme was musically accompanied by piano duo Eckerle who, amongst other things, performed the premiere in Zwickau of the four-handed ver-



The cover of a Japanese Schumann-book for children, shown in the Schumannhouse-exhibiton

sion of the Overture to Hermann and Dorothea, Op. 136, which had been recently presented in the new edition of Schumann's collected works.

At the monthly Sunday concerts of the Schumann Plus series, guest performances were given by artists such as the clarinettist Ib Hausmann and the cellist Peter Bruns, the Berlin Women's Vocal Ensemble, the Leipzig Piano Quartet, the Vienna Glass Harmonica duo, the Reinhold Quartet and the St Petersburg pianist Pavel Egorov, and the piano duo Norie Takahashi and Björn Lehmann played Schumann's original version of his Symphony No. 2 for four hands. There were concerts with students of the Moscow Tchaikovsky Conservatoire and the Russian Music School in the United Arab Emirates

and, of course, the local Robert Schumann Conservatoire. The French brass player Rémi Gaché played Schumann arrangements for euphonium and the Moscow tenor Sergey Sanatorov presented Heinrich Heine poems set to music by Russian composers. The Siegen musicologist Werner Klüppelholz gave a lecture on Robert Schumann and Maurizio Kagel; a musical reading on the subject of "Hermann Hesse and music" revealed the latter's strong preference for Robert Schumann. In cooperation with the Schumann Network, an exhibition on "Robert and Clara Schumann in international books for children and young people" could be held by the Robert Schumann Research Centre as from November, accompanied by reading events with texts about Schumann's Scenes from Childhood, a piano programme with "New Scenes from Childhood" and a programme with pieces from Schumann's Album for the Young and the Musical Rules at Home and in Life in the German original and its English, Russian and Italian translations. A foretaste of the International Robert Schumann Competition between 9<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> June 2016 was provided with a concert on 7<sup>th</sup> November 2015 by the baritone Sergey Leyferkus who had been the award winner of the Competition in 1977 and was back to this town on the Mulde river for the first time since then.

WWW.ROBERT-SCHUMANN-FEST.DE

# Robert-Schumann-Ehrung 2015

»Reflexionen« – Robert Schumann zum 205. Geburtstag



Sächsisches Vocalensemble

**12. Juni, 19.00 Uhr**

**Robert und Clara Schumann-Gedenkweg**

Enthüllung des 5. Medallions in Kreischa

**13. Juni, 17.00 Uhr**

**»Ich stand in dunklen Träumen«**

Musikalische Sojree

Steigenberger Hotel de Saxe

**14. Juni, 19.30 Uhr**

Konzerteinführung 18.00 Uhr

**Festkonzert des Sächsischen Vocalensembles**

Palais Großer Garten

Schirmherr: Kammersänger Professor Peter Schreier

Kooperationsprojekt des Sächsischen Vocalensembles e.V. mit dem Förderverein  
Palais Großer Garten e.V. und dem Steigenberger Hotel de Saxe Dresden

## 12.–14.6.2015 – Robert-Schumann-Ehrung Dresden 2015 „Reflexionen“ – Robert Schumann zum 205. Geburtstag

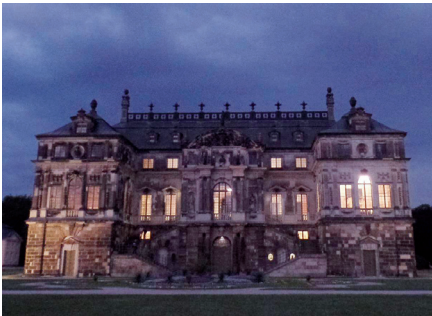


Das neue Medaillon an der Kirchmauer in Kreischa/  
the new medallion at the church in Kreischa, Fotos/  
photos: Conrad Brückner



Die *Robert-Schumann-Ehrung* Dresden 2015 begann im Rahmen einer Festveranstaltung in Anwesenheit von Kammer Sänger Prof. Peter Schreiber, dem Begründer der *Schumannnadiade* in Kreischa, mit der Anbringung des 5. Medaillons im Rahmen des vom *Sächsischen Vocalensemble* Dresden 2010 initiierten Robert und Clara Schumann-Gedenkwegs in Dresden und Umgebung. Dieses Mal war – nach dem *Palais Großer Garten*, dem *Coselpalais*, *Hotel de Saxe* und Schloß Maxen – Kreischa an der Reihe, wohin sich Schumann und seine Familie vor den revolutionären Unruhen in Dresden 1849 zurückgezogen hatten. Angebracht wurde das Medaillon an der Kirchmauer von Kreischa.

The *Tribute to Robert Schumann* 2015 in Dresden began with a musical afternoon, in presence of the Chamber Singer Prof Peter Schreiber, founder of the *Schumannnadiade* at Kreischa. Since 2010 the *Saxon Vocal Ensemble* Dresden organised the unveiling of medallions along a Robert and Clara Schumann commemorative path in Dresden and surroundings. Now – after *Palais Großer Garten*, *Cosel Palace*, *Hotel de Saxe* and Maxen Castle – it was time for Kreischa, where Schumann and his family had retired prior to the revolutionary unrest in Dresden in 1849.



Dresden, 14.6.2015

*Palais Großer Garten* während des Konzerts innen und außen/during the concert, inside and outside; Fotos/photos: Achim Schindler

„Wir hatten ein wunderbares Festkonzert im *Palais Großer Garten*. Die Programmatik („Reflexionen“) ist aufgegangen, der Chor [*Sächsisches Vocalensemble*], dirigiert

von Matthias Jung, war in bester Verfassung und der Pianist Detlef Kaiser – Dozent an der hiesigen Musikhochschule [Hochschule für Musik *Carl Maria von Weber*, Dresden] – brillant. Eine besondere Entdeckung war die Aufführung des Chorwerkes „Die Lotosblume“ von Toshio Hosokawa und die Liedtranskriptionen von Clytus Gottwald für gemischten Chor a cappella. Herrlich gesungen – und heftig beklatscht – waren die Lieder von Johannes Brahms und Clara Schumann.“ (Zitiert aus einem Brief der Festivalleiterin Anita Brückner)

„We had a wonderful festival concert at the *Palais Großer Garten*. The programme – „reflections“ – has come off perfectly, the choir [*Saxon Vocal Ensemble*], conducted by Matthias Jung, was in best condition,



## Festkonzert zum 205. Geburtstag von Robert-Schumann

### Palais Großer Garten

Sonntag, 14. Juni 2015, 19.30 Uhr

**Robert Schumann (1810–1856)/  
Clytus Gottwald (1925)**

Vier Gesänge nach Texten von Joseph von Eichendorff, bearbeitet für 5–10-stimmigen gemischten Chor a cappella

*Frühlingsfahrt op. 45/2 (6stimmig)*

*Wehmut op. 39/9 (5stimmig)*

*Mondnacht op. 39/5 (6stimmig)*

*Waldesgespräch op. 39/3 (10stimmig)*

**Robert Schumann/Clytus Gottwald**

Tragödie op. 64/3 (Heinrich Heine), bearbeitet für 4-stimmigen Frauenchor a cappella

*Entflieh mit mir*

*Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht*

*Auf ihrem Grab*

**Sergej Prokofjew (1891–1953)**

Toccata d-moll für Klavier op. 11

**Toshio Hosokawa (1955)**

Die Lotosblume

– Hommage à Robert Schumann –

für gemischten Chor und Percussion (2006)

– PAUSE –

**Clara Schumann (1819–1896)**

Drei gemischte Chöre nach Gedichten von Emanuel Geibel für 4-stimmigen Chor a cappella (1848)

*Abendfeier in Venedig*

*»Vorwärts«*

*Gondoliera*

**Johannes Brahms (1833–1897)**

Variationen über ein Thema von Robert Schumann für Klavier fis-Moll op. 9

**Johannes Brahms**

Sieben Lieder für gemischten Chor op. 62

*Rosmarin*

*Von alten Liebesliedern*

*Waldesnacht*

*Dein Herzlein mild*

*All meine Herzgedanken*

*Es geht ein Wehen durch den Wald*

*Vergangen ist mir Glück und Heil*

Detlef Kaiser, Klavier

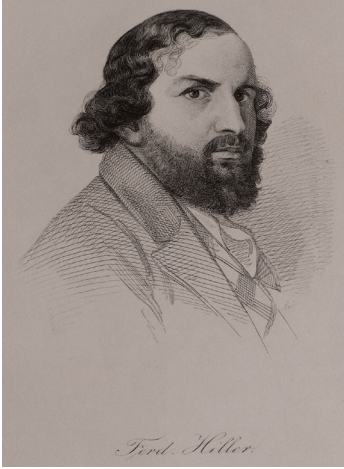
Simon Etzold, Percussion

Sächsisches Vocalensemble

Leitung: Matthias Jung

the pianist Detlev Kaiser, teacher at the Music Academy Carl Maria von Weber Dresden – was brilliant. A special discovery was the performance of the choral work „The Lotus flower“ by Toshio Hosokawa and the transcriptions of songs by Clytus Gottwald for mixed chorus a cappella. Wonderfully sung, the Lieder by Johannes Brahms and Clara Schumann were also applauded heartily by the audience.“

(Quoted from a letter of the festival manager Anita Brückner).



**20.6.2015, 20.00, NDR Kultur  
Prisma – Ferdinand Hiller**

Felix Werthschultes zweistündiges Radio-Portrait über den Komponisten, Musikpädagogen, Festivalleiter, Dirigenten und Pianisten Ferdinand Hiller (1811–1885).

Hiller war der unmittelbare Vorgänger von Robert Schumann als Düsseldorfer Musikdirektor. 1850 wurde er Musikdirektor in Köln, wo er im gleichen Jahr das Konservatorium gründete und bis 1884 als Kapellmeister wirkte. Während seiner Kölner Jahre leitete er 12mal das Niederrheinische Musikfest. Hiller

unterhielt mit zahlreichen großen Künstlern und Denkern des 19. Jahrhunderts freundschaftliche Beziehungen. Clara und Robert Schumann zählen zu seinen engen Freunden. Hiller ist Schumanns Klavierkonzert gewidmet, und Hiller war auch der Taufpate des erstgeborenen und als Baby gestorbenen Sohnes der Schumanns, Emil. In der Sendung kamen auch die Schumannforscher Prof. Klaus Wolfgang Niemöller und Dr. Matthias Wendt zu Wort sowie der Pianist und Schumann-Forum-Mitglied Tobias Koch. Vgl. <http://www.werthschulte.info/tag/ndr-kultur>

Felix Werthschulte's radio feature about the composer, music teacher, conductor, festival director and pianist Ferdinand Hiller (1811–1885). Hiller became 1847 – as Robert Schumann's immediate predecessor – municipal music director of Düsseldorf. 1850 received Hiller a similar appointment at Cologne, where he founded Cologne Conservatoire that year and remained as Kapellmeister until 1884. During this time he was twelve times festival director of the Lower Rhenish Music Festival. Robert and Clara Schumann could be counted among his close friends. Robert Schumann dedicated to Hiller his piano concerto. And Hiller was the godfather of the Schumann's firstborn son, Emil, who died as a baby.

Among the programme's guests were the musicologists and Schumann experts Prof Dr Klaus Wolfgang Niemöller and Dr Matthias Wendt and the pianist Tobias Koch, founding member of the Schumann forum.

# Stadt-Theater zu Leipzig

Dienstag, den 25. Juni 1850.

Mit aufgehobenem Abonnement  
(Zum ersten Male:)

Unter Leitung des Componisten,

## Genoveva.

Oper in 4 Akten, nach Fick und F. Hebbel.

Musik von Dr. Schumann.

### Personen:

Hilarius, Bischof von Trier.	.....	Herr Wilde.
Siegfried, Pfalzgraf.	.....	Herr Brasch.
Genoveva.	.....	Frau Mayer.
Helg.	.....	Herr Bibermann.
Margaretha.	.....	Frau Günther-Bachmann.
Drage, Hantelmeister.	.....	Herr Salomon.
Balthasar, } Dienerschaft im Schloß.	.....	Herr Stürmer.
Caspar, }	.....	Herr Reifner.
Siegold, }	.....	Frau Ziemer K.
Conrad, Siegfried's Edelknecht.	.....	Herr Sieps.
Ritter, Brillische, Knapen, Knechte, Landvolk, Erbscheinungen.	.....	

Der Text der Gesänge ist an der Cassé für 3 Kreuzer zu haben

### Preise der Plätze:

Parterre: 10 Kreuzer. Parfri: 20 Kreuzer.  
Parterre-Vogen: Ein einzelner Platz 20 Kreuzer.  
Amphitheater: Spectre 1 Zuber, ungeleert 20 Kreuzer.  
Vogen des ersten Ranges: Ein einzelner Platz 20 Kreuzer.  
Vogen des zweiten Ranges: Ein einzelner Platz 15 Kreuzer.  
Erste Gallerie: 15 Kreuzer. Ein gesperrter Sitz daleib 20 Kreuzer.  
Zweite Gallerie: 10 Kreuzer. Ein gesperrter Sitz daleib 15 Kreuzer.  
Dritte Gallerie: Rutenplatz 7 1/2 Kreuzer. Seitenplatz: 5 Kreuzer.

Anfang halb 7 Uhr. Einlaß halb 6 Uhr. Ende nach 9 Uhr.

### Nachricht.

Man abonniert auf den Abonnement mit vierteljährlich 12 Rgr. 5 Pf. in der Buchdruckerei von J. F. Richter  
Poststraße Nr. 18. — Bestellungen nehmen die Aetelträger an.

Theatergettel der Kraufführung der Oper „Genoveva“  
Robert Schumann-Museum, Zwickau

25.6.2015 – 165 Jahre/165 years *Genoveva*

165. Jahrestag der Uraufführung von Robert Schumanns Oper *Genoveva* am Stadttheater Leipzig unter der Leitung des Komponisten  
165th anniversary of the world premiere of Robert Schumann's opera *Genoveva* at the Leipzig city theatre under the direction of the composer

### 25.7.2015, Brühl

Tod von Dieter Kühn in seinem 81. Lebensjahr. Der Schriftsteller hat 1996 einen sehr kontrovers diskutierten historischen Roman über Clara Schumann herausgegeben, besonders über ihre Kindheit und Ehejahre: *Clara Schumann, Klavier. Ein Lebensbuch*

Death of Dieter Kühn at the age of 80. The writer is the author of a most controversial historic novel about Clara Schumann specifically about her childhood and the years of marriage, published in 1996: *Clara Schumann, Klavier. Ein Lebensbuch*

### 20.8., 23.8. & 25.8.2015, Warschau

Schumann beim Festival/Schumann at the festival „Chopin and his Europe“ (15.-29.8.2015)

Ivo Pogorelić Klavierrezital/solo piano recital, 20.8.2015

Kammermusikabend mit/chamber concert with the pianist Jan Lisiecki & Truls Mørk, cello, 23.8.2015

Liederabend mit/Lieder evening with Matthias Goerne & Piotr Anderszewski, 25.8.2015



Florian Noack, Foto: © FlorianNoack

### 24.8.2015 – Bekanntgabe ECHO Klassik/Price announcement

Im August 2015 gewann der belgische Pianist Florian Noack, Preisträger des *Internationalen Robert Schumann-Wettbewerbs* Zwickau 2012, den *ECHO Klassik Nachwuchspreis Klavier* für seine CD mit seinen eigenen Transkriptionen spätromantischer Orchesterwerke von Tschaikowsky, Rachmaninow und Rimskij Korsakov.

For his CD recording of his own transcriptions and paraphrases of orchestral works by Tchaikovsky, Rachmaninow and Rimsky-Korsakov, the young Belgian pianist Florian Noack, prize winner of the *International Robert Schumann competition* Zwickau 2012, was named „Nachwuchskünstler des Jahres 2015, Klavier“ (Emerging Artist of the Year, piano) by ECHO Klassik.

# SCHUMANN-HAUS LEIPZIG

VERANSTALTUNGEN  
JULI—SEPTEMBER 2015



SCHUMANN-HAUS LEIPZIG



**AUFBRUCH IM SCHUMANN-HAUS LEIPZIG!**  
**Rückblick auf das Jahr 2014 im Schumann-Haus Leipzig.**  
Von Gregor Nowak, Geschäftsführer des Schumann-Vereins Leipzig



2015 geht zweifellos als ein besonderes Jahr in die „Annalen“ des Leipziger Schumann-Hauses ein.

Mitten in der Jubiläumsfestwoche und genau am 12. September 2015, dem 175. Hochzeitstag der Schumanns, öffnete der neue Klangraum des Museums seine Pforten. Für reichlich Besucher sorgten gleich am ersten Tag die etwa 600 Gäste des parallel dazu stattfindenden Hochzeitsfestes (vgl. Foto links), das der Schumann-Verein gemeinsam mit der ebenfalls im Haus befindlichen *Freien Grundschule Clara Schumann* veranstaltete.



Der neue Klangraum des Museums im Schumann-Haus Leipzig

unter anderem mit einem neuen Blüthner-Flügel mit Selbstspielfunktion, einem großen interaktiven und internetfähigen Bildschirm und Cajons als Sitzhocker ausgestattet.

Was ist nun das Besondere an diesem Raum? Konzipiert im Biedermeierstil eignet er sich sowohl als Museums- und Konzertraum als auch als Musikraum der musischen Grundschule und bildet somit eine wichtige Brücke zwischen der Historie und dem heutigen modernen Nutzungskonzept dieser alten Wirkungsstätte von Clara und Robert Schumann. Passend dazu ist er unter



Das Herzstück aber ist die Klanginstallation des Leipziger Klangkünstlers Erwin Stache. Für ihn war entscheidend, dass „der Besucher eine Möglichkeit hat, mit dem Raum musikalisch zu spielen. Die 12 Objekte, die an der Decke hängen, stammen entweder aus der Zeit Robert Schumanns oder weisen auf technische Erfindungen dieser Zeit hin, wie z.B. das Morsegerät, die Kohlenbogenlampe



oder die Dampfpeife. Jedes Objekt lässt Töne, Geräusche oder ganze Musikstücke erklingen, wenn man sich darunter stellt. Selbst das Klavier im Raum spielt wie von Geisterhand.“ Gerade wegen seiner vielfältigen pädagogischen Möglichkeiten wird dieser ästhetisch anmutende Raum für kleine und große Besucher des Museums und für die SchülerInnen der Schule gleichermaßen musikalische Horizonte öffnen, alle Sinne ansprechen und vor allem eins bereiten: Spaß am Musizieren und Entdecken.

Der erste Schritt ist getan, das Schumann-Haus wieder zu einem der kreativen Zentren Leipzigs zu formen und somit die Geschichte der Schumanns und ihre Bedeutung für die kulturelle Entwicklung Leipzigs fortzuführen. Weitere folgen, so z.B. die Einweihung des vielleicht ersten Audioguides für Kinder von Kindern am 4. Februar 2016, entwickelt und selbst produziert von SchülerInnen der *Freien Grundschule Clara Schumann*. Entstanden ist ein beeindruckendes 45minütiges Hörspiel über drei Hausgeister und vier Privatdetektive auf der Suche nach dem Hauptquartier des Davidsbundes. Voll sprühender Phantasie werden jetzt die Museumsräume für zukünftige Generationen erleb- und erfahrbar.

Außerdem plant das Schumann-Haus für den Sommer 2016 die Eröffnung des ersten Spielhörplatzes Deutschlands. Ebenfalls konzipiert von Erwin Stache werden hier sieben Klangobjekte Bewegungen und Spielaktionen in Klänge, Töne und Geräusche übersetzen. Nicht nur



der Spieleffekt wird verstärkt, sondern das Spiel generell in eine musikalisch-kreative, ja vielleicht auch tänzerische Richtung gelenkt. Jedes Klangspielobjekt funktioniert im weitesten Sinne wie ein bewegliches Instrument und alle Objekte sind so miteinander verbunden, dass mit Ihnen gemeinsam gespielt, musiziert und „komponiert“ werden kann.

Für die Zukunft gibt es viel zu entdecken, das Schumann-Haus in Leipzig steht allen Gästen an allen Tagen des Jahres offen! Vgl. [www.schumann-haus.de](http://www.schumann-haus.de)

**AWAKENING AT THE SCHUMANN HOUSE IN LEIPZIG!**  
**Looking back at the Schumann House in Leipzig in 2015.**

By Gregor Nowak, Managing Director of the  
Schumann-Association Leipzig\*

2015 will undoubtedly go down as a particular year in the “annals” of the Schumann House in Leipzig. It was in the middle of the anniversary festival and exactly on 12<sup>th</sup> September, the 175<sup>th</sup> wedding anniversary of the Schumanns, that the new sound room of the museum opened its doors. Numerous visitors were provided on the very first day by around 600 guests of the wedding celebration (see some photos, p. 195) taking place there at the same time, which the Schumann Association had organised together with Clara Schumann independent primary school (*Freien Grundschule Clara Schumann*), housed on the same premises.

What is so special about this room? Designed in the Biedermeier style, it is suited both as a museum and a concert room and as a music room for the artistic primary school and in this way builds a bridge between history and the modern-day utilisation concept of this old domain of Clara and Robert Schumann. Appropriately enough, it is equipped, amongst other things, with a new self-playing function, a Blüthner grand piano with a large interactive and internet-compatible screen and with cajones as stools.

---

\* Translation by Thomas Henninger



The sound installation on the ceiling

The centre piece is, however, the sound installation by the Leipzig sound artist Erwin Stache. For him, it was important that „the visitor be given an opportunity to musically play with this room. The twelve objects hanging from the ceiling are either

from the time of Robert Schumann or reveal technical inventions of that time, such as the Morse machine, the carbon arc lamp or the steam whistle. Each object produces sounds, noises or complete pieces of music when you stand beneath it. Even the piano in the room plays as if by magic.” It is precisely for its many educational possibilities for small and big visitors to the museum and similarly for the students of the school that this aesthetically arranged room will open musical horizons, appeal to all the senses and provide above all: enjoyment of playing music and of discoveries.

The first step has been taken to form the Schumann House again into one of the creative centres of Leipzig and thus to continue the history of the Schumanns and their importance for the cultural development of Leipzig. There are more steps to follow, such as the inauguration of perhaps the first audio guide for children by children on 4<sup>th</sup> February 2016, developed and produced by the students of Clara Schumann independent primary school themselves. The result is an impressive 45-minute radio play about three household spirits and four private detectives in search of the headquarters of the League of David. The museum rooms are now ready to be experienced by future generations with plenty of sparkling imagination.

Moreover, the Schumann House is planning to launch the first audio playground in Germany in summer 2016. Again designed by Erwin Stache, seven sound objects will translate movements and play actions into sounds, tones and noises. There will be an enhanced play effect but, apart from that, the play itself will generally be guided in a musical and creative or perhaps even dance-like direction. Every sound

play object will work like a portable instrument in the broadest sense and all objects will be connected to each other in such a way that they can be used together for playing, making music or „composing“.

There is much to be discovered in the future and the Schumann House in Leipzig keeps its door open for all guests every day of the year! Cf. [www.schumann-haus.de](http://www.schumann-haus.de)



12<sup>th</sup> September 2015, the 175<sup>th</sup> wedding anniversary of the Schumanns in Leipzig – two impressions of the wedding celebrations, organised by the Schumann Association Leipzig together with the Clara Schumann independent primary school (*Freien Grundschule Clara Schumann*).



**12.9.2015, Bonn,  
Schumannhaus**

Liederabend aus Anlass  
des 175. Hochzeitstages  
von Clara und Robert  
Schumann

Es war nicht nur ihr er-  
ster gemeinsamer Lieder-  
abend, es war für jede  
der beiden wunderbaren  
jungen Künstlerinnen –  
Nikola Hillebrand und  
Ottavia Maria Macera-

tini – der erste öffentliche Liederabend überhaupt. Dass sie ihre Liederabendpremiere Clara und Robert Schumann als Hochzeitsgeschenk widmeten, war umso schöner – und das Publikum der Festveranstaltung war selig.

tini – der erste öffentliche Liederabend überhaupt. Dass sie ihre Liederabendpremiere Clara und Robert Schumann als Hochzeitsgeschenk widmeten, war umso schöner – und das Publikum der Festveranstaltung war selig.



Ottavia Maria Macerati & Nikola Hillebrand,  
Foto: Wulf Klaus, Meckenheim



Die zweiundzwanzig Jahre alte deutsche Sopranistin Nikola Hillebrand, 2015 noch Studentin an der Hochschule für Musik und Theater in München, hat seit 2013 auch schon das Bonner Opernpublikum mit ihren Auftritten als *Belinda*, *Papagena* und *Marzelline* begeistert, 2016 ist sie an der Oper Bonn bei der Wiederaufnahme der *Zauberflöte* als

*Königin der Nacht* engagiert. Wenige Tage vor ihrem Bonner Liederabend wurde Nikola Hillebrand beim Glyndebourne Festival, wo sie einen Auftritt als Blonde in der *Entführung aus dem Serail* hatte, mit dem renommierten *John Christie Award* ausgezeichnet, der seit 1965 an junge Sängerinnen und Sänger vergeben wird, die in Glyndebourne außergewöhnliche Leistungen zeigen.



Die ebenfalls an der Münchner Hochschule für Musik und Theater ausgebildete und wie Nikola Hillebrand in München lebende, mit vielen Preisen ausgezeichnete italienische Pianistin Ottavia Maria Maceratini, betörte die

Klassikwelt und Schumannianer besonders mit ihrer zweiten, 2012 herausgegebenen CD "Untitled", auf der sie drei pianistische Hauptwerke Schumanns mit zwei Miniaturen von Rameau und Ravel in Kontrast setzte. Die CD erhielt mehrere prominente Auszeichnungen, schaffte es in die Jahresbestenliste der NMZ und war für den ICMA 2013 (International Classical Music Award) nominiert. Seit 2014 ist Ottavia Maria Maceratini Mitglied im Schumann-Forum. 2014 spielte sie auch das Geburtstagskonzert für Robert Schumann beim Bonner Schumannfest und das Eröffnungskonzert bei der Schumann-Festwoche in Leipzig.

Es war ein beglückender Abend, die Besucher waren enthusiastisch! Ein schöneres Liederabend-Debut ist nicht denkbar und mit der dritten heftig geforderten Zugabe – dem Lied von der „Unschuld vom Lande“ aus Strauss‘ *Fledermaus* – waren dann alle Dämme gebrochen, die Leute vor Begeisterung kaum zu halten. Und als Ausklang für ein Konzert zum Hochzeitstag passte ein wenig Ausgelassenheit hervorragend, auch wenn uns Clara Schumann zumeist als recht ernsthafter Charakter erscheint. Aber andererseits wissen wir auch, dass ihre Wiener Auftritte zusammen mit Johannes Brahms beim vierhändigen Vortrag der *Liebeslieder-Walzer* auch von ihr mit Lust und Heiterkeit absolviert wurden.

Veranstalter des musikalischen Geburtstages waren, in Kooperation mit dem Bonner Schumannfest, das Stadtmuseum Bonn und der Förderverein des Museums. (Ingrid Bodsch)

### Programm

#### **W.A. Mozart**

Als Luise die Briefe ihres ungetreuen  
Liebhabers verbrannte (KV 520)  
Dans un bois solitaire (KV 308)  
Abendempfindung (KV 523)  
Der Zauberer (KV 472)

#### **Franz Schubert**

Heimliches Lieben op.106/ D.922  
Lied der Mignon op. 62/ D.877 no.4  
Rastlose Liebe op.5/ D.138  
Nacht und Träume op.43/ D.827  
Die Forelle op. 32/ D.550  
An die Musik op. 88/ D.547

– PAUSE –

#### **Robert Schumann aus „Myrten“ Op. 25**

Die Lotosblume  
Lied der Braut I  
Lied der Braut II  
Der Nußbaum  
Jemand  
Du bist wie eine Blume

#### **Richard Strauss aus Op. 10**

Die Nacht  
Die Zeitlose  
Die Verschwiegenen  
Allerseelen  
aus Op. 68  
Ich wollt ein Sträußlein binden  
An die Nacht

#### **Zugaben:**

Schumann: Widmung  
Strauss: Zueignung

Lieder evening on the occasion of the 175<sup>th</sup> wedding anniversary  
of Clara and Robert Schumann, Schumannhouse Bonn\*

It was not only their first joint Lieder recital, it was the first public Lieder recital for each one of the two wonderful young artists – Nikola Hillebrand and Ottavia Maria Maceratini – at all.

The fact that they dedicated their song recital premiere to Clara and Robert Schumann as a birthday present was even more adorable – and the audience was overjoyed.

The 22-year-old German soprano Nikola Hillebrand, although still a student at the University of Music and Performing Arts of Munich in 2015, further enthused the Bonn opera audience with appearances as *Belinda*, *Marzelline* and *Papagena* since 2013, and she has been engaged by the Theatre of the city of Bonn as the *Queen of the Night* for 2016. A few days before her Bonn Lieder recital, she was presented the renowned *John Christie Award* at the Glyndebourne Festival where she had given an acclaimed performance as *Blonde* in *The Abduction from the Seraglio*. The John Christie Award has been awarded since 1965 to a young singer who has shown exceptional promise through their work at Glyndebourne.

The Italian pianist Ottavia Maria Maceratini, equally trained at the University of Music and Performing Arts of Munich and having won multiple awards, infatuated the world of classical music and Schumannians with, in particular, her second CD entitled “Untitled”, released in 2012, where she contrasted three major pianistic works by Schumann with two miniatures by Rameau and Ravel. The CD received several prominent awards, inter alia, in the Best of the Year List of the NMZ (New Journal of Music) and was even nominated for the ICMA (International Classic Music Award) 2013.

Ottavia Maria Maceratini has been a member of the Schumann Forum since 2014. She played the birthday concert for Robert Schumann at the Bonn Schumann Festival in 2014 and opened the Leipzig Schumann Festival Week with a concert.

It was a delightful evening and the visitors were enthusiastic! A more beautiful debut song recital is hardly imaginable, and after a third and vigorously demanded encore, namely the “innocent peasant

---

\* Review by Ingrid Bodsch, translated by Thomas Henninger

maid” from Strauss’ *The Bat*, the audience went virtually mad. A little exuberance in conclusion of a concert on the occasion of a wedding anniversary was most appropriate, even if Clara Schuman seems to us rather serious most of the time. On the other hand, we also know that at her performances in Vienna together with Johannes Brahms, she would express obvious pleasure and serenity during recitals of the *Love Song Waltzes* four hands.

The organisers of the musical anniversary were the Town Museum of Bonn and the Association of Friends of the Town Museum of Bonn, in cooperation with the Schumann Festival in Bonn.



Ottavia Maria Maceratini & Nikola Hillebrand,  
photo: Barbara Frommann, Bonn





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

Donnerstag, 29. Oktober 2015  
Villa Bonn, Frankfurt a.M., 19 Uhr

JOSEPH HAYDN (1732-1809)

Klaviertrio es-Moll Hob. XV:31 „Jakobs Traum“ (1795)  
Andante cantabile  
Allegro (ben moderato)

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

Klaviertrio D-Dur op. 70.1 „Geistertrio“ (1808)  
Allegro vivace e con brio  
Largo assai ed espressivo  
Presto

\*\*\*\*\*

ROBERT SCHUMANN (1810-1856)

Klaviertrio d-Moll op.63 (1847)  
Mit Energie und Leidenschaft  
Lebhaft, doch nicht zu rasch  
Langsam, mit inniger Empfindung  
Mit Feuer

**Trio Imàge**  
**Gergana Gergova, Violine**  
**Thomas Kaufmann, Violoncello**  
**Pavlin Nechev, Klavier**

Mit seiner Debüt-CD, der Gesamteinspielung aller Klaviertrios von Mauricio Kagel, sorgte das **Trio Imàge** für Furore: Die Aufnahme gewann den ECHO Klassik Preis in der Kategorie „Welt-Ersteinspielung des Jahres“, wurde für den Deutschen Schallplattenpreis nominiert und von der Presse hochgelobt. So berichtete etwa die F.A.Z. von einer „ausdrucksstarken, preiswürdigen Leistung“, der englische The Guardian von „remarkable performances by Trio Imàge“.

Internationale Aufmerksamkeit erregte das Trio allerdings bereits 2011, als ein Kritiker der New York Times nach einem Konzert in New York von einer "blazing performance" schrieb. Mittlerweile hat sich Trio Imàge mit Konzerten in ganz Europa, Australien, Asien, Nord-, Mittel-, und Südamerika international einen Namen gemacht. Gergana Gergova (Violine), Thomas Kaufmann (Violoncello) und Pavlin Nechev (Klavier) traten etwa beim Festival de Mexico, dem Verbier Festival, dem Lockenhaus Kammermusikfest, dem Chelsea Music Festival New York, dem Teatro del Lago, dem Varna Summer Festival, in der Berliner Philharmonie und dem Berliner Konzerthaus auf. In der Saison 2015 gibt das Trio Konzerte in Deutschland, Chile, Irland, Belgien, Österreich und Bulgarien.

Das Trio Imàge ist Preisträger bedeutender internationaler Wettbewerbe wie "Schubert und die Musik der Moderne", "Joseph Joachim" sowie "Kammermusikpreis der Commerzbank-Stiftung" und wurde 2009 als künstlerischer Botschafter Deutschlands in das Programm des Goethe-Institutes aufgenommen.

Die Musik führte Gergana Gergova und Pavlin Nechev bereits in früher Kindheit zusammen, mit Thomas Kaufmann bekam das Trio 2008 sein heutiges Gesicht. Die Lust an der Suche nach Klangbildern, große Leidenschaft gemeinsam zu musizieren und der Wille, die Vielfalt musikalischer Kompositionen zu vermitteln, inspirierte das Ensemble zu seinem Namen "Imàge".

Musikalisch geprägt von Andreas Reiner an der Folkwang Universität der Künste und von Eberhard Feltz an der Hochschule "Hanns Eisler" Berlin, ist das Trio mittlerweile selbst pädagogisch tätig und gab Meisterkurse in Deutschland, Indien, Venezuela, Bulgarien und Chile.

14. November 2015, 20 Uhr

Bachchor Hannover + Bachorchester Hannover  
Marktkirche Hannover · Dirigent: Jörg Straube

Robert  
Schumann  
Szenen aus  
Goethes Faust

# F au st

**Marietta Zumbült/Sopran, Ania Vegry/Sopran, Martina Borst/Alt,  
Katja Starke/Alt, Magnus Staveland/Tenor, Albrecht Pöhl/Bariton,  
Tobias Schabel/Bass.** Karten: HAZ-Tickets/Laporte: T 12 12 33 33,  
Buchhandlung an der Marktkirche: T 30 63 07



## **“Aus meinem Leben” ein Abend mit Peter Schreier**

Prof. Dr. **Hans John**, Musikwissenschaftler, im Gespräch mit KS Prof. **Peter Schreier**

*Themen sind:* der künstlerische Werdegang des international renomierten Sängers und Dirigenten sowie das Interpretieren von Liedern, Oratorien und Opern anhand von CD-Aufnahmen.

**Sonnabend d. 21. November 2015,  
19.00 Uhr, im Vereinshaus**

Eintritt: Erwachsene 10,00 €; Ermäßigt 8,00 €; Jugendliche ab 14 Jahre 5,00 €

Vorverkauf in den Geschäften in Kreischa:

"Das Besondere"

"Fahrradmarkt"

Frau Oertel (Querstr. 2; Tel.: 035206/21165)

Frau Büttner (Hauptstr.8; Tel.: 035206/21303)

Die Veranstaltung wird gefördert von:

Freistaat Sachsen,  
Kulturraum "Meißen/Sächs. Schweiz/Osterzgebirge"

Gemeinde Kreischa



**21.11.2015, Kreischa:**  
KS Prof. Peter Schreier im Gespräch mit dem Dresdner Musikwissenschaftler Prof. Dr. Hans John  
Prof Peter Schreier in conversation with the musicologist Prof Dr Hans John, Dresden

## Hamburg, 26. & 27.11.2015, Laeizhalle

Robert Schumann: *Szenen aus Goethe's „Faust“* für Soli, Chor, Knabenchor und Orchester

Christina Landshamer Sopran  
Camilla Tilling Sopran  
Sophie Harmsen Mezzosopran  
Lothar Odinius Tenor  
Christian Gerhaher Bariton  
Albert Dohmen Bassbariton  
Yorck Felix Speer Bass  
RIAS Kammerchor  
NDR Chor  
NDR Sinfonieorchester  
Michael Gläser, Philipp Ahmann Choreinstudierungen  
Thomas Hengelbrock Dirigent

„Für mich sind Schumanns *Faust-Szenen* eines der größten Meisterwerke der Romantik überhaupt!“, bekennt Thomas Hengelbrock. Mit vereinten Kräften des NDR Sinfonieorchesters, des NDR Chors und RIAS Kammerchors sowie einer illustren Sänger-Schar samt Star-Bariton Christian Gerhaher brachte er das oratoriengleiche Werk zur Aufführung. Sie sei ‚das Schönste, was die deutsche Romantik hervorgebracht hat‘, schwärmt Thomas Hengelbrock von Robert Schumanns Auseinandersetzung mit dem *Faust*-Thema.“ [...]

Nach der Ära Fischer-Dieskau verkörpert Christian Gerhaher den *Faust* auf Opernbühne und Konzertpodium wie kein Zweiter. Ohne ihn führten Schumanns *Faust-Szenen* vielleicht noch immer ein Schattendasein auf den Konzertpodien: Mit seiner tiefgründigen Interpretation der Rolle des Faust hat der Bariton Christian Gerhaher dem Werk in den letzten Jahren zu einer wahren Renaissance verholfen. ‚Man kann in diesem Faust-Bild schwelgen‘, schwärmt Gerhaher. ‚Es geht um Liebe, es geht um sinnliche Erkenntnis, es geht um die höchste Schönheit, es geht um Politik und Macht, sogar um Landgewinn. Kurz: den ganzen Horizont menschlicher Gier und Neugier muss Faust abschreiten.“ Vgl. [http://www.ndr.de/orchester\\_chor/elbphilharmonieorchester/konzerte/Abokonzerte-C2-D3-Hamburg,gerhaher110.html](http://www.ndr.de/orchester_chor/elbphilharmonieorchester/konzerte/Abokonzerte-C2-D3-Hamburg,gerhaher110.html)



Christian Gerhaher © Jim Rakete/Sony Classical

“To me, Schumann’s *Scenes from Goethe’s Faust* are one of the greatest masterworks of Romanticism altogether!”, Thomas Hengelbrock acknowledged. He performed the oratorio-like work with the NDR (North German Radio) Symphony Orchestra, the NDR Choir, the RIAS (Broadcasting Service in the American Sector) Chamber Choir, and with an illustrious troop of singers together with the star baritone Christian Gerhaher.” [...]

Following the Fischer-Dieskau era, Christian Gerhaher represents *Faust* on opera and concert stages like no one else. Without him, Schumann’s *Scenes from Goethe’s Faust* would perhaps still be sidelined on the concert stages: With his profound interpretation of the Faust part, the baritone Christian Gerhaher has helped this work to be truly revived in recent years. ‘One can absolutely revel in this Faust image’, Gerhaher declared, enraptured. ‘It is about love, about sensuous cognition, about exquisite beauty, about politics and power, even about territorial gain. In short: Faust has to cross the entire horizon of human greed and curiosity.’” Cf. [http://www.ndr.de/orchester\\_chor/elbphilharmonieorchester/konzerte/Abokonzerte-C2-D3-Hamburg,gerhaher110.html](http://www.ndr.de/orchester_chor/elbphilharmonieorchester/konzerte/Abokonzerte-C2-D3-Hamburg,gerhaher110.html)



**The New York Times,  
10.12.2015**

*Die besten Aufnahmen unter  
den Klassik-CDs von 2015  
The Best Classical Music Re-  
cordings of 2015*

Das für den Bereich “klassische Musik” zuständige und tätige Kritiker-Team der *New York Times* wählte zum Jahresende 2015 seine Lieblingsalben des Jahres aus. Vivien Schweitzer Wahl und Empfehlung fiel auf

die bei *Harmonia mundi* erschienene Aufnahme des Schumannschen Klavierkonzerts und Schumanns Klaviertrio Nr. 2 mit dem *Freiburger Barockorchester* unter der Leitung von Pablo Heras-Casado und den Solisten Alexander Melnikow (Klavier), Isabelle Faust (Violine) und Jean-Guihen Queyras (Cello).

“The classical music team of The New York Times shares its favorite albums of the year below. Also read our list of the best classical performances.”

One of its favorite albums, recommended by Vivien Schweitzer, was the recording of Schumann’s piano concerto and his piano trio nr. 2 with the *Freiburger Barockorchester*, conducted by Pablo Heras-Casado and – as soloists – with Alexander Melnikow (piano), Isabelle Faust (violin) and Jean-Guihen Queyras (cello):

“SCHUMANN: PIANO CONCERTO AND PIANO TRIO NO. 2 Freiburg Barockorchester, Pablo Heras-Casado (Harmonia Mundi). There is no shortage of recordings of the popular Schumann Piano Concerto, but this period instrument version is notable for its textural transparency and for Alexander Melnikow’s deeply expressive playing on fortepiano. He is joined by his frequent collaborators, the violinist Isabelle Faust and the cellist Jean-Guihen Queyras, for a vivid rendition of Schumann’s Trio No. 2. VIVIEN SCHWEITZER“

cf. <http://www.nytimes.com/2015/12/11/arts/music/best-classical-recordings-2015.html>

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

**Schumann?**

**SCHUMANN forum**

**Einladung**  
Samstag, 12. Dez. 2015 | 19.30 Uhr  
Schumannhaus Bonn, Sebastianstraße 182

**PROGRAMM**

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

Eine Veranstaltung des

**Der Pianist Boris Giltburg spricht mit dem Musikjournalisten Dr. Christoph Vratz über seine Liebe zu Schumann und zur Bedeutung der Musik in seinem Leben.**

Manche Antworten wird Boris Giltburg spielend geben, wofür ihm der wohlgestimmte Bösendorfer zur Verfügung steht.

*Der Eintritt ist frei.*

*Da das Gespräch als Videoaufzeichnung mitgeschnitten wird, wird das Einverständnis der Besucher vorausgesetzt, dass sie eventuell aufgenommen und bei der Wiedergabe der Veranstaltung im Internet unter [www.schumannportal.de](http://www.schumannportal.de) öffentlich gezeigt werden.*

**SCHUMANN netzwerk**

**SCHUMANN forum**

www.schumann-portal.de

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

Mit freundlicher Unterstützung durch:

 Die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien

**KULTUR. CULTURE. BONN.**

**Bonn, 12.12.2015, Schumannhaus**

Das Schumann-Forum-Gespräch zwischen dem Schumann-Forum-Mitglied Boris Giltburg und dem Musikjournalisten Christoph Vratz wurde als Video aufgezeichnet, vgl. <http://forum.schumann-portal.de/video-130.html>. Als Niederschrift finden Sie es vorne, S. 23 ff.

The Schumann forum conversation between Schumann forum member Boris Giltburg and Christoph Vratz was recorded as video, cf. <http://forum.schumann-portal.de/video-130.html>. To the transcript, translated in english see above p. 49 seq.

## Rückblick auf Veranstaltungen der Robert-Schumann-Gesellschaft (RSG) Düsseldorf im Jahr 2015

Von Irmgard Knechtges-Obrecht, Vizepräsidentin  
der RSG Düsseldorf

### Mittwochs in Schumanns Salon

Seit 2009 laden wir insgesamt vier Mal jährlich „Mittwochs in Schumanns Salon“ ein. Bei Kaffee, Tee und Gebäck gibt es in der in der Schumann-Gedenkstätte, Bilker Straße 15, Lesungen, kleine Konzerte und Vorträge. Wegen der erfreulich hohen Besucherzahlen weichen wir seit 2011 häufiger in den Lesesaal des Heinrich-Heine-Institut der Stadt Düsseldorf sowie mittlerweile auch in andere, größere Räumlichkeiten aus, für deren freundliche Bereitstellung nochmals herzlichst gedankt sei!



Unter dem geheimnisvollen Titel »Opera Mutantur« präsentierten die beiden Herausgeber Dr. Michael Beiche (Foto links) und Prof. Damien Erhardt am 25. März 2015 im Palais Wittgenstein den 2014 erschienenen Band der *Neuen Ausgabe sämtlicher Werke Robert Schumanns* mit Werken für Klavier zu zwei Händen (siehe vorne S. 142) In den Vordergrund ihrer Ausführungen

stellten die beiden Editoren Schumanns *Etudes symphoniques* op. 13 und sein *Concert sans orchestre* op. 14. Entscheidend war dabei ein für beide Werke höchst charakteristischer Aspekt: Sowohl die Stücke aus op. 13 als auch das *Concert sans orchestre* op. 14 durchlaufen seit ihrer frühesten Konzeption bis hin zur Erstveröffentlichung und der von Schumann noch überwachten zweiten Ausgabe Veränderungen, die sich auf verschiedenen Ebenen manifestieren.

Dr. Michael Beiche, Mitarbeiter unserer Robert-Schumann-Forschungsstelle, kann mittlerweile durchaus als ausgewiesener Experte für Schumanns Klaviermusik gelten, da es nicht der erste komplizierte Band dieser Serie ist, den er im Rahmen der RSA bearbeitet hat. Hinzu kam hier ein besonders günstiger Aspekt dadurch, dass der zweite



Band-Bearbeiter nicht nur Musikwissenschaftler, sondern gleichzeitig auch ein arrivierter Pianist ist. Prof. Damien Ehrhardt aus Paris zeigte sich also durchaus in der Lage, diese technisch höchst anspruchsvollen Werke Schumanns adäquat zu interpretieren, wovon sich das Publikum im gut besetzten Palais Wittgenstein überzeugen konnte. Anhaltender Beifall dankte den beiden Editoren ihre eindrucksvolle Präsentation in Wort und Musik.



Einen weiteren gerade neu erschienenen Band der Schumann-Gesamtausgabe stellten Dr. Elisa Novara (Foto links) und Dr. Armin Koch am 24. Juni 2015 im Lesesaal des Heinrich-Heine-Instituts unter dem Titel »Märchen, Fantasien und andere Erzählungen« vor (siehe hier im Schumann-Journal, S. 141). Einen überaus reizvollen, wenn auch eher ungewohnten Klang bieten dabei Robert Schumanns *Märchenbilder* op. 113 sowie seine *Märchenerzählungen* op. 132 durch den

Einsatz der Solo-Viola – in op. 132 in Verbindung mit der Klarinette – zum Klavier. Offenbar verband Schumann den Klang der Bratsche mit dem erzählerischen Aspekt dieser musikalischen „Märchen“. Eine Rezension der *Märchenbilder* bezeichnete die Bratsche auch als „alte Tante“ Viola (gegenüber der „jungen Nichte“ Violine) und bezog sich damit auf das Titelblatt des Druckes, auf dem eine Märchenerzählerin im Kreis lauschender Kinder zu sehen ist.

Das aus Spanien kommende *Saudade Trio* spielte schwungvoll und mit beeindruckender Technik zur großen Begeisterung des Publikums Schumann-Stücke aus dem vorgestellten Band sowie andere Kompositionen für Klavier-Trio.

Gemäß dem von Schumann in seiner *Dichterliebe* vertonten Heine-Text »Das ist ein Flöten und Geigen, Trompeten schmetternd drein« sollte am 8. Juli 2015 im atmosphärisch so geeigneten Innenhof des Schumannhauses in der Bilker Straße eine Bläser-Serenade mit dem schon in Italien und Frankreich aufgetretenen *Apollon-Quintett* (Henrik Plünnecke, Flöte · Lina Bauer, Oboe · Meriam Dercksen, Klarinet-



Das *Apollon-Quintett* im Lesesaal des Heinrich-Heine-Instituts, 8.7.2015,  
Foto von der Website des Ensembles

te · Tobias Glagau, Horn und Gesang · Leah Blumenkamp, Fagott) stattfinden. Dieser Konzert-Abend wollte die alte Tradition der Serenade wieder beleben, die schon vom mehrdeutigen Wort-Ursprung her durchaus auf heitere wie abendliche Unterhaltung im Freien zielt. Wegen des heftigen Regens konnte die Serenade leider doch nicht im Innenhof des Schumannhauses stattfinden, wurde aber trotz aller Wetter-Widrigkeiten im voll besetzten Lesesaal des Heinrich-Heine-Instituts zu einem großen Erfolg.

Den 175. Hochzeitstag der Schumanns feierten wir am 9. September 2015 bei der Kunststiftung NRW im Haus der Stiftungen unter dem Titel »Ein Herz und eine Seele« mit Vortrag, Lesung und Klaviermusik. Die 1987 zuerst vollständig im Druck erschienenen, 2006 und 2013 in Einzelausgaben vorgelegten *Ehetagebücher* Robert und Clara Schumanns standen im Mittelpunkt des Vortrags des Herausgebers und renommierten Schumann-Forschers Dr. Gerd Nauhaus (Zwickau). Gemeinsam mit Dr. Irmgard Knechtges-Obrecht las er Passagen aus den Ehetagebüchern, aus denen das innige Liebesverhältnis ebenso ablesbar wurde wie ihre enge musikalische Partnerschaft. Letztere wurde besonders ohrenfällig durch die von Thomas Palm gespielten Klavierstücke aus der Feder beider Schumanns.

Abschluss und Höhepunkt eines jeden Schumann-Jahres der RSG bildet meist unser Nikolaus-Salon im Breidenbacher Hof, der dieses Mal am 2. Dezember 2015 stattfand. Bei Kaffee, Tee und Kuchen interpretierten im stimmungsvollen Ambiente des adventlich geschmückten Heinrich-Heine-Salon des Hotels Breidenbacher Hof das *Norddeutsche Streichtrio* (Oliver Kipp, Violine; Katharina Troe, Violoncello; Stefan Neuhäuser, Viola) unter dem beziehungsreichen Titel »Eine romantische Dreiecksbeziehung« Streichtrios aus der Schumann-Zeit. Im Zentrum des Programms stand das höchst dramatische Trio in c-moll op. 249 von Carl Reinecke, den Schumann als Kollegen, Freund und insbesondere als Klavierbearbeiter seiner Werke sehr schätzte. Eröffnet wurde der Nachmittag mit dem zarten Satz aus dem unvollendet gebliebenen B-Dur-Trio D 471 des von Schumann hoch verehrten Franz Schubert, das seinen vollen Zauber im Verhaltenen entfaltet. Als krönenden Schluss spielten die Streicher das höchst konzertante und brillante Trio Nr. 1 aus Ludwig van Beethovens Werkzyklus op. 9, mit dem die bereits von Mozart kultivierte Gattung erst zur vollen Blüte gebracht wurde.



### Goethe und mehr

Robert Schumanns »Dichtergarten für Musik«

Am 25. November 2015 fand im Goethe-Museum Schloss Jägerhof (Foto links) ein Vortrag mit Lesung und Klaviermusik statt. Robert Schumann pflegte bekanntlich sein Leben lang eine überaus enge

Beziehung zur Literatur. Seine Liebe zur Literatur veranlasste ihn in seinen Düsseldorfer Jahren (Herbst 1850 bis Februar 1854) zur Zusammenstellung einer umfangreichen literarischen Anthologie unter dem Titel *Dichtergarten für Musik*, in der sich dichterische Aussprüche zur Musik von der Antike bis in Schumanns Gegenwart finden. Schwerpunkte bildeten dabei die Bibel sowie Shakespeare, Goethe, Rückert und Jean Paul. Dr. Gerd Nauhaus, einer der Herausgeber der 2007 erschienenen Erstausgabe dieser Anthologie und renommierter Schumann-Forscher, rückte den Dichtergarten ins Blickfeld und brachte Ausschnitte daraus in einer Lesung gemeinsam mit Dr. Irmgard Knechtges-Obrecht. Prof. Dr. Christof Wingerts Zahn, Hausherr und Direktor des Goethe-Museums ließ Goethe selbst seine Stimme.

Für die Musik – Mozart, Schumann und Chopin – war die 1988 in Polen geborene und vielfach ausgezeichnete Natalia Lentas zuständig, die als Spezialistin für historische Instrumente ausgezeichnet mit dem ungewöhnlichen kleinen Hammerflügel aus der Mozart-Zeit im Goethe-Museum sehr gut zurecht kam.

### **Review of events organised by the Robert Schumann Society (RSG) Düsseldorf in 2015**

By Irmgard Knechtges-Obrecht, vicepresident of the RSG\*

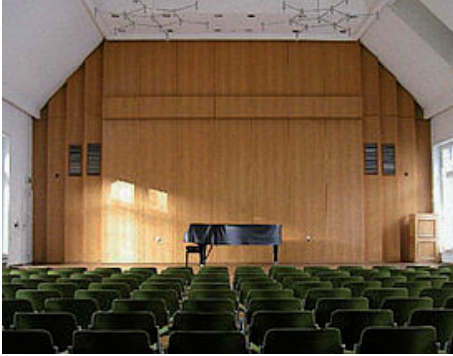
#### **Wednesdays in Schumann's salon**

Since 2009, we have been inviting a total of four times a year to “Wednesdays in Schumann's salon”. Over coffee, tea and pastries, readings, small concerts and lectures are presented at the Schumann Memorial Site, Bilker Straße 15. Due to the gratifyingly high attendance figures, since 2011 we have often had to move to the reading room of the Heinrich Heine Institute in the town of Düsseldorf but in the meantime even to other, larger premises, and we should like to take the opportunity to thank again for their friendly provision!

Under the mysterious title “Opera Mutantur”, the latest volume of the *New Edition of the Complete Works of Robert Schumann* with works for piano two hands (see also the listing on p. 142) was presented by the two editors, Dr Michael Beiche and Professor Damien Erhardt, at Palais Wittgenstein theatre on 25<sup>th</sup> March 2015. In their introduction, the two editors focused on Schumann's *Symphonic Studies*, Op. 13, and his *Concerto without Orchestra*, Op. 14. There, a highly characteristic aspect of both works was of vital importance: Both the pieces from Op. 13 and the *Concerto without Orchestra*, Op. 14, went through transformations from their earliest conception via their first publication through to the second edition, still monitored by Schumann, and which manifested themselves at various levels. Dr Michael Beiche, an associate of the *Robert Schumann Research Centre*, can by now be perfectly considered a proven expert for Schumann's piano music, as this was not the first complicated volume of the series which he edited within the scope of the *Robert Schumann Society*. Here, a particularly favourable aspect came along in that the second volume editor is not only a musicologist but also an established pianist. Professor Damien

---

Translated by Thomas Henninger



Palais Wittgenstein, Concert location

Ehrhardt from Paris was thus in a perfect position to interpret these technically highly demanding works of Schumann in an adequate manner of which the public could convince itself at the well-attended concert location at Palais Wittgenstein. Sustained applause thanked the two editors for their impressive presentation in word and music.



Another one of the latest volumes of the *Schumann Complete Edition* was introduced by Dr Elisa Novara and Dr Armin Koch (see photo to the left) under the title “Märchen, Fantasien und andere Erzählungen [Fairy tales, fantasies and other stories]” in the reading room of the Heinrich Heine Institute on 24<sup>th</sup> June 2015 (see also the listing on p. 141 of this *Schumann Journal*).

There, the use of the solo viola, with piano part, conveyed an extremely charming even though rather unusual sound in Robert Schumann’s *Fairy Tale Pictures (Märchenbilder)*, Op. 113, and

his *Fairy Tales (Märchenerzählungen)*, Op. 132 – in Op. 132 in conjunction with the clarinet. Schuman obviously associated the sound of the viola with the narrative aspect of these musical ‘fairy tales’. One review of the *Fairy Tales* also called the viola the “old aunt” (against the violin as the “young niece”) and in doing so referred to the title page of the print where a woman telling fairy tales to a circle of listening children can be seen. The *Saudade Trio* from Spain played some Schumann pieces from the volume presented and other compositions for piano trio in a lively manner and impressive technique, to the great delight of the audience.

With reference to the Heine text “Das ist ein Flöten und Geigen, Trompeten schmettern drein [There is a fluting and fiddling, with trumpets blaring in]”, set to music by Schumann in his *Dichterliebe*, a serenade for winds, presented by the Apollon Quintet (Henrik Plünnecke, flute · Lina Bauer, oboe · Meriam Dercksen, clarinet · Tobias Glagau, horn and song · Leah Blumenkamp, bassoon), who had already given performances in Italy and France, was to take place in the atmospherically so very suitable courtyard of the Schumann House at Bilker Straße on 8<sup>th</sup> July 2015. This concert evening aimed at reviving the old tradition of the serenade where the ambiguous origin of the word already clearly suggests cheerful entertainment in the open air in the evening. Unfortunately, owing to heavy rain, the serenade could not take place in the courtyard of the Schumann House but, still, in spite of all the adverse weather conditions, it was a great success when performed in the packed reading room of the Heinrich Heine Institute.

On 9<sup>th</sup> September 2015, we celebrated the 175<sup>th</sup> wedding anniversary of the Schumanns under the title “Ein Herz und eine Seele [One heart and one soul]” with the *Art Foundation of North Rhine-Westphalia at Foundation House*, with a lecture, readings and piano music. The *marriage diaries* of Robert and Clara Schumann, first published in full in 1987 and then issued in separate editions in 2006 and 2013, were focused on in a lecture by the editor and renowned Schumann researcher Dr Gerd Nauhaus (Zwickau). Together with Dr Irmgard Knechtges-Obrecht, he read some passages from the marriage diaries which reflected not only the deep love relationship between the two but also their close musical partnership. The latter aspect was made perfectly audible when Thomas Palm played a few piano pieces penned by both Schumanns.

Conclusion and highlight of each Schumann year organised by the *Robert Schumann Society* is mostly our St Nicholas event at hotel *Breidenbacher Hof*, which this time took place on 2<sup>nd</sup> December. Over coffee, tea and pastries, the North German String Trio (Oliver Kipp, violin; Katharina Troe, violoncello; Stefan Neuhäuser, viola) interpreted string trios from Schumann’s time under the suggestive title “Eine romantische Dreiecksbeziehung [A romantic triangular relationship]” in the atmospheric ambiance of the Heinrich-Heine Salon of Breidenbacher Hof hotel, beautifully adorned for Advent. Centre piece of the programme was the very dramatic Trio in C minor, Op. 249, by Carl Reinecke, whom Schumann held in high regard as a colleague, friend and particularly as an arranger of his works. The

afternoon was opened with the tender movement of the Trio in B flat major, D 471, remained unfinished and unfolding its full magic in a restrained manner, by Franz Schubert whom Schumann so much revered. As the crowning finale, the string players performed the very much concertante-like brilliant Trio No. 1 from Ludwig van Beethoven's cycle of works Opus 9 with which this genre, already cultivated by Mozart, was finally brought to its full glory.

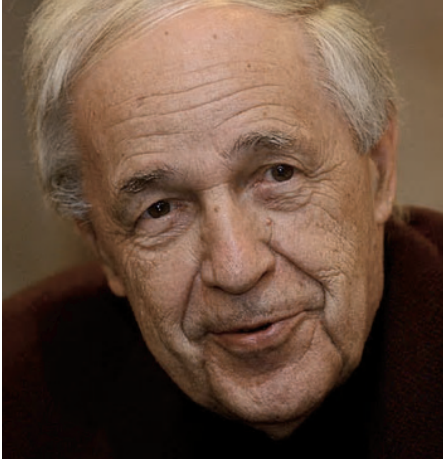


### **Goethe and more.**

Robert Schumann's "Dichtergarten für Musik [The Composer's Poets]"

On 25<sup>th</sup> November 2015, a lecture with readings and piano music took place at the Goethe Museum inside Schloss Jägerhof castle. Robert Schumann, as is well known, had an extremely close relationship with literature his whole life long. His love of literature made him compile during his Düsseldorf years (autumn 1850 to February 1854) an extensive literary anthology under the title *Dichtergarten für Musik* which includes poets' sayings about music from antiquity through to Schumann's time. There, focuses were the Bible, Shakespeare, Goethe, Rückert and Jean Paul. Dr Gerd Nauhaus (see photo in the middle), one of the editors of the first edition of this anthology published in 2007 and a renowned Schumann researcher, had a close look at *Dichtergarten* and, together with Dr Irmgard-Knechtes (see photo above), presented a reading of extracts from it. Professor Christof Wingertzahn (Dr), host and director of the Goethe Museum (see photo below), lent his own voice to Goethe. In charge of the music – Mozart, Schumann and Chopin – was Natalia Lentas, born in Poland in 1988 and having won many awards, who, being a specialist for historical instruments, coped perfectly well with the unusually small fortepiano from Mozart's time at the Goethe Museum.





### 5.1.2016, Baden-Baden

Tod von Pierre Boulez/  
Death of Pierre Boulez

Am 5. Januar 2016 ist im Alter von 90 Jahren der am 26. März 1925 in Montbrison westlich von Lyon geborene Pierre Boulez in seiner Wohnung in Baden-Baden gestorben.

Pierre Boulez bei einer Pressekonferenz /at a press conference, Budapest, 2005. Photograph: Mate Nandorfi/EPA

Der Komponist, Dirigent, Schriftsteller, Gründer und erfolgreiche Organisator zahlreicher musikalischer Institutionen einschließlich der *Domaine musical*, des *Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique* (IRCAM), des *Ensemble InterContemporain*, der *Cité de la musique* (alle in Paris) und der *Lucerne Festival Academy* ist 2012 als erster Preisträger mit dem neu ins Leben gerufenen *Robert Schumann Preis für Dichtung und Musik* der Akademie der Wissenschaften in Mainz ausgezeichnet worden.

Pierre Boulez, composer, conductor and writer, born 26 March 1925 in Montbrison, west of Lyon, died 5 January 2016 at his home in Baden-Baden, aged 90.

The founder and organiser of a number of musical institutions, including the *Domaine musical*, the *Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique* (IRCAM), the *Ensemble InterContemporain*, the *Cité de la musique* (all based in Paris) and the *Lucerne Festival Academy*, was 2012 being the first awardee of the *Robert Schumann Prize for Poetry and Music* (Academy of Sciences and Literature, Mainz).





**9.1.2016, Theater Rudolstadt,  
Grosses Haus**

Premiere des Ballets/premiere of  
the ballett „Geliebte Clara“

Der gefeierte Ballettabend – eine Kooperation mit dem Theater Nordhausen – wurde von Jutta Ebnother choreographiert, die Hauptrolle der Clara Schumann wurde von Yoko Takahashi getanzt. Die Thüringer Symphoniker Saalfeld-Rudolfstadt wurden von Oliver Weder geleitet, Solist am Klavier war Lev Vinocour.

Yoko Takahashi als Clara Schumann,  
Fotos: Theater Rudolstadt



The acclaimed ballett evening – a cooperation of the theatres of Rudolstadt and Nordhausen – has been choreographed by Jutta Ebnother. Yoko Takahashi danced the leading role of Clara Schumann. The *Thüringen Symphony Orchestra Saalfeld-Rudolfstadt* was conducted by Oliver Weder, soloist at the piano: Lev Vinocour.





## 29.1.2016, Kloster Markt Indersdorf

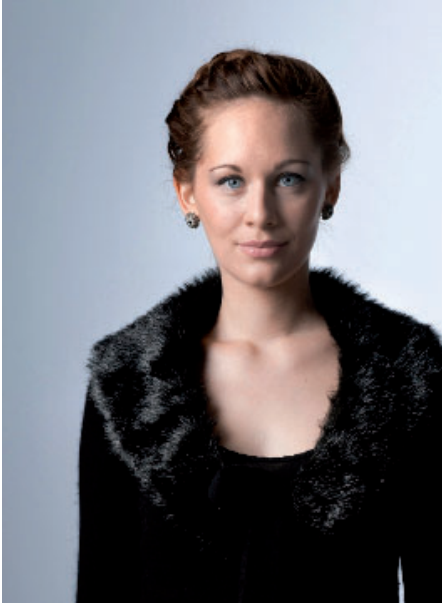
Der *Europäische Musikworkshop Altomünster*, gegründet und geleitet vom Pianisten Markus Kreul (Foto links), eröffnete mit dem Konzert „Schumannia“ im Barocksaal des Klosters Markt Indersdorf, präsentiert von Markus Kreul und dem Cellisten Guido Schiefen.

The *European Musicworkshop Altomünster*, founded and directed by the pianist Markus Kreul (photo above), opened with the concert „Schumannia“ at the baroque hall of the cloister Markt Indersdorf, presented by Markus Kreul and the cellist Guido Schiefen.

### Follow my Lieder

Gefragt von/asked by *Bachtrack*, 19.1. 2016:  
Anna Lucia Richter

Im Januar 2016 erkundete *Bachtrack* „die Welt der Lieder. Was macht ein gutes Programm aus? Wie sollte ein Publikum an ein Lieder-Recital herangehen? Wir sprechen mit den führenden Vertretern des Kunstliedes von heute, um einen Einblick in eine Welt zu bekommen, die für den Hörer manchmal schwer aufzubrechen ist.“ Am 19. Januar ist Anna Lucia Richter, Siegerin des *Internationalen Robert Schumann-Wettbewerbs* Zwickau 2012 an der Reihe. Ihre Antwort auf die Frage: „Welches Lied singen Sie am liebsten (und warum)?“: „In jedem Programm, das ich singe, begegne ich Liedern, die ich in diesem Moment zu meinen Lieblingsliedern küre. Das ist eine sehr große Schatztruhe, in der reges Kommen und Gehen herrscht. Sehr gerne mag ich zum Beispiel Schuberts „Erster Verlust“, den „Zwerg“ oder „Viola“. Robert Schumann steht mit seinem Eichendorff-*Liederkreis* auch sehr weit oben auf meiner Liste. Und Hugo Wolf verzaubert mich immer wieder mit seinen kleinen Lied-Juwelen. Aber auch Wolfgang Rihms Zyklus *Das Rot* oder Berios *Folksongs* fesseln mich immer wieder.“ Vgl. [https://bachtrack.com/de\\_DE/anna-lucia-richter-lieder-interview-januar-2016](https://bachtrack.com/de_DE/anna-lucia-richter-lieder-interview-januar-2016)



Anna Lucia Richter,  
© Anna Lucia Richter (website)

In January 2016 *Bachtrack* explored “the world of Lieder. What makes a good programme? How should audiences approach Lieder recitals? We talk to today’s leading exponents of art song to gain an insight into a world that can sometimes be difficult for audiences to crack.” On 19 January it was up to the young German soprano Anna Lucia Richter, winner of the *International Robert Schumann competition* Zwickau 2012. To the question „What is your favourite song/Lied to perform?” she replied:

“In every programme I sing, I encounter songs that I elect as my favourite songs in that moment. It is a very

big treasure chest in which there’s a busy coming and going. I very much like Schubert’s “Erster Verlust”, for example, “Der Zwerg” or “Viola”. Robert Schumann’s song cycle *Liederkreis* after Eichendorff also is at the top of my list. And Hugo Wolf enchants me time and again with his little song gems. But Wolfgang Rihm’s cycle *Das Rot* or Berio’s *Folksongs* never fail to captivate me.” Cf. <https://bachtrack.com/anna-lucia-richter-lieder-interview-januar-2016>

## Ausblick / Preview



**Bonn, 20.2.2016, Schumannhaus**  
Kit Armstrong  
Klavierabend/piano recital  
Im Programm/programme includes:  
Robert Schumann, *Abegg Variationen*, op. 1

**Zwickau, 1.-3.4.2016, Robert-Schumann-Konservatorium:** *Kleiner Schumann-Wettbewerb* / Schumann competition for young pianists up to 19 years (music students excluded)



**Dresden**  
Komponierwettbewerb für Kinder und Jugendliche bis zum 20. Lebensjahr (Musikstudierende ausgeschlossen), initiiert und organisiert vom *Sächsischen Vocalensemble* in Kooperation mit der *Komponistenklasse Dresden* und den *Museen Dresden*  
*Einsendeschluss: 7.4.2016*

Composer competition for young people up to 20 years (Music students excluded), initiated and organised by *Sächsisches Vocalensemble* in cooperation with *Komponistenklasse Dresden* and *Museen Dresden*.  
Closing date: 7.4.2016

  
Sächsisches Vocalensemble

 **Komponistenklasse**  
Dresden

 **MUSEEN**  
DER STADT  
DRESDEN

DIPARTIMENTO DI SCIENZE LINGUISTICHE E LETTERATURE STRANIERE  
SEMINARIO LETTERATURA E MUSICA  
NOTE D'INCHIOSTRO

## SCHUMANN & SHAKESPEARE

### Rapporti culturali e analisi musicoletteraria

Tre seminari a cura del prof. Enrico Reggiani



**18 marzo 2016**  
aula G.153  
Largo Gemelli 1

**15 aprile 2016**  
aula NI.111  
Via Nirone 15

**13 maggio 2016**  
aula G.053  
Largo Gemelli 1



Ingresso libero

Cli studenti della Facoltà di Scienze Linguistiche e Letterature Straniere che richiedono l'attribuzione di crediti formativi (2 cfu) devono partecipare a tutti gli incontri e produrre un elaborato finale.

## Seminari

**Ore 14.45 - 17.00**

Università Cattolica del Sacro Cuore  
20123 Milano

Per informazioni:  
dip.linguestraniere@unicatt.it



UNIVERSITÀ  
CATTOLICA  
del Sacro Cuore



Thorsten Schmidt, Intendant des *Heidelberg Frühling* bei der Programmvorstellung

## ***Heidelberg Frühling, 2.-30.4.2016***

„essential gifts«  
 20 Jahre *Heidelberg Frühling* | Ein Editorial über »Essential Gifts«

Die Zukunft ist ein großes Wort – in der Tat. Und ein zwanzigster Geburtstag ist – nicht nur für Schumann – eine Wegmarke, ein Entscheidungspunkt, ein erster Abschluss und ein großer Aufbruch zugleich.

Der *Heidelberg Frühling* wird 2016 zwanzig Jahre alt – ein runder Geburtstag. Zeit also, darüber nachzusinnen, was einem wichtig und unverzichtbar ist, was man ist und was man werden will. Der Leitgedanke 2016 lautet deshalb »essential gifts« ; er spielt mit den Bedeutungen des englischen Begriffs: »gift«, das bedeutet »Geschenk«, aber auch »Gabe« und »Begabung«. Begabung wiederum ist etwas, das man gemeinhin der Jugend zuschreibt und das wie der Frühling voller Verheißung steckt. Sie ist auf die Zukunft gerichtet.

Wer Geburtstag feiert, beschenkt und wird beschenkt. Was gibt der *Heidelberg Frühling* seiner Stadt und die Stadt ihrem Festival? Heidelberg beschenkt den »Frühling« mit allem, was ein Festival erfolg-

reich machen kann: Mit seiner Topographie als Stadt am Fluss, seiner Architektur, seiner Atmosphäre und mit seiner Geschichte, die vor allem eine des lebendigen Geistes ist. Dass Achim von Arnim und Clemens Brentano hier die Sammlung »Des Knaben Wunderhorn« zusammenstellten, macht Heidelberg zu der Stadt des Liedes und der Romantik. Dass die weltberühmte Universität seit Jahrhunderten im Austausch mit der Welt steht, macht die Stadt zu einem der international wichtigsten Think Tanks. Ein üppiger Humus für ein Festival. Die Heidelberger Romantik wie die vitale akademische Tradition der Stadt sind denn auch wichtige Inspirationsquellen für den *Heidelberger Frühling*; aus diesen gewinnt das Festival seine Zukunft. Nehmen wir – zum Beispiel – die Vorstellung von der Einheit der Künste, die unterschiedliche Ausdrucksformen einer großen Idee seien; sie prägte die Romantik wie kein anderes ästhetisches Konzept. Den *Heidelberger Frühling* inspiriert diese Idee nicht nur zu experimentellen, genreübergreifenden Konzertformaten, sondern auch zu eigenen Produktionen, in denen Wort, Bild und Ton ungewohnte Verbindungen eingehen. Die Koproduktion 2016 »Szenen der Frühe« wird beziehungsreich Robert Schumanns Heidelberg Zeit des Aufbruchs zum Thema haben und sie in seinem Lebensende spiegeln. »Szenen der Frühe« ist eine Koproduktion mit dem PODIUM Festival Esslingen. In jeder echten Koproduktion beschenken sich die Partner, indem sie ihre jeweiligen Begabungen zusammenbringen. So gesehen lässt sich der *Heidelberger Frühling* zu seinem Zwanzigsten reich beschenken. [...]“ (Zitiert nach: Thorsten Schmidt, Intendant des *Heidelberger Frühling*, vgl. <http://www.heidelberger-fruehling.de/heidelberger-fruehling/programm/standpunkte/essential-gifts/>)

»essential gifts«

*Heidelberger Frühling* | 20 Years On | An editorial on »essential gifts«

The future is a big word. And (not only for Schumann) a twentieth anniversary is a signpost, a time for decisions, a first full cadence and a challenging new start at one and the same time.

In 2016, *Heidelberger Frühling* will have been around for 20 years. A “round” birthday, as they say. So the time has come to reflect on what one finds important, nay indispensable, what one is and what one wants to be. Accordingly, the guiding motto in 2016 is »essential gifts«. The word refers both to presents but also to donations and

talents. Talent or giftedness in its turn is something one normally ascribes to the young, to abilities as full of promise as spring itself. Talent is geared to the future.

Celebrating a birthday involves both giving and receiving. What does *Heidelberger Frühling* give the city it sprang from, what does it receive in return? Heidelberg bestows on the Frühling everything that a festival needs to be a success: a city on the river, its architecture, its atmosphere and its history, which above all has been a history of the living spirit. The fact that it was here that Achim von Arnim and Clemens Brentano compiled the “Knaben Wunderhorn collection” is in itself enough to make Heidelberg a city of song and above all Romantic song. For centuries, the world-famous university has been in constant touch with the great international minds, making it one of the leading think-tanks of the day. Rich humus for a festival to thrive on.

This is why Heidelberg Romanticism and a vibrant academic tradition are the main sources of inspiration for *Heidelberger Frühling*. They are what the festival draws upon to ensure its future.

Take, for example, the notion of the unity of all the arts as different expressions of one great idea. This idea was an aesthetic conception central to Romanticism as to no other movement or era. For *Heidelberger Frühling* this idea is an invitation not only to experiment with innovative, cross-genre concert formats but also to embark on productions of its own in which word, image and sound gel into unprecedented combinations. The 2016 co-production »Szenen der Frühe« (Scenes of Morning) is a highly associative reflection on Robert Schumann’s artistic coming-out in his days as a Heidelberg student and the traces it left on his final years.

Szenen der Frühe is a co-production with the PODIUM Festival in Esslingen. In every genuine co-production, the participants strike sparks off one another by pooling their gifts. Seen thus, *Heidelberger Frühling* can look forward to a great many very precious gifts. [...]”

(Quoted from Thorsten Schmidt, General director of *Heidelberger Frühling*, cf. <http://www.heidelberger-fruehling.de/en/heidelberger-fruehling/programm/16051-2/>)





**Düsseldorf, 21.5.2016, 20:00, Tonhalle**

Eröffnungskonzert/opening concert

Robert Schumann: Ouvertüre zu *Manfred* op. 115, Violionkonzert a-Moll nach dem Cellokonzert op. 129, Sonate für Violine und Klavier a-Moll op. 105, Klavierkonzert a-Moll op. 54

Russian National Orchestra, dirigiert von/conducted by Alexander Sladkovsky; Mikhail Pletnev, Klavier/piano; Gidon Kremer, Violine/violin.



**Bonn, 18.6.2016, 20:00, Schumannhaus**

Eröffnungskonzert an Schumanns Geburtstag / opening concert on Schumann's Birthday

Liederabend: „Könnt ich Dich in Liedern preisen“:

Junge Künstler gratulieren Robert Schumann/young artists congratulate Robert Schumann

**Dresden, 8.-12.6.2016**

**7. Robert-Schumann-Ehrung des Sächsischen Vocalensembles e. V.:**  
„Robert Schumann – Weltliches und Geistliches“

Anita Brückner\*

„Robert Schumanns umfangreiches Werk in den unterschiedlichsten Facetten – musikalisch wie außermusikalisch – auszuleuchten ist seit 2010 zentrales Anliegen der jährlichen Würdigung des Komponisten durch das *Sächsische Vocalensemble e.V.* in Dresden. Auftakt der Robert-Schumann-Ehrung 2016 ist die Eröffnung einer Ausstellung am 8. Juni, dem Geburtstag des Komponisten, die sich besonders an Kinder und Jugendliche richtet. Unter dem Thema „Robert und Clara Schumann im internationalen Kinder- und Jugendbuch“ werden Publikationen aus Deutschland, Österreich, Italien, Spanien, den Niederlanden, Monaco, Japan, Russland, Argentinien und den USA präsentiert. Auf Initiative des Vorstands des *Sächsischen Vocalensembles e.V.* wird die Ausstellung aus den Beständen der Robert-Schumann-Forschungsstelle Düsseldorf und einer privaten Sammlung im *Carl-Maria-von-Weber-Museum* Dresden ausgerichtet. Dieses Projekt soll sich mit einem von der Komponistenklasse Dresden ausgerufenen bundesweiten Kompositionswettbewerb verbinden. In Auseinandersetzung mit zwei bekannten Klavierwerken Robert Schumanns, dem *Album für die Jugend* und den *Kinderszenen*, wird die Aufgabe gestellt, kurze Klavierstücke zu komponieren. [Vgl. vorne, S. 220] Eine Auswahl aus den eingesandten Arbeiten wird dann in einem Konzert im Rahmen der Robert-Schumann-Ehrung unter Teilnahme der jungen Komponisten uraufgeführt. Ins Zentrum des Festkonzerts am 11. Juni in der Lutherkirche stellt der künstlerische Leiter des Sächsischen Vocalensembles, Matthias Jung, ein eher selten zu hörendes Werk Schumanns. Die *Missa Sacra* op. 147, u.a. mit vierstimmigem gemischtem Chor und drei Solisten (Sopran, Tenor und Bass) besetzt, entstand im Jahr 1852 in Düsseldorf, wo Schumann zwei Jahre zuvor das Amt des städtischen Musikdirektors angetreten hatte. Nach eigener Aussage ist die *Missa* „zum Gottesdienst wie zum Concert-Gebrauch geeignet“. Expressive Harmonik, präzise eingesetzte Kontrapunktik und thematische Prägnanz wird der *Missa sacra* als hochromantisches Werk, das zu den großen Meisterwerken der geistli-

---

\* Projektbeschreibung „Schumann-Ehrung 2016“, Dezember 2015

chen Musik im 19. Jahrhundert zählt, bescheinigt. Robert Schumann war es zu Lebzeiten nicht vergönnt, deren Uraufführung zu erleben. Das Werk erfuhr lediglich eine Teilwiedergabe der ersten beiden Sätze am 3. März 1853 in Düsseldorf. Erst 1862 erschien die Messe im Druck, nachdem Clara Schumann sie während einer Aufführung 1861 in Aachen auszugsweise hörte und an Johannes Brahms schrieb: „Tief ergreifend ist das Kyrie und wie aus einem Gusse, im Sanctus einzelne Sätze von so wundervoller Klangwirkung, dass es einem kalt über den Rücken rieselt.“ Ursprünglich mit Orchesterbegleitung für das städtische Orchester in Düsseldorf bestimmt, schrieb Robert Schumann 1853 eine Orgelfassung, welche möglicherweise im Zusammenhang mit der Beteiligung an einem Kompositionswettbewerb in England stand. Ebenso ist das Offertorium aus diesem Grund nachträglich hinzugefügt worden. Es ist das Verdienst des Musikwissenschaftlers Bernhard R. Appelt, die Fassung für Orgel wiederentdeckt zu haben. In seiner Edition ist sie im Rahmen der Gesamtausgabe der Werke Robert Schumanns 1991 veröffentlicht worden und liegt der Aufführung in der Lutherkirche zugrunde. Im Festkonzert wird diesem Werk die Motette „Verzweifle nicht im Schmerzensthal“ op. 93 für doppelten Männerchor a cappella mit Orgelbegleitung an die Seite gestellt. Ihre Textgrundlage ist Friedrich Rückerts freie Übertragung einer Dichtung von Abu Mohammed al Kasim Harîrî (1054–1121). Die Wandlungen eines Kranken, der für seine Genesung dankt, inspirierten Schumann, seiner Motette den eher weltlichen Text zugrunde zu legen. Gleichsam sprach er selbst jedoch von einem „geistlichen Gedicht“. Als sich die Familie 1849 in Kreischa während der Dresdner Revolutionsereignisse aufhielt, komponierte er in nur acht Tagen zwischen dem 23. und 31. Mai dieses Chorwerk. Die Erstaufführung bot sich bereits ein Jahr später mit dem Universitäts-Gesangsverein St. Pauli zu Leipzig, anlässlich der Festlichkeiten zum 25. Chorjubiläum am 4. Juli 1850. Fast vergessen – wie viele seiner Spätwerke –, setzte auch bei genannter Motette eine Neubewertung im Zusammenhang mit der aktuelleren musikwissenschaftlichen Forschung und der Ausgestaltung der bedeutenden Gedenktage (150. Todestag 2006 und 200. Geburtstag 2010) ein. Unter diesen Gegebenheiten wurden viele der großartigen Kompositionen – wie *Der Rose Pilgerfahrt*, das *Requiem*, die *Missa Sacra* und weitere Vokal- und Kammermusik – als reife Meisterwerke anerkannt, die in der Schumann-Rezeption einen besonderen Rang einnehmen. Um diese zu Unrecht vergessenen Werke hat sich das *Sächsische Vocalensemble* in den letzten Jahren – besonders mit der jährlichen *Schumann-Ehrung* – verdient gemacht.

Neben dem Festkonzert konzipiert der Vorstand des *Sächsischen Vocalesembles* e.V. auch für das kommende Jahr ein weiteres Projekt, welches einen für die Dresdner Jahre bedeutenden Schumann-Ort erneut einbezieht: das *Palais Großer Garten*. Mit der Hinwendung zu Robert Schumanns großartigem Klavierschaffen wird am 12. Juni 2016 erstmals ein Soloabend für Klavier mit dem, von der internationalen Fachpresse hoch gelobten, Pianisten Florian Uhlig präsentiert. Seine Affinität zu Schumann zeigt sich besonders darin, dass er die Gesamtaufnahme der Klavierwerke Robert Schumanns beim Label hänssler CLASSIC einspielt. Insgesamt 15 CDs sind für den Zyklus geplant, von denen bereits acht erschienen sind. Florian Uhligs rege Konzerttätigkeit führte ihn in international bedeutende Konzertsäle. Er arbeitet seit 1997 mit herausragenden Klangkörpern und renommierten Dirigenten zusammen und gibt Meisterkurse an Musikhochschulen im internationalen Rahmen. Seit 2014 ist er mit einer Professur für Klavier an der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber betraut.

Durch die Ehrungen des *Sächsischen Vocalesembles* e.V. wurde Robert Schumann erstmals 2010 anlässlich seines 200. Geburtstages auch in Dresden und Umgebung in starkem Maße in das Bewusstsein der Öffentlichkeit gerückt. Die große Anzahl seiner hier entstandenen Kompositionen, die besondere zeitgeschichtliche Situation während seines Aufenthaltes und die authentischen Orte in und um Dresden prädestinieren die Elbestadt in besonderer Weise zur Pflege seines Erbes. Dies ist uns Anspruch und Motivation in der künstlerischen und kulturellen Arbeit. So wird auch der Robert und Clara Schumann-Gedenkweg, welcher an die Lebens- und Wirkungsorte des Künstlerpaares in Dresden und Umgebung führt, über eine große Spendenaktion des Vorstands des *Sächsischen Vocalesembles* e.V. realisiert. Bislang erinnern Medailons am *Palais Großer Garten*, dem *Coselpalais*, an Schloss Maxen, *Hotel de Saxe* und der Kirche zu Kreischa an das segensreiche Wirken des Künstlerpaares. Den während der Schumann-Ehrung 2016 stattfindenden Konzerten in der Lutherkirche und im *Palais Großer Garten* wird die Enthüllung eines weiteren Medaillons am 10. Juni an Schloss Weesenstein in einem festlich-musikalischen Rahmen vorangestellt. Dieser Ort war Ziel ausgedehnter Wanderungen der Schumanns im Kreise der Familie und mit Künstlerfreunden. Überdies hat sich Clara Schumann am 6. Juli 1837, noch als Clara Wieck aus Leipzig, ins Gästebuch von Schloss Weesenstein eingetragen.

**Seventh Robert Schumann Tribute by the Saxon Vocal Ensemble**  
“Robert Schumann – Secular and Sacred”

Anita Brückner\*

Illuminating Robert Schumann’s comprehensive oeuvre in its most varied facets - both musical and extra-musical – has since 2010 been a key priority in the annual appreciation of the composer by the *Saxon Vocal Ensemble* (*Sächsisches Vocalensemble* e.V.) in Dresden.

Prelude to the *Robert Schumann Tribute* 2016 will be the opening of an exhibition on 8th June, the composer’s birthday, which will be especially aimed at children and adolescents. Publications from Germany, Austria, Italy, Spain, the Netherlands, Monaco, Japan, Russia, Argentina and the USA will be presented under the theme of “Robert and Clara Schumann in international books for children and adolescents”. On the initiative of the Directors of the *Saxon Vocal Ensemble*, the exhibition will comprise items from the holdings of the *Robert Schumann Research Centre* in Düsseldorf and of a private collection at the *Carl Maria von Weber Museum* in Dresden. This project is to be combined with a nationwide composition competition called for by the composition class in Dresden. Against two well-known piano works by Robert Schumann, *Album for the Young* and *Scenes from Childhood*, participants will be required to compose short piano pieces. A selection from the works submitted will then be premiered at a concert within the scope of the Robert Schumann Tribute with the participation of the young composers. [See above p. 22]

At a gala concert in the Luther Church on 11<sup>th</sup> June, Matthias Jung, Artistic Director of the *Saxon Vocal Ensemble*, will highlight a rather rarely performed work by Schumann. The *Missa sacra*, Op. 147, comprising, inter alia, a four-part mixed chorus and three soloists (soprano, tenor and bass), was composed in 1852 in Düsseldorf where Schumann had assumed the office of Municipal Director of Music two years earlier. According to his own statement, the Mass is “[suitable for church service and for concert use]”. Its expressive harmony, accurately employed counterpoint and thematic conciseness certify the *Missa sacra* as a highly Romantic work that is one of the masterpieces of sacred music in the 19<sup>th</sup> century. Sadly, Robert Schumann did not

---

\* Project description by A. Brückner, Dec. 2015, translated by Th. Henninger

witness its premiere during his lifetime. Only the first two movements of the work were performed in Düsseldorf on 3<sup>rd</sup> March 1853. The Mass was printed in 1862 only, after Clara Schumann had listened to excerpts during a performance in Aachen in 1861 and then wrote to Johannes Brahms: “[The Kyrie is deeply moving and as if made in one piece, individual phrases in the Sanctus have such wonderful sound effect that it gives you shivers down the spine].” Originally composed with orchestral accompaniment intended for the municipal orchestra in Düsseldorf, Robert Schumann wrote an organ version in 1853, which possibly had to do with a composition competition in England. For the same reason, the Offertory was added subsequently. The rediscovery of the version for organ is the merit of the musicologist Bernard R. Appelt. His edition was published within the scope of the complete edition of the works of Robert Schumann in 1991 and will be the basis of the performance at the Luther Church.

At the gala concert, this work will be juxtaposed with the motet “Verzweifle nicht im Schmerzensthal [Do Not Despair in the Valley of Pain]”, Op. 93, for double male chorus a cappella with organ accompaniment. Its textual basis is Friedrich Rückert’s free rendering of a poem by Abu Mohammed al Kasim Harîrî (1054–1121). The transformations of a sick person thanking for his recovery had inspired Schumann to take the rather secular text as the basis for his motet. At the same time, however, he himself spoke of it as of a “sacred poem”. When the family was in Kreischa during the Dresden revolutionary events in 1849, he composed this choral work within eight days only, between 23<sup>rd</sup> and 31<sup>st</sup> May. An opportunity for the premiere arose just one year later in conjunction with the St Pauli University Choral Society in Leipzig on the occasion of the celebration of the 25<sup>th</sup> choir anniversary on 4<sup>th</sup> July 1850. More current musicological research and the set-up of important commemoration days (150<sup>th</sup> anniversary of his death in 2006 and 200<sup>th</sup> anniversary of his birth in 2010) also led to a reevaluation of said motet, almost forgotten as it was, like many of his late works. Within this context, many of his magnificent compositions, such as *The Pilgrimage of the Rose*, the *Requiem*, the *Missa sacra* and other vocal and chamber music, were finally recognised as mature masterpieces that enjoy a special rank in Schumann reception. The *Saxon Vocal Ensemble* has served well these unjustly forgotten works in recent years, particularly with the annual *Schumann Tribute*.

Along with the gala concert, the Directors of the *Saxon Vocal Ensemble* have designed a further project for the following year, which will

again involve a Schumann place of great significance for his Dresden years: the Palace in the *Great Garden*. Focusing on Robert Schumann's superb piano works, on 12<sup>th</sup> June 2016, the pianist Florian Uhlig, highly praised by the international specialist press, will perform there for the first time at a solo recital for piano. His affinity to Schumann is particularly reflected in the fact that he is doing a complete recording of Robert Schumann's piano works with label hänsler CLASSIC. A total of 15 CDs are planned for the cycle of which eight have appeared already. Florian Uhlig's busy concert schedule has taken him to internationally renowned concert halls. He has worked together with outstanding orchestras and renowned conductors and has given master classes at conservatoires at an international level since 1997. Since 2014, he has been a professor of piano at the Carl Maria von Weber University of Music, Dresden.

Thanks to the tributes of the *Saxon Vocal Ensemble*, Robert Schumann was strongly brought to the attention of the public for the first time in 2010 on the occasion of the 200<sup>th</sup> anniversary of his birth, including in Dresden and the surrounding area. The large number of compositions created there, the particular historical situation during his stay and the authentic locations in and around Dresden predestined the town on the Elbe for the preservation of his cultural legacy in a very special manner. For us, this is a requirement and motivation for our artistic and cultural work. This is also how the Robert and Clara Schumann memorial path leading to the places of living and of activity of the artist couple in Dresden and the surrounding area is being realised by means of a big fundraising campaign of the Directors of the *Saxon Vocal Ensemble*. So far, medallions at the Palace in the *Great Garden*, *Cosel Palace*, *Maxen Castle*, the *Hotel de Saxe* and the Church in Kreischa remind us of the artist couple's beneficial work. The concerts taking place at the *Luther Church* and the Palace in the *Great Garden* in the course of the 2016 *Schumann Tribute* will be preceded by the unveiling of another medallion at Weesenstein Castle on 10<sup>th</sup> June in a festive and musical setting. This place used to be the destination of extended walks of the Schumanns with their family or artist friends. Moreover, on 6<sup>th</sup> July 1837, Clara Schumann still signed the guest book of Weesenstein Castle as Clara Wieck from Leipzig.

# **IX. Schumanniade Kreischa**

im Schloss Reinhardtsgrμμα  
und  
in der Kirche zu Kreischa

**17. bis 19. Juni 2016**



**Robert Schumann**  
Requiem op. 148 in Des-Dur

**Liederabend**  
**Robert Schumann**  
Minnespiel op. 101  
Spanische Liebeslieder

**Johannes Brahms**  
Liebeslieder Walzer

**Klaviermatinee**  
Liszt, Schumann und  
Mendelssohn

**Alexander Krichel,**  
Klavier



**KUNST- UND KULTURVEREIN "ROBERT SCHUMANN"  
KREISCHA E. V.**

Ehrenvorsitzender Kammersänger Peter Schreier

*Information und Vorverkauf:*

Dr. Inge Adamski | Ahornstraße 4 | 01731 Kreischa

Tel/Fax: 035206/185559 | 035206/31494 |

E-Mail: schumannjade@kvkreischa.de

**Freitag, 17. Juni 2016, 20 Uhr  
Kirche zu Kreischa**

**Robert Schumann**

*Requiem op.148 Des-Dur*

a-Capella Chöre für gemischten Chor  
und Orgel

**a-Capella Chöre,**

**Peter Schreier,** Leitung

Eintritt:

Kat. 1: 45,00 €

Kat. 2: 35,00 €

**Sonnabend, 18. Juni 2016, 20 Uhr  
Schloss Reinhardtsgrimma**

**Liederabend**

**Robert Schumann**

*Minnespiel op.101*

*Spanische Liebeslieder op. 138*

**Johannes Brahms**

*Liebeslieder Walzer*

Eintritt:

Kat. 1: 55,00 € (Saal)

Kat. 2: 30,00 € (Saal mit Blick einschränkung)

Kat. 3: 15,00 € (Hörkarten)

**Sonntag, 19. Juni 2016, 11 Uhr  
Schloss Reinhardtsgrimma**

**Klavier-Matinee**

*Bearbeitung der Schumann-Lieder*

*von Liszt, Schumann und Mendelssohn*

**Alexander Krichel,** Klavier

Eintritt:

Kat. 1: 55,00 € (Saal)

Kat. 2: 30,00 € (Saal mit Blick einschränkung)

Kat. 3: 15,00 € (Hörkarten)

[www.schumann-zwickau.de](http://www.schumann-zwickau.de)

17. INTERNATIONALER

# ROBERT SCHUMANN WETTBEWERB

KLAVIER

GESANG

9. bis 19. Juni 2016  
in Zwickau

AUSSCHREIBUNG

*Schumann*  
IN ZWICKAU

  
STADT ZWICKAU



### Zwickau, 9.-19.6.2016

(Nur) alle vier Jahre – ein Höhepunkt für alle Schumann-Liebhaber! Der *Internationale Robert-Schumann-Wettbewerb* für Klavier und Gesang wurde 1956 im 100. Todesjahr von Robert Schumann ins Leben gerufen und fand gleichzeitig zum Schumannfest in Zwickau anlässlich der Eröffnung des Neubaus des rekonstruierten Schumann-Geburtshauses als Schumann-Museum und Schumann-Archiv in Berlin statt. Der dritte *Internationale Robert-Schumann-Wettbewerb* wurde in Zwickau ausgerichtet und findet seit dieser Zeit nur noch in Schumanns Geburtsstadt statt. 2016 wird der Wettbewerb zum 17. Mal stattfinden. Die Anmeldefrist endete am 15. Februar 2016.

(Only) every four years – one of the highlights for all Schumann-lovers! The *International Robert Schumann Contest* for pianists and singers was originated in 1956 on the 100th anniversary of Schumann's death. Simultaneously to a musical festival at Zwickau and the opening celebrations of the reconstructed house of Schumann's birth as the new Schumann Museum and Schumann Archive, in Berlin young pianists and singers vied for the title of best interpreter of Schumann. It was only on the occasion of the third competition that the *International Robert Schumann Contest* moved to Zwickau and for all. 2016 the competition will take place for 17th time. The application has to be submitted not later until 15 February 2016.

# Summer School

## LETTERATURA e musica

Robert Schumann, 1856 - 2016: “la musica come letteratura”

### Relatori

M.<sup>a</sup> Davide Cabassi, Dott. Andrea Malvano, Prof.ssa Lucia Mor, Prof. Enrico Reggiani (Direttore)

La Summer School Letteratura e musica propone le seguenti attività secondo un approccio inter- e trans-disciplinare e per un totale di 26 ore:

- Giovedì sera 30 giugno 2016  
Inaugurazione con buffet
- Venerdì 1 luglio 2016  
Seminario musicoletterario (Prof. Reggiani)  
Seminario musicologico (Dott. Malvano)  
Conferenza su Robert Schumann  
nella letteratura e nel cinema
- Sabato 2 luglio 2016  
Dialogo musicoletterario (M.<sup>a</sup> Cabassi, Prof. Reggiani)  
Master-Class pianistica (M.<sup>a</sup> Cabassi)  
Master-Class: Lezione-concerto  
schumanniana
- Domenica 3 luglio 2016  
Seminario musicoletterario (Prof. Reggiani)  
Seminario letterario (Prof.ssa Mor)

## Area umanistica e dei Beni culturali

**30 Giugno - 3 Luglio 2016**

Accademia Villa Bernocchi  
Viale Giovanni Marsaglia 7  
Premeno (VCO)



UNIVERSITÀ  
CATTOLICA  
del Sacro Cuore

**INFORMAZIONI E ISCRIZIONI.** Università Cattolica del Sacro Cuore - Formazione Permanente - Via Carducci, 30 - 20123 Milano  
Tel. +39 02 7234 5701 - Fax +39 02 7234 5706 - mail: [formazione.permanente-mi@unicatt.it](mailto:formazione.permanente-mi@unicatt.it) - sito web: [milano.unicatt.it/formazionepermanente](http://milano.unicatt.it/formazionepermanente)  
Iscrizioni on line al sito web: [milano.unicatt.it/formazionepermanente](http://milano.unicatt.it/formazionepermanente) selezionando il titolo del corso

SCHUMANN-HAUS LEIPZIG

*Herzlich willkommen!*

**Museum,  
Führungen  
und  
Konzerte**

in den ehemaligen  
Wohnräumen  
von Robert und  
Clara Schumann.



**Schumann-Festwoche  
vom 10.-18.9.2016**

**„Auf Reisen“**



SCHUMANN-HAUS LEIPZIG



*“This will be an amazing opportunity for complete immersion in Schumann and his music. The city will be filled with song and the spirit of Schumann.”* Cf. <https://www.oxfordlieder.co.uk/news/schumann-project>

OXFORD LIEDER: THE SCHUMANN PROJECT, 14.-29.10.2016

Zu den mitwirkenden Künstlern gehören/among the artists,  
vgl./cf. <https://www.oxfordlieder.co.uk/>

Allen  
Juliane Banse  
Sarah Connolly  
Christian Gerhaher  
Christiane Karg  
Sophie Karthäuser  
Stephan Loges  
Felicity Lott  
Christopher Maltman  
Mark Padmore  
Christoph Prégardien  
Bo Skovhus  
Roderick Williams  
Eugene Asti  
Julius Drake  
Matti Hirvonen  
Gerold Huber  
Graham Johnson  
Roger Vignoles

## Oxford, 14.-29.10.2016 – Oxford Lieder Festival

Das 15. *Oxford Lieder Festival* präsentiert unter dem Titel “THE SCHUMANN PROJECT” sämtliche Liedkompositionen von Robert Schumann. Das einzigartige Projekt will darüber hinaus Schumann in seiner gesamten Persönlichkeit beleuchten: seinen Platz im Herzen der Romantik, seinen komplexen Charakter, der *Florestan* und *Eusebius* in sich vereinte, sein Leben und die Zeit, in der er lebte, seine Freunde und Zeitgenossen, seine Einflüsse und seine Vermächtnisse, seine literarischen und künstlerischen Interessen. Das zweiwöchige Liederfestival wird natürlich auch mit Kammermusik, Aufführungen von Chorwerken, Lesungen, Weiterkursen, künstlerischen Partnerschaften ein weiteres Markenzeichen von *Oxford Lieder* bedienen. Das Eröffnungskonzert am 14. Oktober um 19.30 in *The Sheldonian* wird von Christian Gerhaher und Gerold Huber präsentiert, weitere Sänger von Weltrang folgen. [...]

“The fifteenth *Oxford Lieder Festival* will be *The Schumann Project*, a unique survey of Schumann’s complete songs. *The Schumann Project* will explore the many aspects of Schumann: his place at the heart of the Romantic era; the richly complex personality that gave rise to ‘Florestan’ and ‘Eusebius’; his life and times; his friends and contemporaries; his influences and his legacies; and his literary and artistic interests. This two-week feast of song will feature *Oxford Lieder’s* trademark programming of related chamber and choral works, study events, artistic partnerships and world-class musicians.

The opening recital (14 October, 19:30, *The Sheldonian*) will be given by international superstar Christian Gerhaher, with Gerold Huber, and many of the world’s finest singers and pianists will also appear. Graham Johnson will give another of his masterful lecture-recital series exploring Schumann’s life; study days will look at Schumann’s fascination with Bach, and at the political upheaval and revolution of the 1840s; Wolfgang Holzmaier will lead the residential mastercourse; there will be film screenings, masterclasses and talks.

In addition to Schumann’s complete songs, the Festival will feature many works by his friends and contemporaries, including Mendelssohn and Brahms. It is the 160th anniversary of Schumann’s death, and the 120th anniversary of his wife Clara’s death; Clara Schumann’s 29 songs will also be included in the Festival.”

Cf. <https://www.oxfordlieder.co.uk/news/schumann-project>



## SCHUMANN PLUS

Sonntagskonzerte 2016

*Schumann*  
ROBERT SCHUMANN HAUS  
ZWICKAU

**Zwickau** – **SCHUMANN PLUS**, die Sonntagskonzerte im Robert-Schumann-Haus/Sunday concerts at the Robert Schumann House. Dazu gehört der Liederabend am 20. November 2016 mit Fatma Said & Claar ter Horst/The Lieder Evening presented by Fatma Said & Claar ter Horst on 20.11.2016 is part of the „Schumann plus“ series 2016.





20. November 2016

### **Was da schallt, sind Lieder**

Lieder und Gesänge von **Robert Schumann**,  
**Johannes Brahms** und **Francis Poulenc**

Fatma Said (Mezzosopran), Claar ter Horst (Klavier)

Die ägyptische Sängerin **Fatma Said** wurde als 21-Jährige Preisträgerin des Zwickauer Robert-Schumann-Wettbewerbs 2012. Inzwischen hat sie zahlreiche Erfolge als Opern- und Liedsängerin zu verbuchen und wird als zweite Maria Callas gehandelt. Sie ist Stipendiatin der Gesangsakademie an der Mailänder Scala.

Begleitet von der niederländischen Pianistin **Claar ter Horst**, mit der sie auch ihren Wettbewerbserfolg 2012 errang, bietet sie in ihrem Zwickauer Programm aus Schumanns idyllischen Zyklus op. 89 nach Wilfried von der Neun u.a. die Gesänge „Ins Freie“ und „Röselein“ sowie Lieder von Johannes Brahms und die Aragon-Gedichte von Francis Poulenc.

# NEUE SCHUMANNIANA / NEW SCHUMANNIANA\*

CDs, DVDs

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



## Robert Schumann:

### Das Paradies und die Peri

Sally Matthews (Sopran), Mark Padmore (Tenor), Kate Royal (Sopran), Bernarda Fink (Alt), Andrew Staples (Tenor), Florian Boesch (Bariton), London Symphony Chorus, London Symphony Orchestra, Simon Rattle

2 CDs

LSO live, 2015

## „British Paradise“

Glühende Schumannianer sehen in „Das Paradies und die Peri“, wie einst der Komponist selbst, nicht nur ein herausragendes, sondern vielleicht sein bestes Werk für Orchester. Das Oratorium, sozusagen ein kompositorisches Amalgam aus den Erfahrungen aus dem Liederjahr 1840 und den Bemühungen um die Sinfonie anno 1841, ist bis heute eine Art Stiefkind im Konzertsall geblieben, auch und gerade für Dirigenten, die ansonsten zumindest die eine oder andere von Schumanns Sinfonien in ihrem Repertoire tragen.

Schumann erteilt in diesem Werk, dem ein selbst (mit Emil Flechsig) übersetztes Libretto nach der literarischen Vorlage von Thomas Moore zugrunde liegt, allen Knalleffekten und sonstigen Nachahmungen der italienischen Oper eine klare Absage. Er folgt, einmal mehr, ganz seinem eigenen stilistischen Gebot. Es ist ein sehr lyrisches Werk, eingebettet in ein Flussbett fortwährender Erzähllust, inhaltlich durchaus bizarr, mit märchenhaften und romantischen Motiven reich befrachtet.

---

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

Simon Rattle trägt den Wert dieses Oratoriums offenbar tief in seinem Herzen, denn sowohl in München als auch in Berlin hat er das Werk bereits aufgeführt. Nun folgt es als SACD-Mitschnitt vom Januar 2015 mit dem London Symphony Orchestra – Rattles künftigem Arbeitgeber, wenn die Berlin-Ära passé sein wird. Insofern eine Veröffentlichung mit Symbolwert. Die Konkurrenz an Vergleichseinspielungen ist eher klein, aber erlesen – mit John Eliot Gardiner (2001, Archiv) und Nikolaus Harnoncourt (2005, RCA) an der Spitze, ergänzend seien Giulini, Sawallisch, Jordan, Albrecht und Sinopoli zumindest erwähnt. Außerdem steht zu erwarten, dass Philippe Herreweghe bald mit einer CD-Produktion nachziehen wird, nachdem er das Stück bereits im Konzert aufgeführt hat.

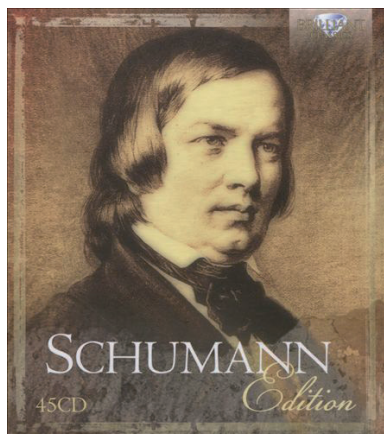
Rattle dirigiert ein waches, hungriges Orchester, das die vielen Umschwünge mühelos nachvollzieht, hier und dort jedoch ein wenig vorsichtig wirkt und das letzte Risiko meidet. Zugespitzte, dramatisierende Akzente findet man in den genannten Alternativ-Aufnahmen wesentlich eher. Rattle setzt überwiegend auf weiche, geschmeidig gezeichnete Linien, zumal er in den zügigen Abschnitten jedwede Extremisierung der Tempi meidet. Es ist eine „very british“ erscheinende Aufnahme, deren interpretatorischer Ansatz auch zu einem Elgar-Oratorium passen würde, distinguiert, linienhaft, gefällig. Doch der letzte Biss und farbliche Anpassungen an die jeweilige Situation innerhalb der erzählten Geschichte bleiben vage. Kaum Silber, wenig Bronze.

Die Solisten sind insgesamt homogen besetzt und singen erfreulich textverständlich. Sally Matthews als Peri kann nicht an die Wort-Ausdruckskraft einer Dorothea Röschmann (bei Harnoncourt) und an die pure vokale Leuchtkraft einer Barbara Bonney (bei Gardiner) heranreichen; die Tatsache, dass Christian Gerhaher (wiederum bei Harnoncourt) in einer eigenen Liga singt, kann auch Florian Boesch als Gazna nicht nachhaltig erschüttern. Mark Padmore gibt mit hell timbriertem „Gentleman Tenor“ einen liedgeschulerten Erzähler, und Bernarda Fink singt zwar einen anmutigen Engel, steht aber hier in Konkurrenz zu sich selbst, denn sowohl 2001 als auch 2005 war sie in dieser Rolle bereits zu hören, unter dem Strich noch etwas überzeugender als jetzt unter Rattle.

Der Chor des London Symphony singt zwar achtbar und insgesamt ausgewogen, an vokale Spitzen-Ensembles wie den Monteverdi Choir reicht er jedoch nicht heran. Ob diese Doppel-SACD, die gleichzeitig in einer reinen Audio-Bluray-Version ausgeliefert wird, klanglich optimal umgesetzt wurden, darf angezweifelt werden. Ein – gerade in der Balance von Chor und Orchester – differenzierteres Klangbild wäre vermutlich möglich, zumindest wünschenswert gewesen.

(Christoph Vratz)

After performances in Berlin and Munich, Simon Rattle recorded Schumann's oratorio *Das Paradies und die Peri* with his future employer, the *London Symphony Orchestra*, which was recorded live in January 2015. The recording is reliable and pleasing but partly fails to adapt to the dramaturgy of this piece. The homogeneous soloist ensemble blends in seamlessly but, overall, the recordings under the direction of Nikolaus Harnoncourt and John Eliot Gardiner represent more convincing alternatives. (Summary by C. V., translated by Th. H.)



### **Schumann Edition**

45 Audio CDs, Box  
Brilliant Classics, 2015

Regelmäßig bringt das Label *Brilliant Classics* so genannte Komponisten-Boxen heraus. Auf mehreren CDs ist dort fast das gesamte Schaffen beispielsweise von Chopin oder Händel in Aufnahmen abgebildet. Und diese großen CD-Boxen sind dann meist auch zu recht günstigen Preisen zu haben. Innerhalb dieser Reihe ist jetzt die so genannte „Schumann Edition“ erschienen,

eine Sammlung von nicht weniger als 45 CDs! Auf den ersten Blick natürlich ein echtes Schnäppchen: so viel Schumann bekommt man schließlich selten auf einmal geboten. Der Haken dabei: es handelt sich um eine ziemlich bunte Mischung aus alten, leicht angegrauten und neuen Aufnahmen meist weniger bekannter Interpreten. Vieles davon ist zudem bereits bei Brilliant classics selbst oder bei anderen Labels als Einzel-Veröffentlichung erschienen. Denn die Macher der Box haben fleißig Lizenzen eingekauft und nur da, wo es offenbar nicht anders ging, tatsächlich Neuproduktionen in Auftrag gegeben. Robert Schumanns Schaffen ist hier nach den klassischen Gattungen geordnet: Orchestermusik, Kammermusik, Klaviermusik, Lieder, Chormusik und dramatische Musik bilden jeweils eine Sektion, die auch auf den einzelnen CD-Hüllen mit unterschiedlichen Farben gekennzeichnet sind. Als Booklet erhält man dazu ein dünnes Heftchen, in dem in englischer Sprache ein paar Grundzüge der Biografie Robert Schumanns skizziert sind. Dem schließen sich einzelne, ebenfalls sehr allgemein gehaltene Betrachtungen zu den einzelnen Werkgruppen an. Um mehr zu erfahren muss man im Internet nachschauen. Auf der Homepage des Labels findet man dann ein ebenfalls nur auf Englisch verfügbares pdf-file vor,

dessen von unterschiedlichen Autoren stammende Texte etwas detaillierter auch auf einzelne Werke, allerdings nicht auf alle, eingehen. Darin sind immerhin auch die Texte sämtlicher Lieder und Vokalwerke zu finden. Entsprechend bunt wie die Farben der einzelnen CD-Hüllen ist auch die Qualität der Aufnahmen. Los geht es mit den vier Sinfonien Robert Schumanns. Warum man hier auf die schon ziemlich betagte Einspielung des Gewandhausorchesters – nein, nicht mit Kurt Masur, sondern mit Franz Konwitschny! – zurückgegriffen hat, wird wohl eher mit der Höhe der Lizenzgebühren als mit künstlerischen Erwägungen zu tun haben. Kurz vor dessen Tod 1962 war diese Produktion in Leipzig entstanden und sie klingt für heutige Ohren schon nach einer etwas zu großen Portion Pathos. Ziemlich gerade nimmt Konwitschny die Tempi, was vor allem in der Rheinischen und der 4. Sinfonie von Schumann zu einer gewissen Uniformität des Vortrags führt. Und natürlich entspricht auch das etwas verwaschene Klangbild dieser immerhin über 50 Jahre alten Aufnahme nicht mehr den heutigen Standards. Etwas besser klingen da schon die Konzerte und Konzertstücke Schumanns, die mit den Solisten Julius Berger (Cellokonzert) und Hansheinz Schneeberger (Violinkonzert) vielleicht nicht grandios, aber gut besetzt sind. Am meisten überzeugt die ungarische in den Niederlanden lebende Pianistin Klára Würtz im Klavierkonzert, wo sie mit sehr feinem Anschlag und Ausdruck zusammen mit der Nordwestdeutschen Philharmonie musiziert.

Richtig gut gefallen auch die Streichquartette mit dem italienischen *Quartetto Savinio*. Die Musiker haben alle drei Stücke dieser Gattung, die drei Klaviertrios und die *Fantasiestücke* op. 88 zusammen mit dem Pianisten Matteo Fossi in den Jahren 2014–15 neu eingespielt. Vor allem die Streicher musizieren sehr lebhaft, agil und präzise und präsentieren einen jugendlich frischen und entstaubt wirkenden Schumann, der sich keineswegs hinter aktuellen Aufnahmen mit bekannteren Interpreten zu verstecken braucht. Etwas farblos wirkt dagegen die Deutung der Klavierquartette mit dem ebenfalls aus Italien stammenden *Quartetto Klimt*. Etwas mehr Ausdruck und Klangsinn hätten *Adagio und Allegro* op. 70, die drei *Romanzen* op. 94, die *Fantasiestücke* op. 73 und die *Fünf Stücke im Volkston* op. 102 durchaus verkraften können. Wir hören sie in dieser Box in der Fassung mit Violoncello und Klavier, ausgenommen von Marek Jerie und Ivan Klánský im Jahr 1985. Das gilt leider auch für die Kammermusikwerke mit Viola, Klarinette und Klavier, im Jahr 2012 von Lorenzo Falconi, Sara Bacchini und Dario Goracci eingespielt. Gerade der Part der Viola bei den *Märchenbildern* op. 113 oder den hier noch einmal in der Bratschen-Fassung zu hörenden *Fantasiestücke* op. 73 wirkt wenig inspiriert und etwas eintönig. Einen Höhepunkt bietet dagegen der italienische Cellist Francesco Dillon. Er hat einige von Friedrich Grützmacher im 19. Jahrhundert für Cello be-

arbeitete Lieder Schumanns, sowie dessen 2. Violinsonate und Schumanns eigene Fassung der 3. Cellosuite von Bach bereits vor einigen Jahren eingespielt. Mit sehr gesanglichem und rundem Ton spielt Dillon vor allem die Liedbearbeitungen, leicht und tänzerisch gestaltete er die Suite mit ihrem von Schumann dazu komponierten Klavierpart. Das Klavier spielt natürlich eine Schlüsselrolle im Schaffen Robert Schumanns. Auch bei dieser Werkgruppe greift das Label wieder zu höchst unterschiedlichen Aufnahmen. So kann etwa wiederum Klára Würtz mit den beiden makellos gespielten Sonaten und einer bestechend klaren und präzise angeschlagenen *Fantasie* op. 17 punkten. Und auch Miniaturen wie die *Kinderszenen* interpretiert sie sehr sensibel und mit traumhaft schönen piano-Stellen. Dem steht der eher als Spezialist für das Hammerklavier bekannte Niederländer Ronald Brautigam in Nichts nach. 1993 war er offenbar noch auf dem modernen Flügel zu Hause und hat mit leuchtenden Farben und ultrapräziser Technik die *Novelletten*, drei *Fantasiestücke* op. 111 und die *Gesänge der Frühe* aufgenommen. Das ganze *Album für die Jugend* ist bei Michael Endres ebenfalls sehr gut aufgehoben, während Wolfram Schmitt-Leonardy vor allem bei den Frühwerken Schumanns etwas zu wenig aus sich herausgeht, um dem jungen, schwärmerischen Träumer mit seinen literarisch-musikalischen Fantasien entsprechend Raum zu geben. Etwas schwach und nicht so recht ausgereift klingen die *Davidsbündlertänze* und *Papillons* in der Interpretation der moldawischen Pianistin Mariana Izman. Wohl durchdacht und ansprechend spielt dagegen Peter Frankl, der sich schon im Jahr 1974 intensiv mit Schumanns Klavierwerk auseinandergesetzt hat. Allerdings klingt der verwendete Flügel in dieser schon betagten Aufnahme leider etwas blechern. Spannend ist dagegen CD28, wo der italienische Organist Roberto Marini die beiden Werke für Pedalflügel und die *Sechs Fugen über den Namen Bach* op. 60 zum Besten gibt. Ein gelungener Abschluss der unter dem Strich durchaus ansprechenden Klavier-Sektion.

Bei dem ebenfalls sehr umfangreichen Liedschaffen Schumanns setzt das Label *Brilliant classics* durchweg auf Altbewährtes. Allen voran auf den Tenor Peter Schreier, der die Lieder für seine Stimmlage gemeinsam mit dem Pianisten Norman Shetler Anfang der 1970-er Jahre für den VEB Deutsche Schallplatten Berlin aufgenommen hat. Schreiers sehr klare Diktion und sein schlank geführter, feiner lyrischer Tenor faszinieren auch nach 40 Jahren immer noch wie etwa in der berühmten *Dichterliebe* oder im Eichendorffschen *Liederkreis* op. 39. Und auch die ähnlich alte Aufnahme mit der Sopranistin Arleen Augér und Walter Olbertz am Klavier braucht sich überhaupt nicht zu verstecken. Sehr sinnlich und klangschön klingen beispielsweise die Lieder aus *Frauenliebe und Leben*, auch wenn manchmal Augérs Art zu deklamieren etwas zu sehr ins Opernhafte abdriftet. Zum Liedschaffen Schumanns zählen allerdings nicht nur die Solo-Lieder, son-

dern auch eine ganze Reihe von Kompositionen für verschieden zusammen gesetzte Chöre. Selten hört man diese weltlichen Chorwerke en bloc – hier bilden sie mit vier CDs ein echtes Schwergewicht innerhalb der Schumann Edition. Das liegt auch an dem Vokalensemble *Studio Vocale Karlsruhe*, das hier zusammen mit dem *Renner Ensemble* unter Leitung von Werner Pfaff bzw. Bernd Engelbrecht zu hören ist. Schon der Einstand, das „Zigeunerleben“ op. 29,1 überrascht klanglich mit ein paar Zimbeln als Klangverstärkung. Sehr geschlossen singen die Vokalistinnen, sehr harmonisch formen die Sängerinnen Phrasen, wenn auch vielleicht die letzte Perfektion im Vortrag fehlt. Besonders schön gelingen dem Ensemble die Männerchöre Schumanns. Fehlen eigentlich nur noch die groß besetzten Vokalwerke mit Orchester. Und da greift das Label *Brilliant classics* wiederum zu Lizenzaufnahmen. Im Jahr 1976 hatte sich der Rundfunk der DDR in Leipzig die damals wie heute noch selten gespielte Oper *Genoveva* von Robert Schumann in prominenter Vokalbesetzung vorgenommen. U.a. mit Dietrich Fischer-Dieskau, Edda Moser und Peter Schreier, dem Rundfunkchor Berlin und dem Gewandhausorchester Leipzig –diesmal unter Kurt Masur – entstand ein Meilenstein in der Aufführungsgeschichte des Werkes. Denn tatsächlich vermögen noch heute die Sorgfalt und das hohe musikalische Niveau dieser Aufnahme zu überzeugen. Genauso hörenswert ist die fünf Jahre später unter Leitung von Wolf-Dieter Hauschild entstandene Leipziger Produktion des Oratoriums *Das Paradies und die Peri*. Hier hören wir allerdings weniger prominente Solisten. Das Klangbild der Paul-Gerhardt-Kirche und die musikalischen Qualitäten fallen aber gegenüber *Genoveva* in keiner Weise ab. Etwas anders sieht es da mit dem *Requiem* op. 148 und dem *Requiem für Mignon* op. 98b aus. Die Einspielung von 1987 mit dem Budapester Chor und dem ungarischen Staatsorchester unter Miklós Forrai wirkt vor allem klanglich schlecht ausbalanciert. Immer wieder sticht das martialisch eingesetzte Blech hervor und der Chor artikuliert insgesamt schwammig in der nicht optimal eingefangenen Akustik. Den großen Kontrast dazu bildet Christoph Sperings Aufnahme von *Der Rose Pilgerfahrt* aus dem Jahr 2010 mit seinem *Chorus Musicus Köln* und dem Ensemble *Das Neue Orchester*. Sehr transparent artikuliert der Chor, wie lichtdurchflutet klingt das auf historischen Instrumenten spielende Orchester und die Solisten meistern ihren Part klangschön und mit einer großen Portion poetischem Empfinden. Mit einer ebenfalls überzeugenden Interpretation der *Szenen aus Goethe's ‚Faust‘* endet die Werkschau dieser Box. Der Warschauer Philharmonische Chor und das dazu gehörige Orchester unter Antoni Wit setzen dieses immer noch viel zu selten aufgeführte Werk mit gesundem Pathos und exzellenter deutscher Aussprache in Szene. Es steckt also viel drin in dieser Schumann Edition. Auf manches kann man eher verzichten bzw. sollte zu anderen Produktionen greifen, viele der

zusammengetragenen Aufnahmen sind allerdings keine schlechte bis eine gute Wahl. Wer Angst vor der berühmten Katze im Sack hat, der sollte vielleicht lieber die Finger von der Box lassen. Wer allerdings das (fast) vollständige Werk Schumanns in seiner großen Vielfalt der Formen einfach einmal kennen lernen möchte, dem sei die Schumann Edition als Einstieg in dessen musikalische Welt durchaus empfohlen. (Jan Ritterstaedt)

As usual with the Brilliant Classics label, the Schumann Edition is a colourful mix of various more recent and older recordings at quite different musical levels. Whilst some older recordings are no longer up to date in terms of interpretation and sound, this box with its 45 CDs also includes some fresh and lively Schumann interpretations. For instance, there is a beautifully played piano concerto with the pianist Klára Würtz, who is also fully convincing as the soloist of this piano work. For the chamber music, the Italian Quartetto Savinio stands out, whilst other and more recent productions are less pleasing. Schumann's choral work, collected on four CDs, represents a little highlight of this publication – performed with a beautiful sound by ensemble *Studio Vocale Karlsruhe*, and also the licensed recordings of the opera *Genoveva*, the oratorio *Das Paradies und die Peri* [Paradise and the Peri] and *Der Rose Pilgerfahrt* [The Pilgrimage of the Rose] are still well worth listening to, in spite of their age. So, the Schumann Edition offers a colourful mix of good and less good recordings at a reasonable price. This publication is thus mainly something for beginners of the work of Robert Schumann. (Summary by J. R., translated by Th. H.)



### Jan Lisiecki: Schumann

Robert Schumann: Klavierkonzert op. 54, Introduction und Allegro appassionato op. 92, Introduction und Konzert-Allegro op. 134

Jan Lisiecki (Klavier),

Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Antonio Pappano

Audio CD

Deutsche Grammophon, Jan. 2016

### *Koblen mittlerer Temperatur*

Das Label bewirbt diese CD als „Premiere“: „Erstmals erscheint das Klavier-Meisterwerk op. 134 von Robert Schumann, das *Konzert-Allegro mit Introduction d-Moll für Klavier und Orchester* bei der *Deutschen Grammophon*.“



Das ist die halbe Wahrheit. Denn in der 2010 unter gelber Flagge veröffentlichten Edition „Schumann – Masterworks“ befindet sich bereits eine Aufnahme dieses Werkes mit Vladimir Ashkenazy, dem London Symphony Orchestra und Uri Segal, die (zugegeben) bei ihrer Erst-Veröffentlichung 1979 bei Decca erschienen war. Sei's drum. Jan Lisiecki heißt der junge Pianist, mit dem die DG seit einigen Jahren fest zusammenarbeitet. Nach Mozart-Konzerten und einem Chopin-Solo-Album hat der noch 20-jährige Kanadier nun die beiden späten Konzertstücke Robert Schumanns sowie das Klavierkonzert aufgenommen und die „Träumerei“ als verloren wirkende Zugabe nachgeschoben.

Lisieckis Partner sind das Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia und Antonio Pappano, dessen Vorliebe für Romantisches sich nicht nur im Opern-Repertoire niederschlägt, sondern auch in Aufnahmen von Brahms, Tschaikowsky und anderen. Entsprechend saftig und üppig lässt Pappano auch bei Schumann sein Orchester spielen. Bei markigen Akkorden, bei schwingvollen Crescendi gibt es kein Zögern. Das Orchester-Spiel pauschal als zu wenig differenziert zu bezeichnen, wäre einseitig, dafür gibt es – etwa in besagtem Opus 134 – zu viele kammermusikalisch inspirierte Solo-Stellen. Doch zieht man, im Falle des Klavierkonzerts, die genau ein Jahr zuvor aufgenommene Einspielung mit dem Freiburger Barockorchester und Pablo Heras-Casado (*Harmonia mundi*) heran, so wird schnell klar, wo die Unterschiede liegen. Bei Heras-Casado wirkt das Ganze weniger flächig, weniger samtig, bei ihm bewegt sich mehr unter der Oberfläche, mal brodelnd, mal zitternd, mal veronnen lächelnd. Bei Pappano dagegen erscheint Schumann polierter, so klangschön die Streicher im *Intermezzo* von op. 54 auch spielen und so dialogfreudig die Holzbläser das erste Thema im Kopfsatz dem Klavier auch anreichen. Ähnliches gilt auch für Jan Lisiecki. Man mag sich auf den ersten Eindruck an seinem Spiel erfreuen, an seiner Beweglichkeit, die behänd und leicht daherkommt, an der Gewichtung der Akkorde, die gut ausbalanciert sind. Man findet keine Stellen, an denen Lisiecki kühl wirkt oder ausschließlich auf die Darstellung seiner technischen Möglichkeiten bedacht. Doch umgekehrt wäre zu fragen, was Lisieckis Spiel unverwechselbar macht. Ein eigener Ton, eine markante Sicht auf diese drei Konzert-Werke? Lisiecki kann, etwa im Lauf des ersten Satzes in den flüsternden Gesprächen mit dem Orchester durch Zartheit punkten, durch einen lyrischen Geist. Doch wo bei Schumann die Kohlen glühen, vor allem im *Allegro vivace* von op. 54 und dem „*appassionato*“ in op. 92, verlässt sich Lisiecki auf mittlere Temperaturgrade. Man wünschte sich, gerade wenn Schumanns Notation einem verwobenen Geflecht gleicht, ein Mehr an Geheimnis, ein Mehr an Gleichzeitigkeit verschiedener Abläufe, oder aber schärfere Konturen, etwa wo Schumann

die Läufe in Bass und Diskant in op. 92 als Frage-Antwort-Spiel angelegt hat. Lisieckis Schumann strömt, gleitet und spaziert oft durch die Zonen des Zufriedenen, als habe er vorwiegend wertvollen Durchschnitt abgeliefert. Um zu Schumanns Kern vorzudringen, hätte Lisiecki nicht nur in den Momenten des Leisen mehr wagen müssen. Insofern haben sich bei dieser Aufnahme Orchester, Dirigent und Solist auf einer Wellenlänge getroffen. Das Ergebnis kann gefallen, weil es stellenweile ins Gefällige abgeleitet. Das ist nett, aber nicht ungefährlich und letztlich zu wenig.

(Christoph Vratz)

The young Canadian pianist Jan Lisiecki has recorded the three great concert works by Robert Schumann with the Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia and Antonio Pappano. The orchestra and the soloist have found a common language, a similar approach that brings the romantic streaming and flowing to the fore, but does not highlight Schumann's subjective nature and uniqueness. One may well enjoy Lisiecki's play, his mobility that comes along nimbly and lightly, or the weighting of the chords which are all well balanced. But to penetrate the core of Schumann, Lisiecki and the orchestra should have been more daring and this not just in moments of calmness. (Summary by C. V., translated by Th. H.)



### Schumann: Martin Stadtfeld

Robert Schumann: Kinderszenen · Klavierkonzert

Martin Stadtfeld, Hallé Orchestra Manchester · Sir Mark Elder

Audio CD

Sony Classical

Coproduction with SWR, 2015

Vom ebenso hoch begabten wie hoch gehandelten Wunderkind sollte sich der inzwischen 35-jährige Martin Stadtfeld zum großen deutschen Starpianisten entwickeln. Entsprechend gepusht wurde er durch einen enormen Medien-Hype, was in der Vergangenheit nur ganz selten einem hoffnungsvollen jungen Talent gut bekommen ist. Auch bei Martin Stadtfeld scheint es da in einigen Punkten eher schief gegangen zu sein. An der Beurteilung von Einspielungen wie Auftritten des smarten jungen Mannes scheiden sich inzwischen die Geister. Nun wagt er sich

also ans romantische Repertoire, an Robert Schumann, und das gleich mit zwei Knallern, den *Kinderszenen* op. 15 und dem Klavierkonzert op. 54. In beiden Fällen ist das Eis dünn für junge Pianisten, liegt die Messlatte doch sehr hoch. Da müsste man schon mit einer überzeugenden Interpretation aufwarten, um im Rahmen der Konkurrenz bestehen zu können. Leider vermag Stadtfeld dies nicht, enttäuscht den Hörer vielmehr sogar in vielerlei Hinsicht. Merkwürdig kühl, beinahe schwerfällig, die Tempi an vielen Stellen gänzlich unpassend gewählt, gleichförmig und in gewisser Weise ausdruckslos kommen die Stücke aus den *Kinderszenen* daher, die doch Potenzial zu so viel Lebendigkeit und Spielfreude bieten. Da hat er Schumann offenbar nicht ganz verstanden, um nicht gar zu sagen: er hat ihn geradezu missverstanden. Auch das im Booklet wiedergegebene Interview mit dem Pianisten zeigt seine recht eigenwillige, zum Teil überkommen wirkende Sicht auf Schumann und dessen Musik, die in letzter Konsequenz wohl mit zu der wenig überzeugenden Interpretation beigetragen hat. Auch Schumanns Klavierkonzert bekommt diese Haltung nicht allzusehr. Insgesamt wird in diesem Werk allerdings der „Schumann-Ton“ deutlich stärker getroffen, was aber hauptsächlich an dem hervorragend musizierenden Hallé Orchestra und der einfühlsamen Leitung von Mark Elder liegt. Stadtfelds Klavierspiel wirkt auch hier recht unterkühlt, jegliche Ausdrucksvermittlung bleibt auf der Strecke. Technisch zwar einwandfrei, aber allzu brav gibt er Schumanns Notentext wieder. Den großen Bogen, die erforderliche Spannkraft, das Herausarbeiten des filigranen Miteinanders zwischen Solist und Orchester vermisst man jedoch schmerzlich.

(Irmgard Knechtges-Obrecht)

Martin Stadtfeld was meant to develop from highly prodigious and critically acclaimed wunderkind to the next great german star pianist, which unfortunately did not quite work out.

He now takes on two of Robert Schumanns most difficult pieces in the form of *Scenes from Childhood* op. 15. and the Concerto for Piano and Orchestra op. 54, sadly with disappointing results. His interpretation of op. 15 is cold, almost cumbersome, uniform and in certain ways unexpressive, in many places choosing the tempi inappropriately. His performance of the piano concerto is somewhat underwhelming as well.

The Hallé Orchestra conducted by Mark Elder, however, does an outstanding job. Yet the so indispensable elaboration of the delicate cooperation between the soloist and the orchestra remains painfully absent.

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



## SCHUMANN 1

Robert Schumann: Violinkonzert d-moll WoO 1, Klaviertrio Nr. 3 g-moll op. 110  
Freiburger Barockorchester, Pablo Heras-Casado (Dirigent)  
Isabelle Faust, Violine  
Jean-Guihen Queyras, Violoncello  
Alexander Melnikov, Klavier  
Audio CD  
Harmonia mundi, 2015



## SCHUMANN 2

Robert Schumann:  
Klavierkonzert a-moll op. 54,  
Klaviertrio Nr. 2 F-dur op. 80  
Freiburger Barockorchester, Pablo Heras-Casado (Dirigent)  
Alexander Melnikov, Klavier  
Isabelle Faust, Violine  
Jean-Guihen Queyras, Violoncello  
Audio CD  
Harmonia mundi, 2015

Eigentlich erstaunlich, dass das Duo Isabelle Faust und Alexander Melnikov nicht schon längst unter einem eigenen Namen auftritt. Haben die beiden Musiker doch in den vergangenen Jahren mit ihren schlanken und entschlackenden Interpretationen von Beethovens, Schuberts und Brahms' Kammermusik für einige Aufmerksamkeit in der Musikwelt gesorgt. Gerne haben die beiden auch einen dritten mit in ihren Bund aufgenommen: den französischen Cellisten Jean-Guihen Queyras. Den brauchten sie nämlich für die Aufnahme des zweiten und dritten Klaviertrios von Robert Schumann. Die beiden Werke bildeten den Ausgangspunkt für diese zwei neuen CDs aus dem Hause Harmonia mundi wie die drei Solisten im Booklet verkünden. Dort steht weiter, dass man die beiden Trios in einen größeren Zusammenhang einbetten möchte, um damit dem Zuhörer ein „tieferes Verständnis“ von Schumanns Musik zu ermöglichen. Also prallt nun auf der ersten CD dieses Projektes Schumanns drittes Klaviertrio g-moll op. 110 auf das Violinkonzert d-moll WoO 1. Und Folge zwei bietet

das Klavierkonzert a-moll op. 54 zusammen mit dem zweiten Klaviertrio F-dur op. 2. Das Freiburger Barockorchester begleitet die Orchesterwerke auf historischen Instrumenten unter der Leitung von Pablo Heras-Casado. Wenn es um Schumanns Violinkonzert d-moll geht, dann kommt man um dessen mühsame Rezeptionsgeschichte kaum herum. Der Komponist schrieb es kurz vor seiner Einlieferung in die Endenicher Nervenheilanstalt. Erfolgreich verhinderten Clara Schumann und Joseph Joachim daraufhin die Veröffentlichung des Werkes und verfügten: das Werk darf 100 Jahre lang nicht aufgeführt werden. Ausgerechnet die Nationalsozialisten brachen diese Testamentsverfügung Joachims und brachten das Stück erstmals 1937 mit Georg Kulenkampff als Solisten und den Berliner Philharmonikern unter Karl Böhm zur Aufführung. Dennoch fristet es bis heute eher ein Nischendasein im Repertoire. Viele Geiger umgehen es bewusst, weil immer noch die alten Vorurteile wirken: das sei das Werk eines Verrückten oder es bietet dem Solisten zu wenig Brillanz. Dazu kommen die Umstände seiner Erstaufführung als vermeintlich „arisches“ Ersatzkonzert für das im Dritten Reich verfemte von Mendelssohn Bartholdy. Dennoch oder vielleicht auch gerade deshalb hat sich Isabelle Faust nun dieses in jeder Hinsicht besonderen Werkes angenommen. Nach einem kurzen Anlauf beginnt das Violinkonzert mit einem düsteren Orchestertutti über ruhelos pochenden Streichern. Mit den fast vibratolos spielenden historischen Instrumenten des Freiburger Barockorchesters bekommt schon dieses einleitende Ritornell eine besonders archaische Note. Erst beim ruhigen Seitengedanken der Streicher wird klar: die Musiker aus dem Breisgau können auch anders. Ebenso die Solistin Isabelle Faust. Ihr Soloauftritt kommt ganz ohne akustische Showeffekte aus: klar, mit vollem Darmsaiten-Ton und nur mit einer leichten Prise Pathos gewürzt intoniert sie das erste Glied einer langen Kette von Fantasie-artigen musikalischen Gedanken. Denn Schumanns Violinkonzert verweigert sich geradezu jeder klassischen Form. Es gibt nicht das prägnante Hauptthema, das dann von der Solistin aufgegriffen und weiter geführt wird. An dessen Stelle tritt das immer wiederkehrende Orchester-Ritornell, das sich mit den frei fantasierenden Solo-Passagen der Violine abwechselt. Isabelle Faust hält sich auch im langsamen Satz eher zurück, als dass sie die große Virtuosin spielt, die sie natürlich unzweifelhaft ist. Über ganz zart und verhalten ausgebreitetem Orchesterbett scheint sie sich beinahe in den vielen Figuren zu verlieren, versucht eher mit dem Orchesterklang zu verschmelzen als ihn zu übertrumpfen. Erst zum Schlusssatz taucht sie aus ihren Fantasien wieder auf und stimmt in ungewohnt langsamem Tempo den „Lebhaft, doch nicht zu schnell“ überschriebenen Schlusssatz an. An dieser Stelle folgt sie einem Trend der letzten Jahre sich wieder auf das von Schumann so vorgesehene Tempo

zu beziehen. Seelenruhig und geschmackvoll kostet sie ihre Figurationen aus, ganz entspannt lässt sie sich in den Polonaise-artigen Rhythmus fallen, den das Orchester sehr fein artikuliert immer wieder im Satz aufblitzen lässt. So wirkt Robert Schumanns viel geschmähtes Violinkonzert in dieser Aufnahme erstaunlich „beiläufig“ im besten Sinne: weder versucht die Solistin seine vermeintlichen Schwächen zu überpinseln, noch die manchmal etwas gedankenverloren wirkenden Figurationen mit einer zu großen Bedeutung aufzuladen. Sie konzentriert sich auf die Musik selbst, auf die agogische Ausformung der Phrasen, auf das komplexe Wechselspiel mit dem Orchester und das Verschmelzen mit den Farben des Orchesterapparats. So interpretiert verliert das Werk auf einmal jede ihm von außen aufgedrückte Problematik. Es bleibt natürlich ein Experiment mit der Form, mit dem Verhältnis zwischen Solo und Tutti, aber es ist auch ein vielschichtiges Spiel mit musikalischen Gedanken und den damit verknüpften Leidenschaften.

Ganz ähnlich gehen Isabelle Faust, Jean-Guihen Queyras und Alexander Melnikov auch das 3. Klaviertrio g-moll an. Hier erlebt man allerdings auch deutlich weniger Überraschungen als beim Violinkonzert. Auch hier wird sehr sorgfältig phrasiert und mit stets lebhaften und pulsierenden Tempi musiziert. Nicht nur hochgradig präzise, sondern auch äußerst organisch reichen sich vor allem die beiden Streichinstrumente die Motive gegenseitig weiter. Nie entsteht eine ungewollte Lücke im durchkomponierten Geflecht der Stimmen. Dank des sparsamen Einsatzes von Vibrato wirkt die Musik trotz der dunklen Tonart g-moll besonders hell und geradezu optimistisch. Dieser Eindruck steckt freilich schon in der Komposition, wird aber hier durch die Wahl der historischen Instrumente noch verstärkt. Alexander Melnikov spielt einen Wiener Streicher-Flügel aus dem Jahr 1847. Das Instrument eignet sich besonders gut für feine dynamische Differenzierungen und damit die intensive Ausgestaltung lyrischer Passagen. Die bietet vor allem der langsame Satz des dritten Klaviertrios: fast hat man das Gefühl, der Pianist hält sich hier etwas zu sehr zurück. Denn heraus kommen vor allem die beiden Streichinstrumente. Ansonsten ist aber das Klangbild sehr ausgewogen. Sehr schön mischen sich die unterschiedlichen Farben der Instrumente beispielsweise im mit „Rasch“ überschriebenen, rhythmisch etwas widerspenstigen dritten Satz. Im folgenden Finale schlagen Faust, Queyras und Melnikov dann wiederum ein maßvolles Tempo an. Das hat auch dank des durchsichtigen Klangs der Instrumente zur Folge, dass man ganz natürlich jede Note in jedem noch so kleinen Lauf genau hören kann. Und da offenbart sich eine weitere große Stärke dieser Einspielung insgesamt, nämlich die ungeheuer hohe Präzision, mit der musiziert wird.

Während die erste CD dieses Doppelpacks zwei der späten Werke Schumanns gewidmet ist, bietet die zweite Kompositionen aus dessen Dresdner Zeit. Einmal das Klavierkonzert a-moll mit Alexander Melnikov als Solist, wiederum begleitet vom Freiburger Barockorchester unter Pablo Heras-Casado. Gleich mehrere glücklose Versuche ein Klavierkonzert zu schreiben hatte Schumann hinter sich, als er 1845 endlich den Schlussstrich darunter zog. Davor hatte er schon mehrfach erfolglos versucht den ersten Satz unter dem Titel „Phantasie für Klavier und Orchester“ an den Verleger zu bringen. Erst als er das Werk dann zu einem klassischen, dreisätzigen Konzert umarbeitete, hatte er damit Erfolg. Gewidmet hat er das Stück natürlich seiner Frau Clara, die es auch unter allgemeinem großen Beifall im Dezember 1845 aus der Taufe hob.

Diesem Originalklang von 1845 spürt nun Pianist Alexander Melnikov bei seiner Einspielung des Konzertes nach. Er hat dafür einen französischen Erard-Flügel aus dem Jahr 1837 gewählt. Ein ähnliches Instrument dürfte auch Clara Schumann besessen und gespielt haben. Der Flügel klingt kraftvoll in der Tiefe, in der Höhe dagegen sehr fein und zart. Das macht ihn zum idealen Instrument für dieses weniger virtuose, dafür umso gesanglicher angelegte Konzert. Melnikov spielt auch hier mit sehr großer Präzision. Keinen noch so vermeintlich nebensächlichen Lauf vernachlässigt er. Und auch das Orchester knüpft an diese Tugenden an: äußerst feinfühlig tragen die Musiker unter Pablo Heras-Casado den Solisten schon im ruhigen Mittelteil des Kopfsatzes, um dann wieder kraftvoll und energisch aus diesem Traum in die folgende Allegro-Realität überzuleiten. Leicht und fast flüchtig nimmt Melnikov den „Intermezzo“ betitelten zweiten Satz des Konzertes. Hier kann er noch einmal seine großen Fähigkeiten als aufmerksamer Kammermusiker ausspielen, denn am intensiven Dialog mit dem Orchester sind meist bestimmte Instrumentengruppen oder Solisten aus dem Ensemble beteiligt. Den Schlusssatz nehmen die Musiker dann – offenbar ein Markenzeichen dieser Aufnahme-Serie – wiederum sehr ruhig. Das hindert Pianist Melnikov aber nicht daran mit einer Extraportion Energie das Fanfaren-hafte Eröffnungsmotiv des Satzes anzustimmen. Anschließend widmet er sich aber gleich wieder zusammen mit dem Orchester dem glasklaren und wieder hochpräzisen Ausspinnen seiner Figurationen.

Für das auf der zweiten CD anschließende zweite Klaviertrio F-dur op. 80 wechselt Alexander Melnikov wieder zum etwas intimeren Streicher-Flügel von 1847. Das Werk ist sicher das fröhlichste auf den beiden CDs. Schumann komponierte es in genau dem Jahr, in dem auch der hier benutzte Flügel gebaut wurde. Adressatin der Musik ist natürlich wiederum seine Frau Clara, die das Werk für eines der entzückendsten Liebesbeweise ihres Mannes hielt. Schon der erste Satz kommt gleich und ohne

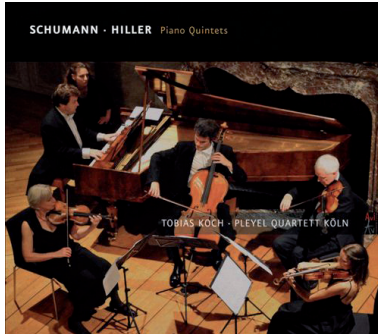
Umschweife zur Sache und gibt die Bewegung für den weiteren Verlauf vor. Sehr engmaschig musizieren Isabelle Faust, Jean-Guihen Queyras und Alexander Melnikov. Sie lassen sich geradezu mitreißen vom Tempo und der Heiterkeit des Satzes, freilich ohne zu eilen. Denn auch bei diesem schnurrt der rhythmische Motor der drei Interpreten präzise und gleichmäßig. Mühelos gelingt den Interpreten der Sprung in den Modus „Mit innigem Ausdruck“ wie ihn Schumann im zweiten Satz fordert. Intensiv und klanglich sehr gut ausbalanciert gestalten ihn die Musiker. Dennoch bleibt auch die komplexe Struktur der Musik jederzeit exakt nachvollziehbar.

So lässt sich vielleicht abschließend sagen, dass das Trio Isabelle Faust, Jean-Guihen Queyras und Alexander Melnikov zwar (noch) keinen Namen hat, dass die Musiker aber dennoch dieselbe musikalische Sprache sprechen. Und das macht sich nicht nur in ihrer äußerst homogenen und eindringlichen Interpretation der Klaviertrios Nr. 2 und 3 von Robert Schumann bemerkbar. Auch beim Violin- und dem Klavierkonzert stimmt die Chemie zwischen Solisten und dem hervorragend disponierten Freiburger Barockorchester unter Pablo Heras-Casado. Wir dürfen also sehr auf die nächste Folge dieser anregenden CD-Reihe gespannt sein!

(Jan Ritterstaedt)

As a trio, Isabelle van Keulen, Alexander Melnikov and Jean-Guihen Queyras do not have their own name yet. They are, however, united by many years of experience in making music together. Together with the Freiburger Barockorchester [Freiburg Baroque Orchestra], equally playing on historical instruments under the direction of Pablo Heras-Casado, they combine Robert Schumann's violin concerto, piano concerto and two piano trios on two new CDs. Isabelle van Keulen and Alexander Melnikov perform their respective solo concertos in a very restrained manner. Instead of contrasting with the orchestra, both rather try to merge into the ensemble. The three of them again have an extremely organic way of playing together in the piano trios. The high precision with which the soloists articulate even seemingly secondary runs are particularly noticeable. The relatively slow tempi in the final movements of both concertos are noteworthy, too. There, the interpreters take into account the instructions given by Robert Schumann originally. In doing so, they also follow a trend seen in recent years towards distinctly more transparency in Schumann's often thickly woven movements. This is a very homogeneous and perfectly coherent recording with a strong focus on the music itself. (Summary by J. R., translated by Th. H.)





### Schumann · Hiller – Pianoquintetts

Robert Schumann: Klavierquintett Es-Dur op. 44; Ferdinand Hiller: Klavierquintett op. 156

Tobias Koch (Klavier)

Pleyel Quartett Köln

Audio CD, Avi-music 2015

### Konferenz der Geister

Klems, Érard, Pleyel, Tröndlin, Streicher – wohl kein Pianist hat Robert Schumann bislang auf so

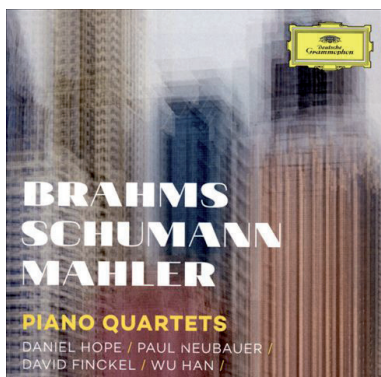
vielen unterschiedlichen historischen Flügeln erkundet wie Tobias Koch. Für seine jüngste Einspielung hat sich Koch in der Verwandtschaft Schumanns umgesehen und ein Wieck-Instrument ausgewählt: ein Flügel aus der Manufaktur des Clara-Cousins Wilhelm Wieck in Dresden, gebaut in den 1860er Jahren, klanglich eher dunkel timbriert, sonor, baritonal. Damit ergänzt er sich wunderbar mit dem Klang der vier Streicher des *Pleyel Quartetts Köln*, die darmbesaitet auf Instrumenten des 18. Jahrhunderts (bzw. auf einem späteren Nachbau) spielen. Entstanden ist diese Produktion im Schumann-Haus in Zwickau. Mehr historische Nähe geht also kaum. Auf dem Programm: Schumanns Klavierquintett von 1843 und das genau drei Jahrzehnte später veröffentlichte Schwesternwerk von Ferdinand Hiller, ein üppig proportionierter Viersätzer, der auf ein Scherzo verzichtet und stattdessen ein knappes Intermezzo vorsieht, „leggiere“, tänzerisch, punktiert, leicht. Dass Hiller zu Lebzeiten als kompositorisches Schwergewicht galt, mag verwundern, da er inzwischen in die zweite oder gar dritte Reihe durchgereicht wurde. Auch das Quintett wird, trotz dieser Wiederbelebung, vermutlich nicht heimisch werden im heutigen Konzertleben, dafür sind, der Fülle an Ideen und einer geschickten Instrumentierung zum Trotz, die Übergänge zu wenig überraschend, die dramatischen Bögen zu konventionell. Das „con molto fuoco“ im Finale sieht allenfalls ein milde loderndes Feuerchen vor, das Intermezzo ist kein echter Scherzo-Ersatz und taugt auch, anders als der Zwischensatz in Schumanns Klavierkonzert, nicht uneingeschränkt als Bindeglied zwischen Adagio und Finale. Koch und das Pleyel Quartett spüren den Geheimnissen dieser Musik mit aller Sorgfalt nach, wobei ihnen die vielen rhythmischen Punktierungen als Gerüst dienen, auf dem sie sicher umherklettern.

Beim Schumann-Quintett sind Koch & Co. keine Pioniere. So hat beispielsweise das *Michelangelo Piano Quartett* bereits 2003 eine Einspielung auf historischen Instrumenten gewagt (Chandos). Doch hat die

neue Aufnahme eine Reihe von Vorzügen zu bieten, die vor allem im dritten Satz zutage treten, etwa beim Übergang zum Trio I, wenn die nervöse Unruhe des Scherzos einem mysteriösen Murmeln weicht. Das gerät nicht verzärtelt, nicht süßlich. Eher wie eine plötzlich einberufene Konferenz der Geister. Willkommen in einer anderen Welt, die wir jedoch unverrichteter Dinge wieder verlassen müssen. Das Scherzo kehrt zurück. Und mündet dann in Trio II. Cello und erste Geige sprinten zunächst unisono in Sechzehnteln los, während das Klavier mit seinen Akkorden das Fundament liefert. Koch und die vier Pleyel-Streicher wagen nicht das letzte Risiko; die Gefahr sich zu verlieren, ist zugegeben groß. Dafür spielen sie gleichermaßen straff und ideal aufeinander abgestimmt. Die Vorzüge dieser Aufnahme zeigen sich auch im „In Modo d’una Marcia“. Das ist kein verschleppter, sich selbst beweinender Trauermarsch. Koch und die Pleyels paradieren mit versteckter Grimasse. Das ist Schumann, wie er sich selbst gern sah: als Strippenzieher in einem Maskenspiel. Man hat dieses Quintett insgesamt schon kühner, schäumender gehört als hier, doch Koch und das Kölner Quartett horchen umso genauer in die Musik hinein. Das ist keine Aufnahme mit virtuos glatt polierter Oberfläche. Ihr Reiz entfaltet sich in einem Darunter, in einem Netz aus vielen fein verwobenen Fäden.

(Christoph Vratz)

Here, Tobias Koch and the Pleyel Quartett Köln have recorded an unusual programme: piano quintets by Robert Schumann and Ferdinand Hiller. For this CD, Koch chose a grand piano of Clara’s cousin Wilhelm Wieck in Dresden of around 1860. The five musicians trace the secrets of Hiller’s music with all due care by using the abundant rhythmic dottings as a scaffold on which to climb about safely. Overall, the Schumann quintet has been performed more daringly and in a more effervescent manner but, on the other hand, Koch and the Cologne Quartet listen to the music very intensely. This is not a recording with a smoothly polished virtuoso surface. Its charm unfurls in what is underneath, in a web of many finely interwoven threads. (Summary by C. V., translated by Th. H.)



## Brahms · Schumann · Mahler

### Piano Quartetts

Robert Schumann: Klavierquartett Es-Dur op. 47

Johannes Brahms: Klavierquartett Nr. 1 g-moll op. 25

Gustav Mahler: Klavierquartett a-Moll  
Daniel Hope (Violine), Paul Neubauer (Viola), David Finckel (Violoncello), Wu Han (Klavier)

Audio CD

Deutsche Grammophon (DG) 2015

### *Dosierter Erlebnishunger*

Robert Schumanns Klavierquartett beginnt verhalten, fast scheu, bevor der Satz langsam Fahrt aufnimmt. Doch bleibt der Hörer mit sich und den Rätseln dieser CD allein: Da schwingt Raffinesse mit, da wird mit Bravour gespielt, doch insgesamt wirkt Schumanns in Töne gesetzte Seelenschwärmerei doch irgendwie dosiert. Es ein Konzertmitschnitt vom März 2015. Die „Chamber Music Society of Lincoln Center“ ist eine Gesellschaft in Amerika, die regelmäßig Kammermusikkonzerte im Herzen von New York veranstaltet. Zu den künstlerischen Leitern zählen Cellist David Finckel (langjähriges Mitglied in *Emerson String Quartet*) und die Pianistin Wu Han. Bei diesem nun veröffentlichten Konzert war der Geiger Daniel Hope zu Gast, der nicht nur durch seine Zeit im *Beaux Arts Trio* ein bekennender Anhänger von Kammermusik ist. Doch mit zunehmender Dauer dieses Kopfsatzes aus Schumanns op. 47 gewinnt man hat den Eindruck, die vier Musiker wollten die Randbereiche dieses Klavierquartetts, seine Extremzonen, aussparen. Vorerst? Das Scherzo jedenfalls überzeugt mit seiner diskret verhuschten Art schon eher. Hope und Finckel, Bratscher Paul Neubauer und Wu Han bilden ein Quartett, das zwar gut harmoniert, doch insgesamt zu wenig wagt. In den Forte-Regionen hat man nur selten den Eindruck, dass hier mit hohem Risiko, mit voller Hingabe gespielt wird, sondern eher mit Berechnung und Neigung zum Wohlklang. Die vier Musiker funktionieren als präzise Einheit und im Zusammenspiel tadellos, doch hält sich ihr Erlebnishunger in hörbaren Grenzen. Das Andante fließt zwar „cantabile“ dahin, vor allem dank Hope, der die Geige singen lässt, ohne Schmelz und ohne Honig – auch das eine Gefahr hier –, doch wäre im Pianissimo nicht doch ein höherer Geheimnis-Grad denkbar? Vielleicht auch weil Wu Han gern Deckung sucht, wenn die Streicher gemeinsam flüstern, die Klaviertöne im Bass aber durchaus mehr Fundament hätten bieten können.

Neben dem Schumann-Werk enthält die CD auch den Quartettsatz von Gustav Mahler sowie das erste Klavierquartett von Johannes Brahms. Ein Vergleich hier, etwa mit dem entsprechenden Live-Mitschnitt vom Kammermusikfestival in Heimbach (Avi-Music) zeigt, dass diese neue Einspielung unter dem Strich zu sehr im Durchschnittlichen, in einer Oase des Mittelmaßes verharret.

(Christoph Vratz)

This recording of a concert of the „Chamber Music Society of Lincoln Center” with the violinist Daniel Hope and David Finckel on the cello, violist Paul Neubauer and Wu Han on the piano includes quartets by Robert Schumann and Johannes Brahms and also the quartet movement by Gustav Mahler. Unfortunately, the impression persists in all pieces that, here, only rarely the music is played with a high risk taken and with complete dedication, but preferably with calculation and a tendency to euphony. The four musicians function as a precise unit and are perfect in ensemble playing, yet their hunger for experience remains within certain audible limits. (Summary by C. V., translated by Th. H.)



### Voces Intimae: Schumann

Robert Schumann: Klaviertrio Nr. 2 F-dur op. 80 & *Vier Phantasiestücke* op. 88  
Clara Schumann: Klaviertrio op. 17

Voces Intimae

Audio CD

Challenge classics, 2015

*Voces Intimae* – intime Stimmen – so nennt sich ein italienisches Klaviertrio, das sich ganz dem sprachlichen Charakter, der Rhetorik in der

Musik verpflichtet fühlt. Dieser ästhetische Ansatz passt natürlich sehr gut zu der durch die Poesie inspirierten Musiksprache Robert Schumanns. Im Jahr 2011 haben die drei Italiener ihrer Schumann-Begeisterung erstmals auf CD Ausdruck verliehen. Damals erschienen die beiden Klaviertrios Nr. 1 & 3 beim niederländischen Label *Challenge classics*. Um nicht nur der Ästhetik, sondern auch dem Klang der Schumann-Zeit möglichst nahe zu kommen, hatten die drei Italiener damals historische Instrumente und Bögen verwendet. Nun haben sich *Voces Intimae* dem noch fehlenden Klaviertrio Nr. 2 von Robert Schumann zugewandt und es mit dessen *Phantasiestücken* op. 88 und dem g-moll-Trio op. 17 von Clara Schumann auf

einer neuen CD beim selben Label kombiniert. Interessanterweise haben die Musiker diesmal wieder zu modernen Instrumenten gegriffen, die Idee einer historisch-informierten Sichtweise auf die beiden Werken haben sie damit allerdings nicht fallen gelassen.

Sehr (an-)sprechend beginnt das Klaviertrio g-moll op. 17 von Clara Schumann mit einer vom Geiger Luigi De Filippi sehr fein durchgestalteten Kantilene. Man spürt sofort, dass uns die Komponistin mit diesem Thema etwas sagen möchte, einen Gedanken äußert, der sie vielleicht schon lange beschäftigt. Den greifen Klavier und Cello sofort auf, um ihn umgehend in ihre charakteristische Klang-Sprache zu übersetzen. Die Musiker von Voces Intimae machen ihrem Namen alle Ehre: oberflächliche Sentimentalität ist ihnen ebenso fremd wie überzogenes solistisches Gehabe. Jeder Musiker spürt genau, wann er dran ist und wie er seinen Kollegen ansprechen oder an dessen Rede anknüpfen soll. Voces Intimae nehmen sich dem entsprechend auch manche Freiheiten bei der Gestaltung der Musik heraus: ihre Redezeit ist nicht exakt festgelegt, kleine Verzögerungen im musikalischen Ablauf unterstreichen nachdrücklich den sprach-nahen Charakter der Musik. Und dennoch bleibt sie niemals stehen, denn bewusst gesetzte Impulse treiben das musikalische Geschehen immer wieder von Neuem an. Rhythmus und Humor – das sind die Basiszutaten des Scherzos in Clara Schumanns Klaviertrio. Entsprechend leicht und unbekümmert spielen es die Musiker von *Voces Intimae* – so wie eine kurzweilige Unterhaltung dreier gleichgesinnter Menschen. Die Komponistin hat das Scherzo an die zweite Stelle ihres Trios gesetzt – vielleicht um den anschließenden Andante etwas mehr Gewicht einzuräumen. Sehr nachdenklich und ernsthaft schlägt Pianist Riccardo Ceccetti dessen Thema an. Die Dichterin spricht und lässt gleich im Anschluss eine Art intimes Lied ohne Worte erklingen, was die Interpreten sehr gefühlvoll und ganz ohne Pathos auszusagen verstehen. Im finalen Allegretto dagegen weicht diese zarte Melancholie einem wiederum eher ernsten, aber deutlich bewegteren musikalisch-rhetorischen Gedanken. Clara Schumann nutzt diese grübelrische Atmosphäre, um darin die Möglichkeiten des Kontrapunkts auszuloten: immer wieder verschachtelt sie die Stimmen ineinander und lässt als Höhepunkt etwa in der Mitte des Satzes ziemlich plötzlich im Klavier eine Fuge beginnen. Doch der gelehrten Vorlesung des Tasteninstrumentes folgt schon bald eine leidenschaftlich geführte, wissenschaftliche Debatte aller Beteiligten, die gegen Ende des Satzes beinahe sinfonische Dimensionen annimmt.

Diesem Meisterstück der 27-jährigen Clara Schumann folgt das 2. Klaviertrio F-dur op. 80 von ihrem Ehemann Robert. Das Werk strahlt über weite Strecken eine ganz ähnlich geistreiche Heiterkeit aus wie Claras Trio. Robert knüpft allerdings gleich im Kopfsatz mit seinen kontrapunktischen

und metrischen Verschiebungen an das an, womit Clara in ihrem Trio geendet hat. Dem entsprechend verschieben Voces Intimae ihren Interpretationsansatz ein wenig weg von der rhetorischen Ausdeutung der Themen hin zu den rhythmischen Impulsen, die diese Musik im Laufen halten. Ausgezeichnet gelingt es ihnen, die Strukturen der Musik offen zu legen, indem vor allem die Streicher immer wieder mit neuen Farben und Artikulationsformen ihre Stimmen gestalten. So gespielt wirkt Robert Schumanns oft sehr eng geführte musikalische Konversation sehr transparent und dazu rhythmisch leicht und luftig abgefedert.

Ganz anders die Atmosphäre im zweiten Satz „Mit innigem Ausdruck“: hier beherrschen tief empfundene Leidenschaften das Geschehen. Mit intensivem Ausdruck gestalten Geiger Luigi De Filippi und Cellist Sandro Meo ihre Kantilenen. Exzellent ist ihr Vortrag aufeinander abgestimmt, sowohl im Hinblick auf die Artikulation wie auch die Farbgebung. Bewusst ein wenig steif und im besten Sinne „altmodisch“ gehen die Musiker den anschließenden „In mässiger Bewegung“ zu spielenden Satz an. Hier hat man das Gefühl, für einen kurzen Moment in den musikalischen Rokoko versetzt zu werden, bis sich die barock angehauchte Geste vom Beginn in ein intimes Wechselspiel der Motive zwischen den drei Instrumenten verwandelt hat. Bemerkenswert ist nicht nur die exakt aufeinander abgestimmte Phrasierung der Musiker von Voces Intimae, sondern auch die große Präzision, mit der sie zu Werke gehen. Jeder noch so kleine Motivfetzen wirkt sehr genau im metrischen Gewebe platziert und wird vom Kollegen in gleichem Sinne weiterentwickelt.

Wie echte Charakterstücke fassen *Voces Intimae* die einzelnen Sätze von Robert Schumanns 2. Klaviertrio F-dur op. 80 auf. Und diese Haltung macht Sinn, denn der Komponist war stets auf der Suche nach geeigneten Formen für seine musikalisch-poetischen Ergüsse. Ein weiteres Zeugnis dieses Prozesses sind die Phantasiestücke op. 88. Im Grunde könnte man sie auch als ein viersätziges Klaviertrio auffassen, aber dann kämen die Konventionen der Gattung mächtig ins Wanken. Denn am Beginn steht eine relativ kurze und sehr zarte Romanze – „Nicht schnell, mit innigem Ausdruck“ vorzutragen. Und genau das machen *Voces Intimae*: in sanften Wellenbewegungen über dem punktierten Rhythmus entfalten sie ihr wiederum sehr schlichtes und leidenschaftliches Spiel. Dieser Romanzen-Miniatur folgt das Herzstück der Phantasiestücke: die Humoreske. „Lebhaft“ steht über der Partitur - und das bedeutet nicht unbedingt schnell. So lassen sich die Interpreten auch hier genügend Zeit, um vor allem die immer wieder überraschenden und gliedernden scharfen Klavier-Akkorde zu zelebrieren. Es entsteht ein engmaschiges Netz vom miteinander verschlungenen Linien, deren Reibungsenergie sich regelmäßig blitzhaft zu entladen scheint. Sehr geschickt nutzen die Musiker den stets vorwärts

drängenden Rhythmus des Satzes, um ein fast karibisch anmutendes Flair zu erzeugen. Erstaunlich, was alles in dieser Musik steckt! Einem sehr intimen Duettsatz zwischen Violine und Cello über funkelnden Klavierfigurationen folgt das Marsch-artige Finale, in dem die Musiker noch einmal alles geben: mit ernstem Duktus marschieren sie voran, aber schon bald kommen ihnen immer mehr Schüsse von Ironie in die Quere und die Musik wird immer (Fahnen-) flüchtiger. Beeindruckend ist auch hier wieder wie präzise sich die drei Musiker von Voces Intimae ihre munter wirbelnden Motive gegenseitig zuwerfen, sie aufsammeln und weitergeben. Es zahlt sich aus, dass die drei schon seit Jahren ein festes Ensemble bilden. Sie packen sowohl Clara als auch Robert Schumanns Musik behutsam an ihren Wurzeln, bereinigen sie vom Staub der Jahrhunderte und servieren sie uns mit großer Frische und Leidenschaft. Eine gleichermaßen postmoderne wie historisch informierte Einspielung des famosen italienischen Trios *Voces Intimae* !

(Jan Ritterstaedt)

Whilst still playing on historical instruments for their recording of Piano Trios Nos. 1 & 3, the three musicians of Voces Intimae turned again to modern instruments for their latest recording of Piano Trio No. 2 and the Phantasiestücke [Fantasia Pieces], Op. 88. This they combined with the Piano Trio in G minor, Op. 17, by Clara Schumann. The three Italian musicians clearly highlight the rhetorical aspect of this music. This fits very well Schumann's musical language that is so much inspired by poetry. Along with the speech character of the music, they, however, further stress rhythm as the driving force of what is happening. It is also important to them to make sure the musical structure of the music of Robert and Clara Schumann is clearly recognised. This is in application of findings relating to historically informed performance practice. Their Schumann interpretation captivates above all through a very delicately elaborated common phrasing and perfectly precise interplay. In doing so, Voces Intimae have presented an equally postmodern and historically informed recording. (Summary by J. R., translated by Th. H.)



## ROBERT SCHUMANN

### Piano works for four hands

Bilder aus Osten op. 66 · 6 Studien in kanonischer Form für den Pedalflügel op. 56 (bearb. von G. Bizet) · Stücke für große und kleine Kinder op. 85

Amsterdam Piano Duo: Wyneke Jordans & Leo van Doeselaar

1 Hybrid-SACD, 2015

MDG, 2015

Kompositorisch war Robert Schumann bekanntermaßen stets auf

der Suche nach Neuerungen und nach neuen Klangmöglichkeiten. So erstaunt es nicht, dass er sich für ein neu entwickeltes Instrument, den Pedalflügel, interessierte. Ging es ihm zunächst darum, sich für das Orgelspiel zu üben, u.a. um die hoch geschätzten Werke Johann Sebastian Bachs besser studieren zu können, ergab sich schon bald die Idee, für dieses Instrument eigene Kompositionen zu entwerfen. Es entstanden im späten Frühjahr 1845 u.a. die *Sechs Studien in kanonischer Form für den Pedalflügel* op. 56, in denen Schumann sich mit den Regeln der Kontrapunktik und des strengen zweistimmigen Kanons auseinandersetzt, sich auch relativ konsequent an die tradierten Gesetzmäßigkeiten hält, dabei aber dennoch echte romantische Charakterstücke kreiert. Da normalerweise nicht in jedem Haushalt ein Pedalflügel zur Verfügung steht, zog Schumann selbst bereits Fassungen für Klavier zu zwei oder vier Händen in Betracht. Nach seinem Tod wurden diverse Bearbeitungen der Stücke vorgelegt, u.a. für Klaviertrio oder auch für zwei Klaviere. Für seine Einspielung der Studien op. 56 auf einem Erard-Flügel von 1837 aus der Collection Edwin Beunk (Enschede) wählte das Aearbeitet, dabei deren poetische Attitüde auf subtile Weise betont. Der Orientfaszination im 19. Jahrhundert im Allgemeinen und dem Lese-Eindruck der von dem Orientalisten Friedrich Rückert ins Deutsche übertragenen *Makamen* des Hariri im Besonderen entspringt eine weitere ungewöhnliche Komposition Schumanns, die im Dezember 1848 originär für Klavier zu vier Händen konzipierten sechs Stücke *Bilder aus Osten* op. 66. Abu Seid, der Held dieser mittelalterlich-arabischen Dichtungen lässt sich als Gegenstück zum deutschen Till Eulenspiegel begreifen. Entscheidend an der durch Rückert überlieferten Dichtung ist die dem arabischen Geist besonders naheliegende Kunst des Wort- und Sinnspiels. Weniger die Handlung und deren Fortgang sind bedeutsam, als vielmehr das Experimentieren mit der Sprache, in der ein Wort oftmals mehrere Bedeutungen annehmen kann. Dieses Phänomen versucht Schu-



mann musikalisch nachzuvollziehen, weshalb die Stücke einerseits – trotz des permanent wechselnden Tempos – in einer gleichbleibenden Sphäre verharren, andererseits aber den gesamten Facettenreichtum kompositorischer Gestaltungskraft zeigen. Die Interpretation von Wyneke Jordans und Leo van Doeselaar bringt gerade diese Farbigkeit deutlich zum Ausdruck, vermittelt gleichzeitig aber auch die stringente musikalische Struktur der Stücke sehr überzeugend. Wie gekonnt Schumann Poesie und Pädagogik verbindet, zeigt sich in dem nur selten eingespielten Zyklus der *Zwölf Stücke für kleine und große Kinder* op. 85. Auch hier trifft das Amsterdam Piano Duo den richtigen Ton, wodurch die Stückchen mal heiter-beschwingt, mal besinnlich-ruhig zu kleinen Klangerlebnissen werden. Der dem Hör-Eindruck nach gut aufgearbeitete Erard-Flügel passt insgesamt auf feinste Weise ins Klangbild. Ein informativer Booklet-Text von Wolfgang Dinglinger rundet diese empfehlenswerte Einspielung von Raritäten ab.

(Irmgard Knechtges-Obrecht)

Schumann took an interest for a newly developed instrument, the pedal piano, for which he quickly started devising his own compositions: the *Six Studies in Canonic Form* op. 56, in which Schumann combined the strict rules of contrapuntal music with the romantic character piece.

After Schumann's death multiple arrangements of those pieces were published. For his recording of the *Studies* op. 56 on an 1837 Erard grand piano from the Collection Edwin Beunk (Enschede), the Amsterdam Piano Duo chose the popular version for piano four hands by Georges Bizet. Another unusual composition of Schumann's, the six pieces *Pictures from the East* op. 66, were the result of the fascination with the orient during the 19th century in general as well as the composer's impression of the *Maqāmāt* of the medieval Arab poet and linguist al-Hariri, translated into German by the orientalist Friedrich Rückert specifically.

The interpretation by Wyneke Jordans and Leo van Doeselaar clearly expresses the colorfulness while simultaneously conveying their strict musical structure.

How skillfully Schumann combined poetry and education becomes evident with the rarely recorded cycle *Twelve piano pieces for younger and older children for four hands* op. 85. Yet again the Amsterdam Piano Duo strikes the right chord, making the little pieces a true listening experience, sometimes cheerful and jovial, other times contemplative and calm.

Judging purely by its sound, the Erard grand has been restored quite well and neatly fits into the overall sound experience. An informative booklet text by Wolfgang Dinglinger tops off this recommendable recording of rarities. (Summary by I. K.-O., translated by F. O.)



## Schumann: Davidsbündler gegen Philister

Schumann – Sämtliche Werke für Klavier  
Vol. 8: Davidsbündlertänze op. 6, Carnaval  
op. 9, Zugehörige Stücke | Related  
Works

Florian Uhlig, Piano

Audio CD

hänssler CLASSIC, 2015

Die auf 15 CDs angelegte, von Joachim Draheim gemeinsam mit dem Künstler, Florian Uhlig – seit

2014 Professor an der Dresdner Musikhochschule *Carl Maria von Weber* –, konzipierte Gesamtaufnahme aller Klavierwerke Robert Schumanns hat mit Volume 8 (betitelt »Davidsbündler gegen Philister«) nun die „Halbzeit“ überschritten. Und doch müssen wir wahrscheinlich noch bis 2022 warten, bis das große Werk vollendet ist! Dabei sei nicht verschwiegen, dass der relativ langsame Fortschritt der Reihe der interpretatorischen Sorgfalt Uhligs durchaus zugutekommt, wie diese jüngste Veröffentlichung eindrucksvoll beweist. Sie enthält zwei zentrale und biographisch bedeutsame Frühwerke Schumanns, die *Davidsbündlertänze* op. 6 und den *Carnaval* op. 9; dazu gesellen sich als interessante Beigaben einige Stücke aus dem Umkreis, die teils später vom Komponisten selbst, teils bisher überhaupt nicht publiziert waren. Wenn die Reihenfolge der Werke auf der CD mit dem allbekanntesten und glänzenden Virtuosenstück des *Carnaval* eröffnet wird, so sei dem Hörer das Experiment empfohlen, mit den chronologisch früheren (wenngleich in umgekehrter Reihenfolge veröffentlichten) *Davidsbündlertänzen* zu beginnen, wenn die Aufmerksamkeit noch geschärft ist. Dabei ist die Lektüre des umfassend informierenden, mit vielen Originalzitaten gespickten Booklettexts von Joachim Draheim trotz der winzigen Schrifttype unerlässlich. Uhligs Interpretation folgt der Erstausgabe von 1838, die, zunächst unter dem fingierten Verfassernamen „Florestan und Eusebius“ erschienen, die vermeintlich unterschiedliche Urheberschaft der einzelnen Stücke durch die Kürzel „F.“, „E.“ und (in vier Fällen) „F. und E.“ andeutet, die in der Ausgabe von 1850 fehlen. In der Titelliste des Booklets sind sie dankenswerterweise verzeichnet. So vermag man tiefer in den Sinngehalt und Charakter der insgesamt 18, in zwei Heften angeordneten Stücke einzudringen. In Uhligs Darbietung erscheinen alle Charaktere scharf profiliert, und auch die originalen Vortragszeichnungen werden adäquat umgesetzt. So gewinnt etwa das Florestan zugeschriebene Stück

I/4, überschrieben „Ungeduldig“, einen drängenden Drive, während II/8 tatsächlich „Wie aus der Ferne“ klingt, während I/3 „Etwas hahnbüchen“, II/7 „Mit gutem Humor“ realisiert werden. Das gilt für den ganzen (Doppel-)Zyklus, wobei Florian Uhlig enorme technische Qualitäten im Dienst des Werkes zurückernt. Diese dürfen sich wiederum voll entfalten im *Carnaval* mit seinen kaleidoskopartig wechselnden Momentaufnahmen von Davidsbündler-wie Commedia-dell-arte-Figuren und Porträts realer Zeitgenossen wie Chopin und Paganini. Auch hier vermag Uhligs Gestaltungskunst scharf belichtete Bilder der einzelnen Charaktere vorzuführen, ohne den Zusammenhang und die Entwicklung und Steigerung vom *Préambule* bis zum (walzertaktigen, aber *Non allegro* vorzutragenden) *Marsch gegen die Philister* aus dem Auge zu verlieren. Dass das Opus 9 von Schumann späterhin beinahe abgewertet wurde, weiß Joachim Draheim triftig zu belegen; hingegen war Franz Liszt der erste Konzertinterpret des (allerdings mit Schumanns Zustimmung verkürzten) Zyklus, den Clara Schumann anfangs häufig in privaten Zirkeln, später (gleichfalls verkürzt) auch öffentlich, am Ende wohl ohne Abstriche vorzutragen pflegte. Dass sie allerdings die *Davidsbündlertänze* noch in ihrer letzten Lebenszeit zu spielen liebte, spricht für ihre besondere Wertschätzung dieses „stilleren“ Werkes. Dem *Carnaval* zugehörig, aber von Schumann erst spät in anderem Zusammenhang veröffentlicht, erklingen in Uhligs Interpretation aus den *Bunten Blättern* op. 99 das *Albumblatt III*, aus den *Albumblättern* op. 124 *Walzer*, *Romanze* und *Elfe*, während von drei durch Joachim Draheim ergänzten Minutenstücken (*Capriccio*, *Fantasie* und *Tanz*) das letzte den *Davidsbündlern* zuzuordnen ist. Fallen diese „Zugaben“ nur wenig ins Gewicht, so lohnen die beiden großen Zyklen die Kenntnisnahme von dieser CD in hohem Maße.

(Gerd Nauhaus)

The London-based pianist Florian Uhlig has now published vol. 8 of is to be a 15-part series comprising recordings of Robert Schumann's entire piano opus. It contains the two cycles *Davidsbündlertänze* op. 6 and *Carnaval* op. 9, which are of great significance both in a biographical sense as well as with regard to Schumann's oeuvre.

The pianist manages to bring to light the very clear-cut character of the individual pieces and give them a sense of plasticity without losing sight of the overall picture. Additionally, some related works – some of which have never been published before – are integrated into the recording as well. (Summary by I. K.-O., translated by F. O.)



## SCHUMANN

Robert Schumann: Davidsbündlertänze op. 6, Papillons op. 2, Carnaval op. 9  
 Boris Giltburg (Klavier)  
 Audio CD  
 Naxos, 2015

### Meister im Maskieren

Der Vorhang hebt sich. Langsam, aber nicht schleppend. Dann beginnt eine Maskerade mit allem, was das romantische Musiker-Herz auszuschütten vermochte: Tempo- und Charakterwechsel, schnelle

Läufe und anspruchsvolle Akkorde, Tanz-Rhythmen und wiederkehrende Motive, Grazie und straffes Paradieren. So bunt hat Robert Schumann seine *Papillons* nach leidenschaftlicher Jean Paul-Lektüre gespickt.

Diesen wechselhaften Hokuspokus über elf Mini-Akte zwischen Introduction und dem Finale als zwölftem Akt hat man schon auf denkbar unterschiedliche Weisen gehört, etwa mit kiloschweren Gewichten behängt wie bei Sviatoslav Richter oder aber leicht und filigran wie Robert Casadesus. Nun betritt Boris Giltburg die Bühne. Diskret lauernd und geschmeidig wagt er sich in die erste *Papillons*-Nummer. Im Diskant glitzert sein Spiel nobel, und es könnte weiter glitzern, ließe Robert Schumann nicht sofort in Nr. 2 eine Bass-Figur dreinfahren. Dem Oktav-Motiv der linken Hand in Nr. 3 möchte Giltburg nur ja nicht die Grazie rauben, selbst wenn nach wenigen Takten die Rechte verstärkend hinzutritt. Erst nach der Wiederholung erhöht Giltburg den Faktor des Energischen. Es ist dieses permanente Mäandern, das den Zyklus für jeden Pianisten so heikel macht und worin Giltburg eine erstaunliche Stilsicherheit und Wandlungsfähigkeit beweist.

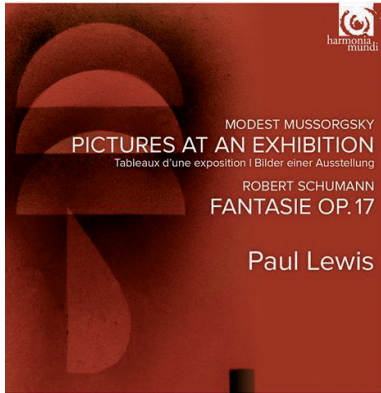
Das gilt auch für die beiden anderen Werke auf dieser CD: die *Davidsbündlertänze* und den *Carnaval*. Man erkennt immer nach wenigen Takten, worauf es Giltburg ankommt: Er bleibt seinem vom Ansatz her auf Gesanglichkeit zielenden Ansatz treu, egal ob er prestissimo eilt oder „nicht schnell“ einzelnen Linien nachspürt. Giltburg kennt sich in Schumanns Welten bestens aus. Dieser Ansatz ist in der Schumann-Diskographie nicht neu. Man denke an Wilhelm Kempff, an Murray Perahia, an Andrés Schiff. Und vielleicht gelingen den Genannten, oder auch dem Schumann-Enzyklopädisten Eric Le Sage, an einzelnen Stellen überzeugendere Momente, doch in der Summe liefert Giltburg einen beeindruckenden Nachweis seiner gedanklichen und pianistischen Fähigkeiten.

Das „Innig“ im zweiten Davidsbündlertanz erschließt sich zwar auch als einzelnes Stück für sich, doch erst im Kontrast zum folgenden „Mit Humor“ ergibt sich die Dramaturgie. Florestan und Eusebius, Schumann treue Fantasiegeister, spuken durch diese Aufnahme vom ersten bis zum letzten Moment. Im *Carnaval* begegnen sie sich unmittelbar nacheinander, pianistisch von Giltburg wunderbar zum Sprechen gebracht: hier das versonnene, träumerische Naturell von Eusebius, dort der aufbrausende und immer nur kurz zum Innehalten fähige Florestan, der sich nicht zähmen lassen möchte. Wie Giltburg hier Ober-, Mittel und Bassstimmen mal ineinander verschachtelt und sie mal sehr akribisch voneinander trennt, um dem Hörer das Mit-Verfolgen jeder Geste zu ermöglichen, hat nichts Gelehriges, sondern bleibt jederzeit organisch. Schumanns Charakter-Porträts von Kollegen – „Chopin“ und „Paganini“ – deutet Giltburg so gekonnt, dass die Personen klar identifizierbar bleiben, aber auch so gewitzt erscheinen, dass man neben Bewunderung auch ein Augenzwinkern Schumanns in seinen Porträts zu erkennen glaubt.

Vielleicht, so ließe sich kritisch anmerken, wünschte man Giltburg gelegentlich eine etwas größere Lust am Schäumen, wenn er Rücksicht und Vorsicht walten lässt, um auch jede Kostbarkeit, die in den Noten schlummert, zu erwecken, etwa im „Sehr rasch“ im ersten Buch von op. 6. Auch die Basstöne in „Chiarina“ im *Carnaval* hat man schon freier, rhapsodischer gehört. Doch am Grundsätzlichen ändert das nichts. Boris Giltburg bleibt sich und einem kultivierten, nie über die Stränge schlagenden Klavierspiel treu und überzeugt dabei vor allem als Klang-Künstler. Als ein Pianist, der mit seinem flexiblen Anschlag über eine breite klangliche Farb-Palette verfügt, deren Töne, alle für sich genommen, einen leuchtende Kern besitzen – dem ordentliche, aber nicht immer idealen, eher leicht wattigen Klangbild zum Trotz.

(Christoph Vratz)

Boris Giltburg has already set an exclamation mark with his first Schumann recording. Along with *Papillons*, he also recorded the *Davidsbündlertänze* and *Carnaval*. Giltburg does not let himself be carried away to unpredictable virtuoso effects but demonstrates a sophisticated piano playing that never runs riot. With his flexible attack, he proves a pianist mastering a wide tonal colour palette where the tones, all taken by themselves, feature a brilliant substance. Giltburg slips into many of Schumann's masks with amazing intellectual speed but, in doing so, he never forgets his fundamental singing approach. (Summary by C. V., translated by Th. H.)



## Mussorgski · Schumann

Modest Mussorgski: Bilder einer Ausstellung

Robert Schumann: Fantasie op. 17

Paul Lewis, Klavier

Audio CD

Harmonia mundi, 2015

Der britische Pianist Paul Lewis ist einer der Meisterschüler des großen Alfred Brendel. Da verwundert es auch nicht, dass seine Lieblingskomponisten Beethoven, Schubert und Liszt heißen. In zwei großen

Aufnahme-Serien hat er bei seinem französischen Label Harmonia mundi sämtliche Klaversonaten der drei Komponisten aufgenommen. Aufgabe erledigt, Projekt abgeschlossen könnte man da sagen. Aber der 43-jährige Brite hat uns natürlich noch mehr zu sagen. Seine neueste Veröffentlichung führt ihn nämlich in ganz andere Gefilde. Und das gleich mit einer auf den ersten Blick gewagten Kombination: Modest Mussorgskis berühmte „Bilder einer Ausstellung“ und Robert Schumanns *C-dur-Fantasie op. 17*. „Bitte nicht stehen bleiben, bitte weitergehen!“ – das hört man gelegentlich im Museum, wenn sich wieder eine Traube von Menschen aus aller Welt vor einem berühmten Bild gebildet hat. Was in diesem Moment im Besucher vorgeht, dafür hat Mussorgski eine ganz persönliche Antwort gefunden und seine Empfindungen in 10 musikalische Betrachtungen gegossen. So jedenfalls schreibt es Roman Hinke mit Booklet zu dieser CD. Die Idee dahinter: Mussorgskis Musik ist nicht bloß eine deskriptive Übersetzung eines Bildes in die Sprache der Musik, sondern mehr Ausdruck der Empfindung beim Anblick desselben. Und so kommt man auch schnell zu Robert Schumann und dessen poetischer Musiksprache. „Bitte nicht stehen bleiben, bitte weitergehen!“ – diesen Satz könnte auch Pianist Paul Lewis bei seiner Interpretation der ersten „Promenade“ im Ohr gehabt zu haben. Das Museum scheint bald zu schließen, und da muss sich der geschäftige Besucher ein bisschen beeilen, um noch alle Bilder der Ausstellung eines Blickes zu würdigen. Das Tempo ist ziemlich straff gewählt und auch der anschließende Auftritt des Gnoms wirkt etwas hastig, wenn auch dadurch sehr agil und launisch. Immer wieder schiebt der Pianist kleine Verschnaufpause in die Musik ein, manchmal fast nur angedeutet. Das ist gut so, denn dadurch gliedert er die rastlose Musik und der Hörer verliert nicht so schnell den roten Faden.

Paul Lewis ist vor allem für seinen zarten und lyrischen Anschlag und Ausdruck bekannt. Deswegen sicher auch sein Fokus auf den späten Wiener Klassiker und frühen Romantikern. Bei Mussorgskis „Bilder einer Ausstellung“ dagegen denkt er eher progressiv als konservativ: die harmonischen Schroffheiten der Partitur versucht er nicht im romantischen Sinne zu glätten, sondern vielmehr noch besonders zu betonen. Überlagerungen der Metren, von denen dieser Zyklus auch einige Beispiele bietet, hebt er ebenfalls deutlich hervor. Keine Frage: die Samthandschuhe hat Lewis zu Hause gelassen. Aber warum sollte eine Angst einflößende Gestalt wie die Hexe Baba-Jaga mit ihrem Haus aus Entenfüßen einem auch keine Furcht einjagen? Erstaunlich ist der Übergang von der Hexe zum großen Tor von Kiew (bei dieser Produktion mit „Das Heldentor“ übersetzt). Anstatt aus der wilden Szenerie direkt in die geordnete Welt der mächtigen Architektur vorzustoßen, zelebriert Lewis einen Bruch. Sein großes Tor beginnt nicht gleich im majestätischen Tonfall, sondern entwickelt ihn erst langsam. Dadurch bekommt dieser beeindruckende Schluss des Zyklus noch zusätzliches Gewicht: es triumphiert so zu sagen die Erhabenheit über die Anarchie. Und nach dieser fulminant ausladend und virtuos gespielten Schlussnummer folgt auf der CD ziemlich direkt Schumanns *Fantasie* op. 17.

Ganz ohne Umschweife wirft uns Schumann mitten hinein in sein Seelenleben. Ihm war im Jahr 1836 klar geworden, dass seine Liebe zu Clara Wieck eine unerfüllte bleiben sollte. Zumindest vorerst, was er aber damals natürlich noch nicht wissen konnte. Dem entsprechend spielen seine Gefühle mit ihm selbst Katz und Maus. Und das hört man auf Schritt und Tritt im ersten Satz seiner *Fantasie*. Die Musik braucht etwas Zeit bis sie sich wieder halbwegs sortiert hat, um dann immer wieder von Neuem um sich und seinen Anfangsgedanken zu kreisen. In diesem Wechselbad der Empfindungen findet sich Paul Lewis sehr gut zurecht. Unablässig versucht er die verschiedenen musikalischen Gedanken oder deren Fragmente einzufangen und zu ordnen und sorgt so für Transparenz beim Hören. Ausgesprochen lässig und mit einer echten Portion Trotz geht Lewis den zweiten Satz von Schumanns *Fantasie* an. „Mäßig. Durchaus energisch“ ist er überschrieben. Und das nimmt Paul Lewis wörtlich: immer hält er die Zügel des vorwärts schreitenden Marschthemas sicher in der Hand, versucht diese Mischung aus Trotz und Verzweiflung im Zaum zu halten. Zeitweise klingt Schumanns Marsch sogar wie eine artig artikulierte Swing-Nummer - würde die Musik nicht immer wieder abebben, um gleich darauf mit neuem motivischen Material wieder aufzuerstehen.

Paul Lewis spielt Schumanns *Fantasie* mit starken Bezügen zum biografischen Hintergrund des Komponisten. Dem entsprechend markiert er auch bei Schumann wie schon in seiner Mussorgski-Deutung immer wieder die Brüche, Widersprüche und Kontraste der Musik. Selbst in einem

so verstört-ruhigen und von Resignation geprägten Satz wie dem letzten der Fantasie. Fast ein bisschen wie in impressionistische Farben getaucht interpretiert Lewis den Beginn, langsam ordnen sich die Gedanken, der Nebel lichtet sich, aber der gerade noch erkennbare Gedanke hat sich längst wieder aufgelöst. Ein „Durchbruch“ in der musikalischen Entwicklung ist nicht in Sicht. Schumanns Liebe zu Clara bleibt (vorerst) unerfüllt – damit scheint sich der Komponist am Schluss nach viel Schweiß und Tränen abgefunden zu haben.

Sicher wollte Paul Lewis bei der Konzeption seiner neuen CD ganz bewusst zwei so unterschiedliche Stücke wie Modest Mussorgskis „Bilder einer Ausstellung“ und Robert Schumanns *Fantasie* op. 17 aufeinander prallen lassen. Denn eine Verbindung zwischen beiden tut sich eher auf gedanklicher und damit theoretischer, weniger auf musikalischer Ebene auf. Lewis zeichnet Mussorgskis Bilder mit sehr scharfen Konturen und durchheilt die Ausstellung mit schnellen, manchmal geradezu hastigen Schritten – ohne dabei allerdings die Details aus den Augen zu verlieren oder die Dramaturgie des Zyklus zu beeinträchtigen. Bei seiner Schumann-Deutung gefällt vor allem wie deutlich und unverhohlen Lewis die vielen Brüche und Wunden dieser intimen Musik offenlegt. Dazu kommt seine große technische Brillanz und sein feines Gespür für die musikalische Binnenstruktur. Fazit deshalb: eine sehr hörenswerte CD!

(Jan Ritterstaedt)

At first sight, it looks surprising that Paul Lewis, on his new CD, opted for a combination of Mussorgsky's famous "Pictures at an Exhibition" and Schumann's *Fantasia* in C major, Op. 17. Any connection is then established at an intellectual rather than at a historical or tonal level. The pianist perceives Mussorgsky's cycle more as an expression of feelings than as purely descriptive programme music and also clearly brings out their metric and tonal asperities. In Schumann's *Fantasia*, strongly influenced by his biography as it is, Lewis particularly highlights the discontinuities and contradictions of the score, whilst still deeply immersing himself into the details of the composition. In his execution, very intent on transparency, he straightens out the dense fog of musical thoughts. An excellent recording revealing a very interesting approach and interpretation!  
(Summary by J. R., translated by Th. H.)





## Liebe in Variationen

Ragna Schirmer, Klavier

Audio CD

Berlin classics, 2015

Auf ihrer neuesten CD beschäftigt sich Ragna Schirmer mit vier ausgesuchten Werken, die alle für sich genommen vielleicht gar nicht so spektakulär sind, die aber hintereinander im Konzert oder eben auf einer CD gespielt ein umfang-

reiches Netzwerk aus unterschiedlichen musikalischen Beziehungen offen legen. Das ist zumindest das Ziel von Ragna Schirmers Produktion, der sie den Titel „Liebe in Variationen“ gegeben hat. Zu hören sind darauf die Robert Schumann gewidmete *Romance varié* op. 3 von Clara Wieck, die *Impromptus über eine Romanze von Clara Wieck* op. 5 von Robert, *Variationen über ein Thema von Robert Schumann* op. 20 von Clara und schließlich noch *Variationen über ein Thema von Robert Schumann* op. 9 von Johannes Brahms. Eigentlich erstaunlich, dass diese vier Variationswerke bislang so noch nicht zusammen auf einer CD zu hören waren. Die 13-jährige Clara gibt die Richtung vor mit ihrer *Romanze in Variationsform* op. 3, die sie ihrem späteren Ehegatten Robert Schumann gewidmet hat. Interessanterweise will die Forschung herausgefunden haben, dass dieses Thema wohl gar nicht von Clara, sondern eigentlich von Robert stammt. Eine verzwickte Sache also, die aber noch viele weitere Früchte trägt. Ragna Schirmer jedenfalls spielt die Romanze mit sehr viel Herzblut, wie eine ganz zärtliche Hommage an die junge Clara. Die folgenden Variationen sind kurzweilig, farbig, brillant, virtuos – so wie es sich für eine ordentliche Reihe von Variationen gehört. Ein für das Alter der Komponistin erstaunlich reifes, in manchen Teilen aber auch sehr verspieltes Werk. Mit viel Charme und Anmut berührt Ragna Schirmer die Tasten: sie entlockt dem historischen Blüthner-Flügel von 1856 viele vor allem zarte und weiche Töne. Bei der Gestaltung der kurzen Variationen nimmt sie sich viel Zeit, verzögert, greift den Fluss der Melodie wieder auf und leitet nahtlos in die nächste Variation über. Schirmer betrachtet aber nicht nur dieses eine Werk als einen in sich geschlossenen Zyklus, sondern weitet diesen Gedanken auf das ganze Programm dieser CD aus. Robert Schumanns *Impromptus* op. 5 sind als Verneigung vor der jungen Clara zu verstehen. Im noblen Stil einer barocken Chaconne lässt der Komponist zunächst den Bass von Claras Thema erklingen, um anschließend das eigentliche Thema in schönsten Harmonien zu präsentieren. Etwas dumpf klingen die Bässe auf dem Blüthner-

Flügel. Das aber passt sehr schön zum insgesamt eher zarten Klang des Instruments. Natürlich übertrumpft der ältere und erfahrenere Komponist Robert Schumann seine junge Schülerin in Sachen Kunstfertigkeit, aber man spürt dennoch in jeder Note der *Impromptus*, dass er dieses damals noch sehr junge Mädchen wie keine andere bewundert. Und dass Pianistin Ragna Schirmer beide bewundert: geschickt nutzt sie die unterschiedlichen Registerfarben des historischen Flügels um Claras Romanzenthema immer wieder in neuem rhythmischen oder harmonischen Licht darzustellen. Besonders schön gelingt ihr das z.B. in Variation IV, wo man das Gefühl nicht los wird, dass der getupfte Bass für Robert steht, während das Thema im Diskant Clara symbolisieren soll. Ragna Schirmers Interpretation regt auf jeden Fall die Fantasie an. Vor allem am Schluss von Schumanns *Impromptus*, wo plötzlich neue, flüchtige Figuren in den Oberstimmen auftauchen, die so klingen als kämen sie direkt aus anderen frühen Klavierwerken des Komponisten wie etwa seinen *Papillons* op. 2 angeflogen. Derart beflügelt spürt man beim Hören kaum den Übergang zum nächsten Variationswerk, diesmal Variationen von Clara (inzwischen trägt sie den Nachnamen Schumann) über ein Thema von Robert op. 20. Dieses stammt aus dem Albumblatt fis-moll, das Robert Schumann in seiner Sammlung *Bunte Blätter* op. 99 veröffentlicht hatte. Es steckt viel Sehnsucht und Wehmut in diesem Thema, entsprechend ernst und mit dezent betonten Vorhalten interpretiert es Ragna Schirmer in seiner Reinform zu Beginn von Claras *Variationen*. Das Werk entstand als Geburtstagsgeschenk für Robert und ist sicher der Gipfelpunkt im Schaffen der Komponistin – auch wenn sie selbst es bescheiden als „schwachen Wiederversuch“ bezeichnet hat. Die *Variationen* sind eine sehr gelungene Mischung aus virtuoser Brillanz und größter Innerlichkeit. Einerseits sind sie ein beeindruckendes Schaustück wie es sich für solche Reihen gehört, andererseits eine innige Liebesbekundung an ihren damals schon schwer erkrankten Ehemann Robert. Besonders große Aufmerksamkeit widmet Ragna Schirmer dem Moment, wo in der letzten Variation das Thema von Claras früher *Romance variée* scheinbar beiläufig in den Mittelstimmen als Choral wieder auftaucht. Eine klare Botschaft an Robert. Kongenial gelingt es Ragna Schirmer an dieser Stelle die verschiedenen Stränge der Komposition ganz natürlich und ohne Bruch des musikalischen Flusses zusammen zu führen.

Es ist sicher kein Zufall, dass genau ein Jahr später Johannes Brahms wiederum eine Reihe von *Variationen* über Roberts *Albumblatt* schreibt. Brahms' *Variationen über ein Thema von Robert Schumann* sind natürlich zunächst als eine Hommage an sein kompositorisches Vorbild und seinen Freund zu verstehen. Auf der anderen Seite aber finden sich darin auch deutliche Hinweise auf Clara, darunter ein so mysteriöses, handschriftliches Zitat wie „Rose und Heliotrop haben geduftet“ unter einer erst später hinzugefügten

Variation. Wie eng die Beziehung zwischen Clara Schumann und Johannes Brahms nun gewesen ist, wissen wir bis heute nicht genau. Klar ist aber, dass er sie in seine Variationen op. 9 explizit mit einbezieht. Zumal er ganz am Schluss der Reihe das Thema aus Claras früher *Romanze* zitiert – allerdings aus Engste verwoben mit dem *Albumblatt* von Robert. Eine Liebeserklärung an das Paar Robert und Clara Schumann? Für Ragna Schirmer jedenfalls ein Ausdruck der Bewunderung für beide. Auch die rhythmisch wie harmonisch vertrackten Variationen von Johannes Brahms spielt sie mit großer Leidenschaft und mal ganz zurückgenommenem, dann wieder ganz selbstbewusst auftrumpfendem Ausdruck. Man spürt deutlich, dass Ragna Schirmer auf ihrer neuen CD ihre persönliche Wertschätzung des Komponisten-Dreiecks Clara Schumann, Robert Schumann und Johannes Brahms Ausdruck verleihen möchte. Ragna Schirmers zyklisch angelegtes Konzept der vier Variationswerke mit ihren vielen Bezügen zueinander geht auf ganzer Linie auf. Man hat nach dem Hören das Gefühl, dass diese Musik irgendwie zusammengehört, weil sie sich aus einer gemeinsamen Quelle der Inspiration und der gemeinsamen Ideen speist. Was sich allerdings genau hinter diesem „Common Sense“ verbirgt, das wird sicher das Geheimnis der drei bleiben. Und vielleicht ist das ja auch gut so. Uns und unserer Fantasie als heutige Hörer sind jedenfalls keine Grenzen gesetzt. Eine sehr persönliche und eindringlich musizierte CD, die bei keinem Liebhaber des Schumann-Kreises im Plattenschrank fehlen sollte!

(Jan Ritterstaedt)

On her new CD, “Liebe in Variationen”, Ragna Schirmer brought together four sets of variations which are very closely related to each other: Clara Wieck’s *Romanze variée*, Op. 3, Robert Schumann’s *Impromptus über eine Romanze von Clara Wieck*, Op. 5, Clara’s *Variationen über ein Thema von Robert Schumann*, Op. 20 and finally Johannes Brahms’ *Variationen über ein Thema von Robert Schumann*, Op. 9. Ragna Schirmer plays on an historic Blüthner grand piano of 1856 on which she particularly manages to elicit some amazingly delicate colours. She presents the individual series of variations in a most intimate manner and really takes her time to savour each one of them. For this pianist, the four works actually belong together, as they quote each other in a variety of ways. In particular, the theme of Clara Wieck’s *Romanze* reappears in each composition and very often at key points. One can feel that this series of works is a matter truly dear to Ragna Schirmer’s heart. Her interpretation allows much room for the listener’s imagination to wonder, on the one hand, about the tapestry of relations between Clara and Robert Schumann, and, on the other hand, between them and Johannes Brahms. A very personal and emphatically played CD that should not be missing on the disk racks of any lover of the Schumann circle! (Summary by J. R., translated by Th. H.)



## Schumann: Im wunderschönen Monat Mai. Heine-Lieder

Sebastian Noack, Bariton

Manuel Lange, Klavier

Audio CD

Oehms Classics, 2014

Der vielseitig international tätige Bariton Sebastian Noack und der Pianist Manuel Lange haben ihre erste gemeinsame CD vorgelegt, und die ist ausschließlich Robert

Schumann gewidmet. Mehr noch: auf den ersten Blick scheint es, als hätten die beiden Interpreten beabsichtigt, sämtliche Schumann-Lieder und -Gesänge nach Gedichten Heinrich Heines aufzunehmen, was ein löbliches Unterfangen gewesen wäre – leider wurde es nicht realisiert, obwohl auf der CD (TT 64:46 min.) noch reichlich genug Platz gewesen wäre. Außer den beiden bekannten Heine-Zyklen – *Liederkreis* op. 24 und *Dichterliebe* op. 48 – samt den aus der *Dichterliebe* ausgeschiedenen, in den Liederheften op. 127 und 142 „aufgehobenen“ vier Heine-Liedern und der Ballade *Belsazar* op. 57 hätten die drei Lieder aus den Myrthen op. 25 („Die Lotusblume“, „Du bist wie eine Blume“, „Was will die einsame Träne“), die Balladen *Die beiden Grenadiere* und *Die feindlichen Brüder* aus op. 49 sowie *Der arme Peter* op. 53/3 dazugehört, von der dreiteiligen *Tragödie* op. 64/3 einmal abgesehen, die die Verlegenheit mit sich bringt, dass das dritte Gedicht als Duett vertont ist. Dies alles hätte wahrscheinlich noch bequem auf die CD gepasst. Schade, eine verschenkte, wahrscheinlich aber gar nicht angestrebte Möglichkeit! Diese als Manko empfundene Beschränkung soll jedoch nicht auf die Beurteilung des tatsächlich Gebotenen „abfärben“, das man mit Freude und Anerkennung zur Kenntnis nehmen kann. Hier begegnet uns ein wirkliches Liedduo gleichberechtigter Partner und mit Manuel Lange ein vorzüglich einfühlsamer „Begleiter“ des Sängers, der den Bösendorfer zu schönster Klangfülle zu steigern weiß, ohne je den Gesang zu übertönen. Doch vermag auch Sebastian Noacks volltönender Bariton, der in allen Lagen ausgeglichen ist und bei dramatischen Steigerungen wie im *Belsazar* eine metallische Färbung annimmt, interpretatorisch ganz und gar zu überzeugen. Das gilt sowohl für die Zyklen – ganz besonders sogar für den sonst gelegentlich unterbelichteten *Liederkreis* – als für die Einzellieder. Auch seine Textverständlichkeit ist vorbildlich und dient der Charakterzeichnung im einzelnen wie im Ganzen. Im Booklet der Aufnahme findet sich eine leider letztlich pointenlose Einführung „Schumann und Heine – großartige Symbiose

oder Missverständnis?“ von Christoph Vratz, die das (vermeintliche) Problem im Verhältnis von Dichter und Komponist anspricht, das mit dem Stichwort „romantische Ironie“ (die, nach einem Diktum von Claude Debussy, Schumann angeblich nicht verstanden habe) belegt ist. Vorangeschickt haben die beiden Interpreten ein Statement zur gängigen, durch die heute weitgehend obsolet gewordene dreibändige Schumann-Liedausgabe von Max Friedländer in Gang gesetzten Transpositionspraxis, der Noack und Lange das Bekenntnis zu durchgängiger Transposition um nur ein Intervall entgegensetzen, damit das Verhältnis der Tonarten zueinander gewahrt bleibt. Nur stimmt die Angabe nicht, der *Liederkreis* sei um eine kleine Terz, die *Dichterliebe* um einen Ganzton nach unten transponiert – letzteres trifft vielmehr für beide Zyklen zu, mit einer bedauerlichen Ausnahme: das choralartige Lied op. 24 Nr. 8 „Anfangs wollt’ ich fast verzagen“ ist nach h-statt c-Moll versetzt! Darüber hinaus könnte man ganz puristisch argumentieren, dass Schumann bereits mit den Originaltonarten bestimmte Klangvorstellungen verband, so dass sich eine Transposition der Lieder generell verbietet – aber so weit möchte vermutlich niemand gehen, würde man dadurch doch viele Aufnahmen großer Künstler wie Fischer-Dieskau ins Reich des Unerlaubten verweisen. Sebastian Noack und Manuel Lange bieten jedenfalls eine beeindruckende Interpretation Schumann-Heinescher Liedkunst, wobei die *Dichterliebe* zum Größten gehört, das uns überhaupt auf dem Gebiet des Kunstlieds geschenkt worden ist.

(Gerd Nauhaus)

The first joint recording by the baritone Sebastian Noack and the pianist Manuel Lange is dedicated to Robert Schumann’s compositions based on texts by Heinrich Heine: it contains the two cycles *Liederkreis* op. 24 and *Dichterliebe* op. 48, the four songs which were cut from the former, as well as the ballad *Belsazar* op. 57.

The two artists are able to present an adequate and convincing interpretation of the pieces. In their article in the accompanying booklet, they also comment on the current practice of transposition; they advocate the use of uniform intervals in order to preserve the original sequence of keys. (Summary by I. K.-O., translated by F. O.)



**SCHUMANN · BRAHMS · BRITTEN**  
Schumann: Liederkreis op. 39; Lieder  
von Brahms & Britten, Improvisationen  
Anna Lucia Richter (Sopran)  
Michael Gees (Klavier)  
Audio CD  
Challenge, 2015

### *Der Geist des Moments*

Es ist sicher eine der ungewöhnlichsten Lied-Aufnahmen im Jahr 2015.

Die junge Kölner Sopranistin Anna Lucia Richter wagt sich an der Seite des Pianisten Michael Gees an eine – vor allem bei Sängern – wenig praktizierte Disziplin: die Improvisation. Richter hat während ihres Studiums erste Schritte in diese Richtung gewagt und sie anschließend sukzessiv verfeinert und auch in Konzerten erprobt. Jetzt sind einige dieser Ex tempore-Gesänge auf ihrer Debüt-CD zu hören, deren thematischen Schwerpunkt Schumanns *Liederkreis* op. 39 bildet. Richter und Gees lösen den Zyklus immer wieder auf, mal nach einem Lied, mal nach kleinen Blöcken mit zwei oder drei Liedern, um entweder Werke von Britten und Brahms einzufügen oder eben Improvisationen, die hier komplett ungeschnitten zu hören sind. Der Fluss des Spontanen wird also nicht durch technische Eingriffe gefährdet. Richter singt mit einem in der Höhe mühelos aufsteigenden Sopran, hell leuchtend, oft silbrig, aber nie monochrom. Vor allem beherrscht sie die Legato-Bindungen so, dass die Melodien, die sich in den Improvisationen wie lang geschwungene Girlanden entfalten, ungefährdet, ungetrübt klingen und aus-klingen können. Michael Gees ist subtil und erfahren genug, um Richter das entsprechende Geleit zu geben, mal initiativ, mal die Impulse der Sängerin aufgreifend. Im *Liederkreis* zeigt Richter etwas Seltenes: Im Eingangslied mit seiner herben Trauer und seiner stillen Wehmut dunkelt sie ihr Timbre nicht künstlich ein, um diese Stimmung adäquat einzufangen, sondern sie dehnt minimal das Tempo. Dadurch entsteht letztlich die intendierte Atmosphäre, die sie anschließend in „Der Garten“, der zweiten Improvisation auf dieser CD, aufgreift und weiterführt. Das zeugt von Gespür, von Finesse, von Intuition. In Liedern wie „Mondnacht“ kommen Richters Fähigkeiten voll zur Geltung: das Strömen zarter Töne, fein gesponnen und nur in oberster Lage (in anderen Liedern besonders im Forte) leicht spitz klingend, getragen von einem gleichmäßig schwingenden Vibrato. Vielleicht etwas behutsam bei der Formung der Konsonanten, möchte man ihr ein Noch-Mehr an Zutrauen in die eigenen Gestaltungsmöglichkeiten wünschen, was zu noch größerer Intensität führen dürfte.

Gerade im Schlusslied, in der „Frühlingsnacht“ wird diese Richtung hörbar, wo Gees mit seinen rhythmischen Impulsen das erforderliche Maß an Erregtheit vorgibt – bevor der Zyklus am Ende nicht schließt, sondern unmittelbar in „Wüschelroute“, eine weitere Improvisation, überleitet. Das Experiment einer Paarung von Repertoire und Improvisation ist geglückt. Es lässt sich vielleicht nicht beliebig wiederholen, dennoch ist eine Fortsetzung wünschenswert. Gleichzeitig dürfte diese CD anderen Sängern Mut machen, sich ebenfalls auf unbekanntes Terrain zu begeben, vorausgesetzt man beherrscht das nötige Handwerk.

(Christoph Vratz)

The soprano Anna Lucia Richter, together with piano partner Michael Gees, did not record Schumann's *Liederkreis*, Op. 39, en bloc but interspersed it with songs by Brahms and Britten, including her own improvisations. Such repertoire compilation is rare and lends this artistically coherent debut CD an additional special charm. Richter convinces with a bright and clear sound and the considered use of her vocal capabilities, particularly in her legato singing. Gees, with all his experience in art songs, is a most sensitive accompanist. (Summary by C. V., translated by Th. H.)



### **Ophelia sings**

Wolfgang Rihm: Das Rot; Ophelia songs  
 Schumann: Sechs Gesänge op. 107  
 Richard Strauss: Mädchenblumen, Drei  
 Lieder der Ophelia  
 Annika Gerhards, Sopran  
 Paulina Tukiainen, Klavier  
 Audio CD  
 Coviello Records, 2015

### ***Die Rihm-Klammer***

Lassen wir es, Ophelia in ihrer Bedeutung als literarische Figur und in ihrer Anziehung als symbolische Figur an dieser Stelle summarisch abbilden zu wollen. Man greife stellvertretend für ihre musikalische Rezeption zu der Einspielung mit der Sopranistin Annika Gerhards und ihrer Pianistin Paulina Tukiainen, die Lieder von Richard Strauss, Robert Schumann Wolfgang Rihm aufgenommen haben. Erstmals auf Tonträger zu hören ist Rihms Zyklus *Ophelia sings*, der dieser CD ihren Namen gab, eine 2012 komponierte Folge von drei englischsprachigen Liedern nach

Shakespeares Originaltexten. Damit bilden Rihm-Werke die Klammer der vorliegenden Aufnahme, denn den Beginn bilden sechs Vertonungen unter dem Titel *Das Rot*, nach Gedichten Karolines von Günderrode. So lässt sich auch erkennen, welche Wandlungen die Klangsprache Rihms zwischen 1990 und 2012 vollzogen hat: hier noch am romantischen Erbe orientiert, dort ungleich freier in der expressiven Wortgestaltung, die oft deklamatorisch frei erfolgt und sich von der instrumentalen Verschmelzung mehrfach löst. Vom strikten Shakespeare-Bezug löst sich dieses Programm anfangs nicht nur bei den Günderrode-Vertonungen, sondern auch in Schumanns *Sechs Gesängen* op. 107, wo auf eine Ophelia-Anrufung in Titus Ullrichs Eingangs-Gedicht verschiedene Frauengestalten auf der Suche nach Liebessehnsucht und -erfüllung folgen. Über die *Mädchenblumen* von Richard Strauss und die *Drei Lieder der Ophelia* führt der Bogen schließlich wieder zu Rihm.

Aufnahmetechnisch ist diese in der Faziola Concert Hall von Sacile entstandene Produktion nicht unbedenklich. Sängerin und Klavier bilden zwar weitgehend eine Einheit, auch wenn die Stimme etwas stärker fokussiert wurde, doch ist das Raumgefühl insgesamt eher unbefriedigend. Es mangelt an Direktheit, an Prägnanz und freier Klangentfaltung, der Raum wirkt eng. Auch künstlerisch kann die Aufnahme nicht durchgängig überzeugen. Annika Gerhards singt mit hellem, silbrigem Sopran, sicher in den Höhen, klar in der Tongebung, mit kurzem, eng schwingendem Vibrato, meist textverständlich; doch insgesamt mangelt es ihrem Gesang an Valeurs, vieles wirkt anstudiert, aber nicht wirklich spontan erlebt, ihre Farbgebung bleibt oft monochrom, vor allem bei Vokalen, die nach Eindunklung verlangen. Hat sie sich vor dem Mikrophon nicht wirklich frei gefühlt? Mitunter verraten Gerhards Linien etwas unfreiwillig Kontrolliertes, beim Hören entsteht der Eindruck, dass sie das garantiert anders könnte, leichter, strömender, mit weniger Druck. Das gilt besonders für die Strauss-Lieder, aber auch für Schumann. Wo ist die quicke, gelöste Leichtigkeit im „Liebeslied“ aus op. 51? Dabei breitet Paulina Tukiainen, der man etwas mehr Mut zu Keckheit, zu pointierter rhythmischer Zuspitzung zurufen möchte, einen pianistischen Klangteppich, über den sich schreiten ließe mit all jener Hingabe, die in diesem Lied thematisiert wird. Dass die beiden Künstlerinnen seit Jahren zusammenarbeiten, verrät diese Aufnahme in jedem dieser Lieder. Insofern bleibt am Ende der Eindruck, dass hier mehr möglich gewesen wäre.

(Christoph Vratz)

The soprano Annika Gerhards and Paulina Tukiainen at the piano have recorded a very intelligently selected programme on the subject of “Ophelia”, including two works by Wolfgang Rihm as a bracket and songs by Schumann and Strauss in the middle part. Unfortunately, some wishes re-



main open in terms of artistic interpretation and, above all, of recording technique. Gerhards' young, clear and radiant soprano could have flowed more freely and lightly, and vowels could have been darkened more strongly. Still, with her pianist, Paulina Tukianinen, she makes an impeccable perfect duo, the qualities of which a more transparent sound technique could have captured more directly. (Summary by C. V., translated by Th. H.)



### **Schumann . Wolf . Martin**

Robert Schumann: Liederkreis op. 24,  
Mein Wagen rollet langsam, Tragödie  
I+II, Du bist wie eine Blume u.a.

Hugo Wolf: Harfenspieler I-III

Frank Martin: Sechs Monologe aus „Jedermann“

André Schuen (Bariton)

Daniel Heide (Klavier)

Audio CD

Avi-music, 2015

### ***Wo weniger ein Mehr bedeutet***

Ein Bariton, von dem es künftig vermutlich noch häufiger Erfreuliches zu berichten geben wird: André Schuen. Seine Herkunft aus Südtirol rechtfertigt den ungewohnten Akzent auf seinem Vornamen. Unter Nikolaus Harnoncourt und Teodor Currentzis hat er bereits die zentralen Bariton-Partien in Mozarts Da Ponte-Opern gesungen, im Dezember 2014 hat er in der Villa Musica sein erstes Lied-Recital aufgenommen, an der Seite des Weimarer Pianisten Daniel Heide. Das Programm ist vielseitig und anspruchsvoll: Schumann, Wolf, Martin. Den Auftakt bildet der Heine-*Liederkreis* op. 24, zu Beginn: „Morgens steh‘ ich auf und frage.“ Man kann bei diesen ersten Worten bereits ein hörbares Maß an Erregung und Hoffnung mitschwingen lassen, man kann sich aber auch ein wenig bedeckt halten, um so die Enttäuschung, das Hinsinken und Klagen sozusagen still vorwegzunehmen. Schuen entscheidet sich für den zweiten Weg. Betont schlicht eröffnet er diesen Zyklus, um im zweiten Lied endgültig zu zeigen, wozu er fähig ist: dramatisches Auffahren binnen weniger Takte, aber glücklicherweise nie heldisch oder opernhaft überbordend, und kurz darauf folgt die Zurücknahme als Zeichen leisen Sehnsens; am Ende der zweiten Strophe trägt Schuen eine neue, ungleich düsterrere Farbe auf: „Tumme dich, du faules Volk“, hier deutet sich an, dass auf seinen Stimmbändern auch finsterner Grimm liegen kann. Dass Schuen und Heide seit ihrem ersten Liederabend 2008 zusammenarbeiten, hört man dieser Ein-

spielung ebenso an wie einst den Premieren-Aufnahmen von Christian Gerhaher und dem damals nahezu unbekanntem Gerold Huber. Auch das Duo dieser neuen CD ist gut aufeinander abgestimmt, man nimmt aufeinander Rücksicht, kennt den Atem des Anderen und gestaltet doch jeder so frei, wie es der Notentext erlaubt. Neben dem *Liederkreis* haben Schuen und Heide sechs weitere Heine-Vertonungen Schumanns ausgewählt, darunter das emphatische „Entlieh‘ mit mir und sei mein Weib“, das selbst in den Forte-Ausbrüchen noch nuanciert klingt, außer vielleicht beim grenzwertig forcierten „in der Fremde“. Beim „Mein Wagen rollet langsam“, dessen Vor- und Nachspiel Heide geradezu samtpfotig in die Tasten setzt, leuchten die hohen Diskantttöne des Klaviers kurz vor Ende fast ironisch grell. Dass Schuens Stimme hier in den ersten Takten minimal hauchig-gaumig wirkt, bleibt eine Ausnahme. Gerade in diesem Lied, wo ein Weniger meist ein Mehr bedeutet, gibt Schuen einen wunderbar unaufdringlichen Erzähler. Das „denk an die Liebste mein“ beispielsweise bleibt frei von jedem salbungsvoll-schmachtenden Unterton. Darin liegt eine der großen Stärken dieser Aufnahme: Schuen gelingt es, stellenweise die Stimme so weit zurückzunehmen, dass man kaum unterscheiden kann: Singt er noch oder spricht er schon? Das klingt mal fahl, mal andeutend, mal geheimnisvoll, aber immer natürlich. Das gilt vor allem für die drei Hugo Wolf-Vertonungen der Harfner-Lieder aus Goethes *Wilhelm Meister*, in denen Schuen Einsamkeit, Verzweiflung und Stummwerden gleichermaßen zum Ausdruck bringt. Das abschließende „Wer nie sein Brot mit Tränen aß“ – das Vorspiel deutet Heide wahrhaft tränennass – wird so zu einer zunächst kummervollen, dann fast brachial sich auflehrenden Bekenntnismusik.

Den Abschluss bilden die 1943/44 entstandenen „Sechs Monologe aus ‚Jedermann‘“ nach Hugo von Hofmannsthal von Frank Martin. Auch hier ein ähnlicher Befund: Heide und Schuen erweisen sich als großartig aufeinander eingeschworenes Lied-Duo, der Sänger mit einem hohen Maß an gestalterischer Subtilität und Gestaltungskraft, der Pianist mit eigenen, klug gewählten Ausdrucksmitteln.

(Christoph Vratz)

André Schuen und Daniel Heide haben mit ihrer Debüt-CD einen eindringlichen Nachweis ihrer Qualitäten erbracht: Schumann, Wolf und Martin sind die ausgewählten Komponisten, deren Liedern die beiden Solisten viele Subtilitäten und Schattierungen abgewinnen. Schuens Baritonstimme erweist sich als feinsinniges Erzähl-Medium, frei von opernhafte Allüren. Ein Weniger an Gewolltem bedeutet bei ihm oft ein Mehr an Erreichtem. Heide steht ihm als ein Pianist mit poetischen und klug gewählten Ausdrucksmitteln in nichts nach. (Summary by C. V., translated by Th. H.)



## SCHUMANN · BERG

Robert Schumann: Liederkreis op. 39,  
Frauenliebe und Leben op. 42

Alban Berg: Sieben frühe Lieder

Dorothea Röschmann (Sopran), Mitsuko  
Uchida (Klavier)

Audio CD

Decca, 2015

### *Drohgebärden und Frühlingsflor*

Eine „Jetset“-Sängerin sei sie nie  
gewesen, hat Dorothea Röschmann  
einmal über sich behauptet.

Stimmt, ein Heute-hier-Morgen-

dort sucht man in ihrer Biographie vergebens. Sie hat ihre Planungen nie an den Kriterien des Marktes ausgerichtet, sondern ausschließlich an den Möglichkeiten ihrer Stimme. Daher hat es 14 Jahre gedauert, bis 2014 endlich wieder ein Solo-Album von ihr in den Handel kam. Im vergangenen Jahr folgten in relativ kurzen Abständen eine fulminante Aufnahme mit Mozart-Arien und, als Konzert-Mitschnitt vom Mai 2015 aus der Londoner Wigmore Hall, ein Lied-Recital mit der Pianistin Mitsuko Uchida. Nur selten leider wagt sich Uchida, die Solistin, aufs gefährliche Parkett der Lied-Begleitung, so etwa 2003 mit Schuberts *Die schöne Müllerin* an der Seite von Ian Bostridge. Nun also mit Dorothea Röschmann und Liedern von Schumann und Alban Berg. Röschmann, ehemals ein *Freischütz*-Ännchen und eine *Fidelio*-Marzelline, klingt nicht mehr so silbrig und glöckchenhaft hell, ihr Sopran hat sich naturgemäß verändert, klingt nun reifer, voller und vor allem in den dunklen Regionen ungleich reicher an Färbungen. Wo ihr auf dem Mozart-Album die obersten Spitzentöne stellenweise grenzwertig spitz und schrill geraten, ist davon in der vorliegenden Aufnahme nichts zu hören. Beispielhaft sei das „Waldesgespräch“ aus dem Eichendorff-*Liederkreis* op. 39 genannt, ein extrem heikles Lied, ähnlich Schuberts „Der Zwerg“, mit den wechselnden wörtlichen Reden, die subtile Ausdrucks-Wechsel erfordern. Den Trugschluss am Ende der ersten Strophe „Ich führ dich heim“ stattet Röschmann mit einer plötzlich bangen Gebärde aus: Hier kündigt sich das Ungemach der Lorelei-Hexe bereits an. Wenn dann in der vierten Strophe das „Es ist schon spät, es ist schon kalt“ noch einmal wiederholt und von Schumann in den obersten Rand der Tessitura geführt wird, gelingt Röschmann das ohne jede Schrillheit. Das sofort anschließende „kommst nimmermehr aus diesem Wald“ klingt in seiner rhythmischen Pointierung geradezu unumstößlich. Die Drohgebärde, die sich zu Beginn angedeutet hat, fin-

det nun ihre musikalische Entsprechung, zumal Schumann das „nimmermehr“ mehrfach wiederholt und Röschmann die Stimmung jeweils auf famose Weise trifft. Uchida spielt das am Ende verhallende Nachspiel mit wunderbarer Nachdenklichkeit, mit einem Schleier von Trauer und Melancholie. Es gäbe eine Reihe von delikaten Momenten anzuführen: Die silbrige „Mondnacht“, die hier relativ deutlich am halligen Klangbild zu leiden hat – offenbar herrschte zwischen den beiden Solisten und den Mikrofonen eine gewollte, aber nicht gerade vorteilhafte räumliche Distanz –; außerdem das dubiose „Zwielicht“, wo die vorbeiziehende Luft mit Bleichgewichte angereichert scheint – wie erschütternd klingt hier das „versteinert“! –; oder das an Wiederholungs-Motiven so reiche Schlusslied, von Uchida mit einer Mischung aus Nachdruck und Zartheit gespielt und von Röschmann mit zart-erwachendem Frühlingsflor gestaltet. Nach den *Sieben frühen Liedern* von Alban Berg folgen Schumanns Chamisso-Vertonungen *Frauenliebe und Leben*, wo sich die bisherigen Hör-Eindrücke erhärten. Röschmann und Uchida bilden ein grandioses Duo. Die Balance aus Solistentum und Begleitung im Sinne von Assistenz wird von der Pianistin auf glänzende Weise verinnerlicht. Man könnte schwören, manche Stellen noch nie so poetisch in der Klavierstimme gehört zu haben, und das bereits im Eröffnungslied, wo Uchida die Töne aus- und verklingen lässt und gleichzeitig mit Dorothea Röschmann atmet. Es fällt auf, dass sie extreme Tempi meiden, dafür in den mittleren Zeitmaßen sehr variabel agieren. Röschmann singt auch hier sehr textverständlich, mit unzähligen Vokal-Valeurs und vielen kleinen Dynamisierungen, die mit ihrem wunderbaren Legato bruch- und mühelos verschmelzen. Das Fazit kann nur lauten: Bitte mehr von diesem neuen Lied-Duo!

(Christoph Vratz)

Dorothea Röschmann and Mitsuko Uchida have joined forces as a song duo and published a CD with songs by Alban Berg and two cycles by Robert Schumann, Op. 39 and Op. 42, a concert recording of May 2015 at the London Wigmore Hall. The two of them harmonise beautifully with each other, listen to one other and breathe together. Röschmann integrates the upper and lower tone regions in an organic manner, avoids shrill high tones and fills the darker vowels, in particular, with a wide choice of colours. Uchida plays the piano part with numerous delicate nuances, showing especially in the preludes and postludes. A vivid and never superficial song recording. (Summary by C. V., translated by Th. H.)

# NEUE SCHUMANNIANA / NEW SCHUMANNIANA

## NOTENAUSGABEN UND LITERATUR\* MUSIC BOOKS, LITERATURE\*

Ausgewählt von Irmgard Knechtges-Obrecht und Ingrid Bodsch  
Selected by Irmgard Knechtges-Obrecht and Ingrid Bodsch

### Notenausgaben / Music Books

#### **Robert Schumann**

#### **Bilder aus Osten Opus 66 für Klavier zu vier Händen**

Hrsg. von Christiane Strucken-Paland, Fingersatz von Andreas Groethuysen  
München: G. Henle Verlag, 2015

HN 1263 · ISMN: 979-0-2018-1263-2

Die 1848 in Dresden komponierten und unter dem Titel *Bilder aus Osten* 1849 als op. 66 veröffentlichten 6 *Impromptus* können sicherlich als Schumanns bedeutendster Beitrag für Klavier zu vier Händen angesehen werden, einer Gattung, die ihn schon in jungen Jahren fasziniert hat. Als Anregung für sein op. 66 diente Schumann nach eigener Aussage die Lektüre der Makamendes mittelalterlichen arabischen Dichters und Sprachgelehrten al-Hariri aus Basra, die er in der Übersetzung des Dichters und Orientalisten Friedrich Rückert las.

Auf Basis der Erstausgabe aus dem Verlag Friedrich Kistner in Leipzig (Mai 1849) der *Bilder aus Osten* stellte Christiane Strucken-Paland nun im Rahmen der Urtext-Ausgaben aus dem renommierten Henle-Verlag eine neue Edition her, für die der im vierhändigen Duo-Spiel erfahrene Pianist Andreas Groethuysen den Fingersatz lieferte. Schumanns in vollständiger Niederschrift erhaltenes Arbeitsmanuskript wurde dabei ebenso berücksichtigt, wie – zu Vergleichszwecken – auch die bereits 2001 durch Joachim Draheim und Bernhard R. Appel in der Schumann-Gesamtausgabe (Serie III, Werkgruppe 2) vorgelegte Edition. Die heute verschollene, vermutlich von Schumanns damaligem Hauptkopisten Carl Gottschalk hergestellte Stichvorlage wird kurz beschrieben. Strucken-Paland nimmt nur geringfügige Änderungen und Ergänzungen vor, über die sie am Ende des Notenheftes berichtet. (Irmgard Knechtges-Obrecht)

---

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

The six pieces *Pictures from the East* op. 66, composed in 1848 in Dresden, are Schumann's most important work for piano four hands. They were the result of the fascination with the orient during the 19th century in general as well as the composer's impression of the *Maqāmāt* of the medieval Arab poet and linguist al-Hariri, translated into German by the orientalist Friedrich Rückert specifically. On the basis of the first edition of *Pictures from the East* (the engraver's copy is most likely lost) from the publishing house Friedrich Kistner in Leipzig (May 1849), Christiane Strucken-Paland created a new, solid edition as part of the urtext editions from the renowned Henle-Verlag. (Summary by I. K.-O., translated by F. O.)

### **Robert Schumann. Zwölf Gedichte Opus 35. Liederreihe nach Kerner**

Originaltonarten für hohe und mittlere Stimme

Hrsg. von Kazuko Ozawa

München: G. Henle Verlag, 2015

HN 552 · ISMN: 979-0-2018-0552-8

Ebenfalls in der renommierten Urtext-Reihe aus dem Henle-Verlag legt die nicht zuletzt durch ihre ausgezeichneten Editionen im Rahmen der Schumann-Gesamtausgabe bekannt Kazuko Ozawa eine Ausgabe von Schumanns letztem großen im sog. „Liederjahr“ 1840 entstandenen Zyklus op. 35 *Liederreihe nach Justinus Kerner* vor. Der schwäbische Dichter beschäftigte Schumanns schon in jungen Jahren. Einige seiner frühen, vom ihm selbst nie zum Druck beförderten Lieder komponierte er auf Texte Kerners. Dass Justinus Kerner wohl gleichzeitig auch zu den Lieblingsdichtern seiner Braut Clara Wieck gehörte, mag Schumann als weitere Motivation betrachtet haben, unmittelbar nach der Eheschließung am 12. September 1840 gerade diesen Liederzyklus zu komponieren. So schrieb er im November/Dezember 1840 insgesamt 14 Lieder aus der ersten Abteilung der *Lyrischen Dichtungen* von Justinus Kerner, aus denen er letztlich zwölf auswählte und unter der Opuszahl 35 veröffentlichte.

Als Grundlage der Edition diente Kazuko Ozawa die Erstausgabe von 1841 aus dem Leipziger Verlag C.A. Klemm. Da die Stichvorlage und die Korrekturfahnen als verschollen gelten müssen und Schumanns Autograph ein früheres Werkstadium dokumentiert (somit nur vereinzelt zum Vergleich herangezogen werden kann), stützte Ozawa sich darüber hinaus noch auf Widmungsautographe zu einigen Liedern, die interessante Abweichungen aufweisen, die offenbar für die Aufführung bedeutsam sind. Über die einzelnen Quellen sowie über die von Schumann verwendeten Textvorlagen berichtet Ozawa ausführlich in den Einzelanmerkungen, wo jede Angleichung, Korrektur oder Ergänzung in Wort- und Notentext aufgelistet und erläutert wird. (Irmgard Knechtges-Obrecht)

As another addition to the renowned urtext series, Kazuko Ozawa – known for her excellent contributions to the Schumann-Gesamtausgabe – has produced an edition of Schumann's last major cycle of the so-called "Liederjahr" of 1840: *Twelve Poems. Set of Songs on Texts by Kerner* op. 35. The first edition from 1841 from the Leipzig-based publishing company C.A. Klemm served Kazuko Ozawa as a basis for her edition. Since the engraver's copy as well as the galley proofs must be presumed irrevocably lost, Ozawa instead consulted dedicatory autographs of individual songs, which feature some interesting deviations from the first edition.

Ozawa offers in-depth remarks on the sources as well as the texts utilised by Schumann in the comments, where she also lists and explains every single adjustment, correction and amendment. (Summary by I. K.-O., translated by F. O.)

## Literatur/Literature

### **Annkatrin Babbe:**

#### **Clara Schumann und ihre SchülerInnen am Hoch'schen Konservatorium in Frankfurt a. M.**

Mit einem Vorwort von Freia Hoffmann und Beiträgen von Markus Gärtner und Ulrike Keil

Schriftenreihe des Sophie Drinker Instituts

Hrsg. von Freia Hoffmann, Bd. 11

256 S., Abb., Taschenbuch

BIS-Verlag der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg, 2015

ISBN: 978-3-8142-2312-4

Eine echte Lücke im Rahmen der Forschungen um Clara Schumann und deren Arbeit als Klavierlehrerin versucht das vorliegende Buch zu schließen. Während ihrer Tätigkeit am Hoch'schen Konservatorium in Frankfurt konnte Clara Schumann tatsächlich pianistische und pädagogische Maßstäbe setzen, was umso bemerkenswerter ist, als sie die erste und auch für lange Zeit einzige Frau in einer solchen Position war. Zahlreiche Studierende vermittelte sie im Anschluss an deren Ausbildung ins öffentliche Musikleben Europas und sogar in die USA, wodurch sie eine echte, beinahe bis in die heutige Zeit nachwirkende „Schule“ herausbildete. In den 13 Jahren ihrer Wirksamkeit am Hoch'schen Konservatorium unterrichtete Clara Schumann insgesamt 68 Studierende, wozu umfangreiches Quellenmaterial existiert, das Annkatrin Babbe jetzt ausgewertet hat.

Nicht nur Clara Schumanns Töchter Marie und Eugenie, die als sog. Hilfslehrerinnen angestellt wurden, sondern im weiteren Verlauf auch

mehrere ihrer ehemaligen Schülerinnen und Schüler erhielten Lehrtätigkeiten am Konservatorium, was den Ruf Clara Schumanns als hervorragende Lehrerin nochmals verstärkte. Annkatrin Babbe zeigt auf, wie schwierig es war, überhaupt in die Klavierklasse der berühmten Pianistin aufgenommen zu werden und anschließend dort dann auch für längere Zeit bleiben zu dürfen. Die Anforderungen in den Aufnahmeprüfungen wurden von Clara Schumanns recht hoch gehalten. Dennoch strömten die Interessenten aus Europa und Übersee nach Frankfurt, lediglich ein Drittel kam aus Deutschland. Nach dem Studium wurden die meisten in England erfolgreich, was nicht zuletzt daran lag, dass dieses Land eine zentrale Wirkungsstätte Clara Schumanns darstellte. Darüber hinaus trug wohl auch die zeitgenössische Presse den Ruhm der Pianistin weiter, da sie Nordamerika, Australien oder Neuseeland selbst nie bereiste.

Annkatrin Babbe geht dem sozialen Umfeld bzw. der Herkunft der Studierenden ebenso nach, wie sie auch aufgrund der vorhandenen Quellen den Ablauf der Unterrichtsstunden und deren Inhalte detailliert beschreibt. Trotz ihrer oftmals unnachgiebigen Strenge und der hohen Ansprüche wurde Clara Schumann als Lehrerin geradezu verehrt, wenn nicht gar vergöttert. Den weitaus größten Teil des Buches nehmen die biografischen Artikel ein, die ausführlich auf jene 51 von Clara Schumanns Schülerinnen und Schüler eingehen, zu denen Material zu finden war. Die Autorin trägt zusammen, was sich zum Lebenslauf, zur musikalischen Ausbildung, zur Konzerttätigkeit, zum Repertoire und zur Rezeption finden lässt. Von hoher Aussagekraft sind dabei die wenigen erhaltenen Tonaufnahmen, die deutliche Rückschlüsse auf Clara Schumanns Unterrichtsmethode zulassen. Literaturhinweise und einige Fotografien (leider in relativ schlechter Druckqualität) zu den angeführten Personen runden die Aufstellung ab.

Insgesamt eine gut recherchierte Arbeit, die in systematischer Anordnung interessante Details zugänglich macht, die man bisher mühsam zusammensuchen musste. Einziges Manko ist die gendernmäßig korrekte, stets beide Geschlechter in einem Wort erfassende und im Titel des Buches bereits verwendete Schreibweise. Deren Häufung auf manchen Buchseiten irritiert die Leserin(!) und den Leser(!) doch sehr.

(Irmgard Knechtges-Obrecht)

The book at hand closes a genuine gap within the research surrounding Clara Schumann and her work as a piano teacher. During the time of her employment at the Hoch conservatorium in Frankfurt, Clara Schumann was able to set new pianistic and educational standards; she was also the first woman in such a position and should remain as such for a long time



after. Numerous of her students – 68 overall – were put into the spotlight of public life even as far away as in the USA by her. Despite the high requirements she kept for the entrance examinations, pupils flocked to Frankfurt from all over Europe and overseas, only a third of them hailed from Germany.

The extensive source material on this topic has now been evaluated for the first time by Annkatrin Babbe. The author examines the social environment and background of the students, and proceeds to detail the teaching process of and the topics taught during lessons based on the available sources. She collates all the findable information on biographies, musical education, concerts, the repertoire and reception. The compilation is completed by several photographs, albeit in somewhat poor printing quality. Overall a well-researched work, making accessible interesting details which heretofore needed to be painstakingly gathered from numerous places. (Summary by I. K.-O., translated by F. O.)

### **Beatrix Borchard: Clara Schumann – Ihr Leben.**

Eine biographische Montage

Mit einem Essay der Autorin „Mit Schere und Klebstoff“.

3. überarbeitete und erweiterte Auflage

432 S., zahlr. Abb., gebundene Ausgabe

Hildesheim · Zürich · New York: Georg Olms Verlag, 2015

ISBN: 978-3-487-08553-1

### ***Besprochen von drei Rezensenten – reviewed by three expert reviewers***

#### **1. 4444 Beatrix Borchard: Clara Schumann – Ihr Leben, besprochen von/reviewed by Irmgard Knechtges-Obrecht**

In Gestalt einer „biographischen Collage“ aus sämtlichen greifbaren Quellen, als da sind Briefe, Tagebücher, zeitgenössische Dokumente und Bilder, versucht Beatrix Borchard, ein farbiges Bild des ebenso farbenreichen, überaus vielseitigen Lebens und Wirkens von Clara Schumann zu entwerfen. Sie bezieht sich dabei in erster Linie auf die zahlreichen, von ihr als solche bezeichneten „Rollen“, die der Musikerin zeitlebens zufielen und die diese mit großer Disziplin und hohem Anspruch an sich selbst gleichermaßen auszufüllen versuchte. Tochter, Wunderkind, Ehefrau, Mutter, Geliebte sowie Künstlerin werden u.a. angeführt und nochmals betont, dass Clara Schumann durchaus mehr war als „nur“ die talentierte Ehefrau des berühmten Komponisten Robert Schumann. Mag dies 1991, zur Zeit der Erstauflage dieses Buches noch gängige Einschätzung gewesen sein, dürfte sich mittlerweile allerdings herumgesprochen haben, dass eine derartige Reduzierung nicht den wahren Verhältnissen entspricht.

Die Neuauflage ihres Buches begründet Beatrix Borchard u.a. damit, dass sie einen großen Teil der zwischenzeitlich erschienenen Neuauflagen von Briefen, Tagebüchern und Porträts einbeziehen konnte, wodurch das Bild Clara Schumanns erweitert und auf einen aktuelleren Stand gebracht werden kann. Beatrix Borchard bedient sich des literarischen Mittels der Montagetechnik, die hier jedoch nicht in Lyrik, Prosa oder Drama Verwendung findet, sondern in einer biographischen Darstellung. Ob dadurch eine griffige Biographie über Clara Schumann im herkömmlichen Sinne ersetzt wird, sei dahingestellt. In jedem Fall soll das Thema – hier also die Person und Künstlerin sowie deren Werk – auf diese Weise von möglichst vielen Seiten beleuchtet werden. In ihrem Essay „Mit Schere und Klebstoff“, der dem Buch angefügt ist, erklärt die Autorin ihren Ansatz der Montage als wissenschaftliches Verfahren in der Biographik, das ihr zeitgemäß und dem Standard heutiger Ansprüche an solche Darstellungen genügend erscheint. Ein quasi tabellarischer Lebenslauf eröffnet das Buch, das sich im Folgenden in fünf große Abschnitte gliedert, die wiederum in sich unterteilt und den einzelnen „Rollen“ Clara Schumanns zugeordnet sind. Hier bündelt sie nun Dokumente der unterschiedlichsten Natur, bei denen es sich manchmal auch einfach nur um Text-Fetzen, Floskeln aus Brief-Anreden und -Abschieden oder Ausführungen zeitgenössischer Künstler über Clara Schumann handelt. Insgesamt liest sich die Sammlung recht kurzweilig, was nicht zuletzt durch unterschiedliche typografische Darstellung oder farbige Unterlegung einzelner Abschnitte unterstützt wird. Insgesamt ein reichhaltiger Fundus, aus dem zu schöpfen es sich für jeden an Clara Schumann und ihrem Leben Interessierten lohnt. Eine gewisse Vorkenntnis der Materie scheint dabei allerdings von Nöten, als „Erstkontakt“ sozusagen eignet sich diese Montage eher weniger.

In an attempt to draw a colourful picture of the similarly colourful, multifaceted life and works of Clara Schumann, Beatrix Borchard presents a “biographical collage” of all the available sources, including letters, journals, contemporary documents and pictures. This mainly refers to the numerous “roles” – as the author put it – taken on by the musician over the course of her life, which she filled out with great discipline and high demands to herself. Daughter, child prodigy, wife, mother, lover as well as artist are listed as such roles.

Beatrix Borchard cites the ability to incorporate a large part of the new editions of letters, journals and portraits published since her book's first release as one of the reasons for this new edition. The montage-like technique employed by Beatrix Borchard cannot substitute a concise yet comprehensive biography about Clara Schumann.

The book is opened by a curriculum vitae of sorts, followed by clusters of documents of a highly diverse nature. Overall this collection provides quite an entertaining read, which is supported by the differing kinds of typographical design and coloured backgrounds for certain passages. However, a certain amount of previous knowledge on the matter seems indispensable, since this montage is not very well suited as a means of “first contact“ with it. (Summary by I. K.-O., translated by F. O.)

## **2. Beatrix Borchard: Clara Schumann – Ihr Leben, besprochen von/ reviewed by Peter Sühning**

Borchards Montage zum Leben von Clara Wieck-Schumann stützt sich in erster Linie auf Primärquellen wie Tagebücher und Briefe, aber auch das Echo in der zeitgenössischen Publizistik wird in grau unterlegt kenntlich gemachten Feldern gebührend berücksichtigt. Seit den beiden früheren Auflagen des Buches sind enorme Fortschritte in der Quellenlage zu den Schumanns eingetreten, was sich teilweise in den Erweiterungen der 3. Auflage auch widerspiegelt (Briefe Claras an Theodor Kirchner, Krankenakte Roberts), über die andernteils aber die Autorin glaubt, leichtfertig hinweg gehen zu können, wie über die neue historisch-kritische Gesamtedition der Briefe der Schumanns. Unter deren Bänden lassen auch noch andere als der 2009 erschienene mit dem gesamten Briefwechsel der Schumanns mit den Mendelssohns (auch über Fannys, Felix‘ und Roberts Tod hinaus) durchaus „neue Befunde“ zu. Berthold Litzmanns dreibändige Clara-Schumann-Biografie von 1902-08 ist zwar wegen anschließend vernichteter Dokumente auch heute noch unentbehrlich, sollte aber da, wo es möglich ist, durch kritische Lesarten ersetzt werden.

Zum ersten Mal hat das Buch jetzt einen Anmerkungsapparat, damit hätte die Monteurin (nach ihrem eigenen, in der Vorbemerkung zur 1. Auflage geäußerten Selbstverständnis) diese Montage auf das Niveau eines „Sachbuchs“ gehoben. Man fragt sich nur, was sie ursprünglich dann gewesen sein sollte: ein belletristisches Buch oder ein Zwitter aus Kunst und Geschichtswissenschaft? Jedenfalls sind fast alle Zitate jetzt erstmals einzeln nachgewiesen und damit überprüfbar geworden – ein für die wissenschaftliche Nutzung und Kritik dieses Buches großer Vorteil. Neu ist auch ein aus anderen Sekundärquellen zusammengestelltes „Repertoire Clara Schumanns“, es tritt an die Stelle der in den früheren Auflagen periodisch eingestreuten, aus Litzmanns Liste des Repertoires und der Studienwerke (letztere nur bis 1831) geschnittenen und faksimilierten Mitteilungen und ist nun nicht mehr chronologisch, sondern alphabetisch nach Komponisten sortiert. Die Studienwerke Claras bis 1831 sind entfallen; Grundlage dieses „Repertoires“ sind, wie schon für Litzmann, die gesammelten

damaligen Programmzettel. Man fragt sich nur, ob diese Liste wirklich Einblick in Claras Konzertprogramm-Gestaltung, also ihr Repertoire, geben kann, denn hier ist jeder Unterschied in der Häufigkeit und damit der Schwerpunktsetzung und damit überhaupt erst einer Repertoire-Bildung nivelliert: die vielleicht hundert Mal gespielte *Appassionata* Beethovens steht hier neben einer vielleicht nur ein einziges Mal aufgeführten anderen Beethoven-Sonate - immerhin kann man dieser Liste entnehmen, welche der 32 Klaviersonaten Beethovens Clara Wieck-Schumann nie öffentlich gespielt hat. Das Design des Buches ist großzügiger und damit lesefreundlicher geworden, die eingblendeten Stichworte der Autorin fallen nun noch mehr ins sichtbare und intellektuelle Gewicht.

Eine biographische Montage ist noch lange keine „montierte Biographie“, wie die Monteurin zu glauben scheint. Denn das Entscheidende einer Biografie, die historisch-kritischen Gesichtspunkten standhalten will: der erzählende, darstellende, die Geschehnisse in Zusammenhang bringende, reflektierende und interpretierende Autor, fehlt (allerdings nur scheinbar) oder verbirgt sich, gibt aber trotzdem vor, „sichtbar“ zu bleiben. Nur ein literarisches Spiel aus der verflossenen Periode des sich selbst so nennenden Dekonstruktivismus? Das würde eine 3. Auflage anno 2015 kaum rechtfertigen können. Wäre dem aber so, dann hätte dieses Spiel allerdings ein Opfer, nämlich das Objekt der Montage: Clara Schumann und ihr Leben. Die vorgeblich romantisch-anarchische, d.h. herrschaftsfreie und diskrete Methode, die die Leser(innen) dazu animieren möchte oder ihnen aufbürdet, während des Lesens zu selbstschreibenden Möchtegern Graf(inn)en zu werden, bestimmte Erkenntnisse über die vorgestellte Person und die Verhältnisse, in denen sie lebte, selber hervorzubringen, anstatt sie als geleistete Arbeit der Biografin zu konsumieren oder sich mit deren Resultaten kritisch auseinanderzusetzen, ist in Wirklichkeit eine (antibiografische) Illusion. Oder gar eine (Selbst-)Suggestion der Monteurin, die auf eine andere Weise als durch eigene, als solche erkennbar gemachten Stellungnahmen die Leser allein durch die Technik der Kompilation in ihrer Meinungsbildung beeinflusst. Man muss schon sehr viel wissen (manchmal auch besser wissen), um dieser Beeinflussung nicht zu erliegen. Dann könnte man eine solche Montage, wäre sie gut gemacht, als wissenschaftlich fundiertes oder auf Recherche basierendes Kunstwerk von Bruchstücken vielleicht genießen. Diese Genussmöglichkeit ist bei der hier vorliegenden Montage aber nicht gegeben. Zu sehr mischt sich die alles manipulierende Geisterhand der Autorin, die auf diese Weise sichtbar bleiben will, in die Kompilation der Dokumente. Zum Glück und besseren Verständnis hat die Kompilatorin in einem der 3. Auflage Buch als Nachwort beigegebenen Essay das Selbstverständnis ihrer Technik preisgegeben und erläutert, dass, warum und wie sie mit „Klebstoff und Schere“ operiert hat. Für den von ihr

gepflegten Manierismus nennt sie einige Kronzeugen, mit deren philosophisch-philologischer Schützenhilfe sie meint, ihr Vorgehen begründen und verteidigen zu können. Am plausibelsten erscheint ihr Anknüpfen an beschriebene Verfahrensweisen von Barbara Hahn. Darunter gibt es aber auch eine wirklich ganz falsche Berufung, nämlich auf Walter Benjamin, auf sein ganz spezielles Konzept innerhalb einer ganz besonderen, subjektiven und theologischen Spielart des historischen Materialismus, wie er es in den erkenntnistheoretischen Abschnitten seines *Passagen*-Werkes erläutert hat. Ihm ging es darum, „das Prinzip der Montage in die Geschichte [resp. die Geschichtsschreibung] zu übernehmen. Also die großen Konstruktionen aus kleinsten, scharf und schneidend konfektionierten Baugliedern zu errichten.“ Benjamin ging es um nichts Geringeres als (in einem geschichtsphilosophischen Sinn) „die Konstruktion der Geschichte als solche zu erfassen“, und zwar in Form dialektischer Bilder, in denen alles Lebendige der Vergangenheit unzerstörbar und versöhnt wiederhergestellt wäre. Ein gigantomanisches Projekt, das nur scheitern konnte. Aber er sagte auch: „Ich habe nichts zu sagen. Nur zu zeigen.“ Ob er das, oder besser: *sein* Prinzip der Montage für übertragbar auf die Biografik, zumal die musikalische, gehalten hätte, darf bezweifelt werden. Außerdem unterscheiden sich Borchards Montageelemente völlig von Benjamins „scharf und schneidend konfektionierten Baugliedern“. Borchard zeigt auch keine aus einer Montage entstehenden dialektischen Konstellationen, sondern sie operiert im Rahmen einer weitgehend chronologischen Abfolge mit direkten und indirekten Zeigefingern: Am meisten irritieren ihre wie Wegmarken oder Wegweiser fungierenden (wie Wagnersche Leitmotive wirkenden) Einschübe in Form von Stichwort-Sammlungen und Hervorhebungen der in den montierten Teilen verborgenen Inhalte: so entsteht eine tendenziöse Lektüre oder eine „Einschreibung“ (um das modische Zauberwort dieser literarischen Strategie zu nennen) in die Leser. Nicht: „Zeigt, dass ihr zeigt!“ (Brechts Aufforderung an die Schauspieler eines epischen Theaters), ist hier die Devise, sondern: Behaupte, dass du nichts zu zeigen beabsichtigst, und der Leser sich alles selbst zeigen muss, zwingt ihn zum Schreiben derjenigen Biografie in seinem eigenen Kopf, die du zu schreiben ihm verweigerst. Tatsächlich schreibt sich der Leser in diesem Suggestivverfahren genau die Biografie, die ihm die Monteurin, die keine Biografin sein will, durch die Auswahl und die Art der Zusammenstellung ihrer zur Verfügung gestellten Dokumente vorgibt. Das verursacht Unbehagen, „man spürt die Absicht und ist verstimmt“, wie Goethe diesen Effekt beschrieb. Ohne die manieristischen Einschübe wäre es vielleicht ein interessantes Lesebuch, wäre es der selektive Quellenfundus einer ungeschriebenen Biografie, die sich der Leser nun aus den zusammengeschnittenen und zusammengeklebten Fragmenten selbst zusammenbasteln könnte.

Aber: Biografien sollten (müssten sogar) auch immer aktuelle Kommentare zu einer vergegenwärtigten Vergangenheit sein, müsste sich dem Risiko weiterer, eigener, neuer Zuschreibungen aussetzen. Denn bestimmte Dokumente sind ohne Kommentar das genau Gegenteil von dokumentarisch, sondern bloß (pseudo)wissenschaftlich mitgeteilte nackte, nichtssagende Fakten: eine Liste der Einkünfte auf einer Konzertreise in Thalern (S. 196f.) dokumentiert überhaupt nichts, auch wenn sie feinsäuberlich mit Klebstoff und Schere hineinmontiert ist. Um eine Vorstellung von den Dimensionen dieser Zahlen zu bekommen, bedürfte es unbedingt Vergleichszahlen in damaliger Währung und Hinweise auf die Kaufkraft sowie v.a. eine Umrechnung in heutige Währung. Erst dadurch würde dieses Montageelement zu einem biografisch verwertbaren Faktum. Ebenso bei den Reisen: Listen der besuchten Orte, keine primitiven Hinweise darauf und beim Leser keine blasse Ahnung davon, was es damals bedeutete eine Konzertreise zu unternehmen. „Schlag nach bei Kühn!“, kann man da nur sagen. Wie mit dem Geld und den Reiserouten, so mit der Musik: Listen über Listen, ansonsten - außer dokumentierten zeitgenössischen Kritiken – Schweigen über alles, was die besondere Rolle und Bedeutung von Clara Schumanns pianistischem Repertoire sowie ihrer Kompositionen angeht; sie werden zwar statistisch erhoben, aber nichts wird musikästhetisch verdeutlicht, ausdrücklich um „das Wesentliche im Leben einer Musikerin, nämlich Musik, als nicht darstellbare Leerstelle zu markieren“ (S. 430). Ein solches Verfahren richtet sich selbst.

Borchard hätte sich auch auf die 1929-32 von Hannah Arendt geschriebene Biografie einer anderen romantischen Frau, Rahel von Varnhagen, berufen können, einer Keimform dieses Konzepts. Auch dort schon wollte Arendt angeblich nicht mehr zur Darstellung kommen lassen als das, was Rahel selbst über sich wissen konnte, und schrieb eine Biografie mit starker Neigung zu literarischer Collage von Darstellung, Zitat und Kommentar. Man kann aber die Unterschiede und Grenzen zwischen Wissenschaft und Kunst nicht ungestraft verwischen. Gerade im Bereich von Musik ist zwar die Verlockung groß, eine Wissenschaft der Musik als Kunst zu betreiben, um den seelisch-irrationalen Momenten der Musik gerecht zu werden, aber bei der von Borchard angestrebten Symbiose der wissenschaftlichen und zugleich künstlerischen Elemente des Verfahrens der Montage kann eine wünschenswerte Kontrolle über die Anwendung dieses Verfahrens vonseiten der Leser nicht mehr gewährleistet bleiben. Die schleichenden, geraunten Übergänge zu Interpretation und Kommentar bleiben unsichtbar, Interpretation und Kommentar müssten aber stets ausformuliert werden. Interpretation und Kommentar zu verweigern, aber unterschwellig mitzuliefern ist eigentlich ein unredliches Verfahren, öffnet jeder Art von Subjektivismus Tür und Tor und ist das Gegenteil von begründeter Freiheit in Kunst und Wissenschaft.

Auch Lücken kommen vor, die hier nicht alle pedantisch aufgeführt werden sollen. Aber ein Beispiel für mehrere: Gleich zu Beginn, noch zwischen Lebenslauf und Teil 1, wird eines der markantesten Beispiele für die 14-jährige konzertierende Clara Wieck zitiert aus der auch von Borchard herangezogenen Quelle: „Cäcilia. Ein Taschenbuch für Freunde der Tonkunst“ aus dem Jahr 1833 des Johann Peter Lysér, eines ertauhten Musikers und Musikschriftstellers, der das achte Kapitel seines Almanachs einem Porträt Clara Wiecks gewidmet hatte. Warum bleibt der Autor bei Borchard auch in der 3. Auflage anonym, obwohl er bereits von Dieter Kühn in der Neufassung seines Lebensbuchs über Clara Schumann 1998 genannt wurde? Aber, noch unverständlicher ist folgendes: Quasi als Reaktion auf diesen Artikel Lysers vertonte Clara Wieck eines von dessen „Lieder eines wandernden Malers“, veröffentlicht 1834 - warum (statt das Fragezeichen hinter der Jahreszahl 1834 zu tilgen) fehlt dieses Lied plötzlich in der 3. Auflage in der Liste von Clara Wiecks frühen Kompositionen? Will die überarbeitende Schere der Monteurin, die sie an ihre eigene Liste angesetzt hat, uns hier bedeuten, dass es sich bei dem kürzlich in dem Band II,6 der Schumann-Briefedition (S. 677 u. 769) nochmals bestätigten Sachverhalt um eine falsche Zuschreibung handelt? Hier werden neue Lücken erst herbeigeschrieben. Die Besuche einer anderen romantischen Frau, Bettine von Arnim, 1853 in Düsseldorf bei den Schumanns (woraufhin sie – statt „Diotima“ – Widmungsträgerin der fünf *Gesänge der Frühe* für Klavier op. 133 wurde) und 1855 in Endenich bei Robert allein (woraufhin sie bittere Klage führte über dessen Behandlung auch durch Clara) sucht man hier vergebens. Clara Schumanns problematische Stellung zum kompositorischen Nachlass ihres Mannes ist ausgeklammert. Das sind sehr heikle Punkte, bei denen man in der Tat mit einer bloßen Montage nicht weit käme, hier wären Wahrnehmung und Interpretation zu eng verzahnt, als dass man es bei einer bloßen Mitteilung belassen könnte.

Borchards Clara-Schumann-Montage will „als ein Gegenmodell zu einer narrativen Heroengeschichtsdarstellung fungieren“ (S. 430). So viele Gefahren in früheren traditionellen Clara-Schumann-Biografien auch lauerten, fragwürdige, korrekturbedürftige Zuschreibungen vorzunehmen, diesem unvermeidlichen Problem der Gattung Biografie entrinnt man nicht durch eine Montage, in der es vorgeblich um die Demonstration falscher Zuschreibungen und damit die Konstitution vermeintlich richtiger geht. Eine sich der „biografischen Illusion“ entledigende Heroinnen-Geschichtsschreibung muss nicht unbedingt besser sein, vor allem nicht schon allein dadurch, dass sie sich eines tückischen biografischen Handwerks, dem der Narration und der Interpretation entschlägt, sondern sie müsste sich vor allem traditionell vorgegebener Wertmaßstäbe enthalten. Vielleicht wäre eine handwerklich gut gemachte Biografie über Claras Stiefschwester Marie

Wieck, eine sehr bedeutende, heute fast vergessene Pianistin des 19. Jahrhunderts, dringlicher gewesen, als eine auf frisiertes Rohmaterial reduzierte Montage zum heroischen Leben der Clara Schumann in dritter Auflage? Aber dazu müsste man Benjamins Konzept, sich um die Abfälle und die Lumpen der (Musik)Geschichte zu kümmern, um ein lebendiges Bild der Geschichte zu gewinnen, in dem die bisherigen Helden und Heldinnen relativiert würden, sich erst einmal wirklich aneignen wollen.

The 3<sup>rd</sup> edition of Borchard's montage on the life of Clara Schumann contains some necessary improvements and extensions. For the first time, the book is provided with references and makes it now viable for academic use. All piano compositions ever performed by Clara Schumann at her concerts are now listed by composer in alphabetical order under heading "Repertoire", although no distinction is made between titles played by Clara only occasionally and those performed more often as part of her regular repertoire. Research results published since the earlier editions are only partially incorporated, such as the letters to Theodor-Kirchner and passages from Robert's medical records, but not the results of the historical and critical complete Schumann letter edition. Borchard's essay "Mit Schere und Klebstoff [With scissors and glue]" has been added to the book in the form of an epilogue. In this essay, the author explains her approach to the montage. In this context, a wrong reference is made to Walter Benjamin's concept of montage, who actually pursued entirely different objectives with it. A transfer of his methodology to musical biographics seems to be impossible. The relationship between montage and biography is treated in an unclear or erroneous manner altogether. The biographical value of a pure montage is questionable, as a biography involves a narrative and commentaries by all means. Moreover, the maker of the montage provides underhand guidance for a tendentious reading of her montage, so that her authorship is present throughout the book in an unspoken manner. By anonymising and cutting out an earlier composition by Clara Wiecke, the role of Johann Peter Lyser in the life of the pianist and composer is basically wiped out. Instead of explanatory notes on concert revenues and conditions relating to travelling at the time, naked lists of sums of money in old currency and itineraries are provided. Even the music performed is primarily treated as some statistics. Furthermore, the epilogue claims that music was a blank space in Clara Schumann's life that could not be really explained. Sensitive issues, such as the appearance of Bettina von Arnim in the life of the Schumanns or Clara's behaviour towards the compositional Nachlass of her husband are not approached at all. This book is not, as claimed, an alternative to (male) historiography in the history of music but merely a mannered history of a heroine from the 19<sup>th</sup> century. (Summary by Peter Sühning, translated by Th. H.)



### **3. Beatrix Borchard: Clara Schumann – Ihr Leben, besprochen von/ reviewed by Christoph Vratz**

#### Virtueller Klebstoff

Wenn sich ein Buch, mehrfach gewandelt, über Jahrzehnte im Sortiment hält, spricht das entweder für eine große Leserschaft oder (im optimalen Fall: und) für eine hohe qualitative Grundsubstanz. 1991 kam Beatrix Borchards „Clara Schumann“ erstmals in den Handel, nun ist die dritte Auflage erschienen, leicht modifiziert und mit einem Nachwort versehen. „Mit Schere und Klebstoff“ heißt der abschließende Essay, der neudeutsch-englisch auch heißen könnte: „paste and copy“. Darin beschreibt und begründet die Hamburger Musikwissenschaftlerin ihr methodisches Vorgehen einer „Montage als wissenschaftliches Verfahren“, in Abwandlung der „Montage als künstlerisches Verfahren“, wie sie einst unter anderem Walter Benjamin beworben hat. Borchard holt in ihrem Essay weit aus, indem sie zurückblättert bis zur Biographik, wie sie im 19. Jahrhundert praktiziert wurde. Damals stand weniger der Alltagsmensch im Zentrum als vielmehr seine Vorbild-Funktion. Man ahnt, wo da die Gefahr einer Heroen-Verehrung schlummerte. Der „Mythos Beethoven“ etwa wurde nicht zufällig in dieser Zeit geboren und gepäpelt.

Tagebücher, Konzertprogramme, Briefe, Rezensionen, Fotos, Plakate – wer sich mit Clara Schumann, dem Menschen, der Künstlerin, auseinandersetzt, hat es mit einem Wust an Materialien zu tun. Borchard hat ihn mal eher spielerisch, mal eher streng „montiert“. Im Vergleich zu den Publikationen in erster und zweiter Auflage haben nun auch die Korrespondenz Clara Schumanns mit Theodor Kirchner sowie das Krankentagebuch des Arztes, der Robert Schumann in Endenich behandelte, Eingang gefunden. Borchard hat ihren Band eingeteilt in den Überblick bietenden Vorspann „Ein Lebenslauf“, dann in die Kapitel „Tochter und Schülerin. Wunderkind“, „Virtuosin und Verlobte. Virtuosin, Komponistin“, „Ehefrau und Interpretin. Mutter und Tochter. Pianistin, Komponistin“, „Witwe und Priesterin. Mutter und Freundin“ sowie „Witwe und Gralshüterin. Mutter, Großmutter und Kind“.

Die Quellen, wie sich hier präsentieren, sprechen für sich bzw. werden von Beatrix Borchard geschickt zum Sprechen gebracht, teils in beabsichtigten Kontrasten, teils einander ergänzend. So entsteht eine Multi-Perspektivität und daraus ein eigener „Text“, ein narratives Modell, das die Autonomie der dargestellten Dokumente in den Vordergrund rückt. Im Idealfall entfalten diese Dokumente eine eigene Dynamik. Sie erzeugen eine Metatext-Ebene und machen den Kommentar eines Biographen überflüssig. Vollständigkeit kann und will diese Technik anstreben, wohl aber ein hohes Maß an Repräsentativität. Ein solches Verfahren funktioniert sicher nicht bei jedem Biographierten, im Falle Clara Schumanns aber geradezu exzel-

lent. So entsteht nicht nur ein Gesamtbild aus einzelnen Fakten, sondern es ergibt sich auch das Bild vom Menschen Clara und ein sozial-historischer Überblick über die Künstlerin in ihrer Epoche.

Beatrix Borchard's book on Clara Schumann is now in its third edition. The volume has been supplemented by correspondences that had become available in the meantime, and an epilogue in which the Hamburg musicologist classifies her method historically and also explains why. Instead of a biography in the usual sense, the respective source texts stand for themselves and yield a vivid image of Clara Schumann as a human being and of her importance as an artist of her time. (Summary by C. V., translated by Th. H.)

**Kreuels, Hans-Udo:**

**Robert Schumann / Adelbert von Chamisso: Frauenliebe und Leben. Interpretation und Analyse**

127 S, Abbildungen und Notenbeispiele, kartoniert.

Frankfurt/Main u.a.: Peter Lang, 2015

ISBN: 978-3-631-66008-9

Hans Udo Kreuels beabsichtigt in diesem Buch, den romantischen Liederzyklus über *Frauen-Liebe und Leben* (so die Schreibweise, die Dichter und Komponist benutzten!), den Adelbert von Chamisso 1829 dichtete und Robert Schumann 11 Jahre später vertonte, gegen seit langem erhobene Vorwürfe zu verteidigen. Er geht in der von ihm versuchten Rettung dieses Werks aber nicht weit genug. So lässt er die Behauptung, der Dichter Chamisso habe 1829 das unterwürfige Weib verherrlichen wollen, einfach gelten und kommt wie auch Chamissos Kritiker nicht auf die Idee, dass literarische, in lyrischer Form einer Frau in den Mund gelegte Worte, mit denen sie ihre Weise zu lieben und zu leben schildert, nicht unbedingt affirmativ gemeint sein müssen. Seit wann sind Rollengedichte 1:1 umgesetzte Bekenntnisse eines Dichters? Der heutzutage weit verbreiteten Haltung gegenüber Chamisso/Schumanns *Frauenliebe und Leben*: die Musik ja, den Text bitte nicht, müsste man ganz anders begegnen, denn die Musik Schumanns ist ohne ihren Text nicht zu haben und sie ist deswegen so gut, weil schon der Text es auch ist. Sonst wäre Schumanns stets und auch hier gültiges Programm, durch seine Musik einem Gedicht „mit seinen kleinsten Zügen im feineren musikalischen Stoffe nachzuwirken“, hinfällig. Sicher hat Schumann Akzente verschoben, aber er hat nicht, wie Kreuels andeutet, um Schumanns Vertonung zu veredeln, aus einem peinlichen frauenfeindlichen Gedicht eines biedermeierlichen Chauvis ein humanistisches Schicksalsgedicht einer leidenden Frau gemacht.

Bekanntlich war der Dichter Chamisso im realen Leben als Familienvater ein Feind der Frauenemanzipation, aber als sozial aufgeklärter Liberaler hatte er sehr wohl einen Blick auch für das Leid von Frauen, und es gibt auch entsprechend andere weibliche Rollengedichte von ihm. Er könnte demnach die von ihm gedichteten Worte einer einfachen, aber romantisch fühlenden Frau, die das sanfte Joch der Ehe und ihre Demut dem geliebten Mann gegenüber besingt, ihre leibliche Liebeslust und Mutterschaft verherrlicht, nicht nur unkritisch betrachtet und gemeint haben. Außerdem gibt es auch das Ideal des dienenden Mannes. Abgesehen vom Frauendienst als Bestandteil der mittelalterlichen Minne, gab es solche Haltungen auch in romantischen Lebensentwürfen. Chamisso selbst war lange Zeit der dienende Vertraute ein intellektuellen romantischen Frau, der Madame de Staël. Als er sich im Jahr 1819 als fast 40-jähriger krisengeschüttelter Dichter, Weltumsegler und Botaniker entschloss, eine 18-Jährige zu heiraten („nie hatte man einen seligeren Bräutigam gesehen, mit verklärtem Ausdruck in dem Gesicht“, schrieb damals sein Freund Hitzig, der Ziehvater seiner Braut), spielten romantische Männerliebe und -leben(splanung) eine gewisse Rolle. Als er nach 10 Jahren Ehe mit seiner Frau Antonie seinen Zyklus über Frauenliebe und Leben schrieb, war die Liebe auch in seiner Ehe durch den Alltag schon etwas abgeschwächt, und er hätte seiner eigenen Frau solche Worte wohl nicht mehr in den Mund zu legen gewagt. Also war sein Gedicht nur Abbild einer zeitbedingten Atmosphäre und war es eine ästhetische Illusion, eine Frau solche (Männer)phantasien aussprechen zu lassen. In dem Gedichtzyklus ist es am Schluss die Frau, deren ganz dem Manne gewidmetes Leben nach dessen Tod leer und sinnlos wird. In Chamissos weiterem realen Leben war es dann übrigens seine immer noch von ihm geliebte Frau, die ihm den „ersten Schmerz versetzte, der aber traf“: sie schlief „den Todesschlaf“ und er war jener, dessen Welt leer war und der „nicht mehr lebend“ war, wie es im 8. Lied des Zyklus heißt. Schade, dass Kreuels diese einfachen Informationen aus der Biografie Chamissos nicht gibt.

Was Schumann bewog, im Jahr 1840, unmittelbar nach dem juristischen Sieg über den Vater seiner Braut Clara Wieck, der dem Paar den Weg in die Ehe öffnete, ausgerechnet Chamissos über zehn Jahre alten Gedichtzyklus mit den euphorischen Worten einer liebenden, treuen und dienenden Gattin zu vertonen, ahnte er wahrscheinlich selber nur instinktiv. Vielleicht mochte es sein Wunschdenken gewesen sein, das er in Claras angebliche Haltung ihm gegenüber hinein projizierte, ein objektives Komponieren eines allgemein beliebten Stoffes (Chamissos Zyklus war in den 1830er Jahren schon des Öfteren, auch von Carl Loewe, vertont worden) ohne subjektive Beimischung wird es wohl eher nicht gewesen sein. Clara Wieck sah sich jedenfalls noch vor der Ehe mit Robert Schumann

veranlasst, Anwendungen ihres Robert, ihr gegenüber den starken Mann zu markieren, scherzhaft aber bestimmt entgegenzutreten – so viel zur von Kreuels aufgeworfenen Frage von „Schumanns Empfänglichkeit für Chamisso's Vorlage“.

Das Buch von Kreuels ist schlecht komponiert, redundant und teilweise in schlechtem Stil geschrieben. Man sollte sich entscheiden können, ob es nun (um nur ein Beispiel für viele derartige zusammengesetzte Wörter zu geben, die Kreuels liebt) nach Duden oder nach Kreuels heißen soll: System immanent, systemimmanent oder gar Systemimmanent, welche letztere Schreibweise Kreuels bevorzugt, aber nicht konsequent durchhält. Vereinzelt treffende poetologische und musiktheoretische Interpretationen und Analysen sind in einem Wust von apologetischer Gerede verpackt, das auch noch mit auffällig vielen einfachen und doppelten Ausrufezeichen gespickt ist. „Farbgrundierung“ von Musik durch verschiedene Tonarten gibt es seit der Einführung der gleichschwebenden Temperatur, also lange vor Schumann, (leider) nicht mehr. Trotzdem ist die Bedeutung von Tonartenwechseln, von Modulationsgängen nicht unerheblich, aber der Toncharakter oder die Klangfarbe von Dur bleibt sich seit ca. Mitte des 18. Jahrhunderts gleich, egal auf welcher Stufe der Tonskala man dieses Tongeschlecht nun ansetzt, es klingt nur höher oder tiefer. Ein erheblicher Mangel an zu vielen der dankbar zahlreichen Notenbeispiele ist, dass sie ohne Vorzeichen der Tonart abgedruckt sind, sodass man zurückblättern oder sich noch einmal vergewissern muss, in welcher Tonart man sich gerade befindet – denn so viel vorzeichenloses C-Dur oder a-Moll gibt es in Schumanns Werk nicht.

Das Buch des Komponisten, Pianisten und Musikschriftstellers, der auch vortragender und Konzerte moderierender Weise durchs Land reist, ist sicherlich gut gemeint und stellenweise auch gut gemacht und gewährt Einsichten in die Problematik des behandelten Werkes, es ist ihr aber nicht gewachsen. Vor allem ist es dem negativen öffentlichen Diskurs, einer Ansammlung von unhistorischen und unsachlichen Vorurteilen nicht gewachsen und kann den pejorativen Nimbus, den v. a. die Dichtung in Deutschland genießt, nicht wirklich entkräften. Dazu hätte der Autor auf weniger Seiten eine entschiedenere Position entwickeln müssen.

(Peter Sühning)

Hans-Udo Kreuels certainly tried to do justice both to Chamisso's cycle of poems from a poetological point of view, including even phonetic details, and by providing an analysis of Schumann's musical setting. However, he dealt in a rather undecided manner with the absurd allegation raised against Chamisso that his cycle of poems showed him to be a misogynistic Biedermeier chauvinist glorifying the role of women as servants. The book

points out that the creation of a role poem about a romantic woman was not an indication of this being a positive statement by the poet. It further refers to some facts appearing in Chamisso's and Schumann's biographies. Concerning Chamisso, it shows his role as a servant of Madame de Staël, his late marriage as a blissful bridegroom, and himself as a lonely man after his spouse's death. The book thus shows that there equally existed the ideal of a serving romantic man suffering a fate similar to that suffered by a serving woman euphorically in love. With regard to Schumann, he did not refine Chamisso's cycle of poems or move it in a more humane direction, as claimed by Kreuels, but followed in his music exactly the linguistic expression in Chamisso's poems, in the way this had always been Schumann's approach in handling the relation between music and word. Schumann's wishful thinking about a man's leading role, something strongly objected to by his bride Clara Wieck, might have played a role as a subjective motive of Schumann in setting Chamisso's poem to music. The musical analysis certainly strove to highlight subtleties in Schumann's interpretation but there, too, some questionable statements about the nature of keys occurred; the examples of sheet music were partly printed without accidentals. (Summary by P. S., translated by Th. H.)

**René Michaelsen: Der komponierte Zweifel**

Robert Schumann und die Selbstreflexion in der Musik

487 S., kartoniert

München: Wilhelm Fink, 2015

ISBN 978-3-7705-5486-7

Die Selbstreflexion (also das Nachdenken des Künstlers über sich selbst, über sein Tun und Lassen, hier des Komponisten über sein Komponieren) gilt dem Anspruch nach von jeher als ein spezifisch romantisches Unternehmen, zumindest aber soll erst das bürgerliche Subjekt (das „Ich“ des Philosophen Fichte) dazu in der Lage sein. Durch die Art, wie der Autor der vorliegenden Doktorarbeit diesen Begriff verwendet, kommt noch hinzu, dass Selbstreflexion als Gegenstand des Komponierens sich im Komponierten niederschlägt und aufgefunden werden kann. Der Komponist ist nicht nur selbstreflexiv, sondern das von ihm Komponierte ist für ihn selbstbezüglich. Dem selbstreflexiven Musiker geht es also letztlich so, wie dem (vom Autor als Zeugen vorangestellten) Klops essenden Berliner, dem es vorkommt als klopfte es, der aufsteht, rausgeht und kickt und dann doch nur sich selbst dort stehen sieht. Ins passendere Bild versetzt, müsste die Vorstellung lauten: der Komponist hört den (mitunter schwankenden) Puls seiner eigenen Musik, und die Schlussverse des berühmten volksmundartlichen Gedichts müssten heißen: „Ick jehe rein und kieke,/ Und wer steht drinnen? – Icke!“ Der Komponist verankert oder versteckt,

manchmal sogar unbewusst, Spuren seiner Art zu komponieren, seiner Haltung zum Komponieren, sogar seiner Zweifel an ihm als hörbaren Bruch eines affirmativen Kontinuums, in das der Hörer sich gerne weiter versenkt hätte, oder als Chiffre in der Komposition. Die Sprachskepsis eines Lord Chandos wurde durch Hofmannsthal berühmt, die manieristischen Maler haben ihre eigene Perspektive auf das Bild während des Malens mit in das Bild hineingemalt, wie es das Cover des Buches durch die Abbildung eines Vanitas-Stillebens von Pieter Claesz aus dem Jahr 1628 überdeutlich zeigt: die das Äußere des Bildes widerspiegelnde Glaskugel im Bild zeigt (schemenhaft verkleinert und verbogen) den Maler beim Malen der Gegenstände. Schwieriger scheint eine solche Perspektive in der Musik darstellbar, aber Michaelsens Bemühen geht gerade dahin, mit dem Aufwand einer großen Menge musikästhetischer Reflexionen diese hör- und lesbaren Momente, speziell in der Musik Schumanns zu dechiffrieren. Es handelt sich bei den hier umschriebenen Problemen wohl um eines der delikatesten Themen, denen sich die akademische Musikwissenschaft in letzter Zeit gewidmet hat. Der Autor kommt mit seiner Dissertation aus der Mitte der mit diesen Fragen beschäftigten Gruppierung. Die philosophische Grundierung und musikästhetische Einbindung dieser Thematik versteht sich von selbst, und Schumann ist nicht nur von seiner literarischen Bildung her, sondern auch von seiner einerseits träumerischen, andererseits reflektierten Kompositionsweise her ein „gefundenes Fressen“ für derartig feinsinnige und ins kompositorische Detail gehenden Untersuchungen. Die literarischen Parallelen zu Friedrich Schlegel, Ludwig Tieck, Jean Paul und E.T.A. Hoffmann liegen auf der Hand, werden hier aber noch einmal im Detail aufgefächert.

Die Ziele sind also hoch gesteckt und interpretatorische Sorgfalt, auch Mut zur Spekulation sind hier gefragt. Über alle für ein solches Unternehmen günstigen oder erforderlichen Fähigkeiten verfügt der Autor in hohem Maße: sinnliches Erfassen des Erklingenden und Phantasie beim Hören, kompositionstechnisches Beschreibungspotential, literarische Beredsamkeit und ein begriffliches Abstraktionsvermögen, welches selbstreflexives Komponieren in den Zusammenhang philosophischer Diskurse der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts stellen kann. An Beweise in einem scholastischen Sinn ist hier eh nicht zu denken. Es mag allerdings zweifelhaft sein, ob es gerechtfertigt ist, ein selbstkritisches, ja selbstsubversives, auf Distanz zu errungenen Positionen gehendes Kompositionsverfahren ideengeschichtlich stets nur mit avantgardistischen Bestrebungen oder mit der (resp. einer jeweiligen) Moderne in kausalen Zusammenhang zu bringen, denn methodischer Zweifel und experimentelles Verwandeln und Unterverwandern kompositorischer Regeln kann ebenso auf eine nicht auf Zerstörung des Hergebrachten ausgerichtete und dennoch künstlerisch produktive Einstellungen zutreffen.

Abgesehen davon, dass auf einer vielleicht primitiveren als der von der romantischen Schule propagierten Stufe solche Phänomene in der Musik schon in früheren Jahrhunderten (spätestens seit Josquin, dann auch bei Monteverdi und Bach) zu finden sind, waren Selbstbeobachtung, Selbstbelehrung, Erweiterung der Möglichkeiten vermutlich bereits in der Antike auch von Musikern erworbene Kulturtechniken, sonst hätten nicht schon hellenistische Ordnungshüter vor den Lügen und Verführungskünsten der Sänger und Auleten gewarnt. Das Erfreuliche an der Darstellung von Michaelsen ist aber, dass er sogar für die von ihm favorisierte Zeit einer „subjektiven Wende“ um 1800 nicht von einem starren Arsenal an Selbstreflexions-Strategien und systematisch erfassbaren Verfahrensweisen ausgeht, sondern vor aller deduzierten Allgemeinheit den Leser an einem Beispiel von induktiver, auf Hörerfahrung oder auditivem Nachvollzug eingerichteter Herleitung teilhaben lässt. Man findet, quasi als intellektuellen Appetitanreger, schon im Prolog als Fallbeispiel eine Beschreibung der Art, wie Schumann das vorletzte Lied seines aus Heines *Buch der Lieder* ausgesuchten Zyklus *Dichterliebe* vertont hat, um das Zerbrechen der Illusion, die Entlarvung dichterischer Täuschung, des ästhetischen Scheins einer erträumten, nicht entfremdeten Seligkeit durch die menschliche Imitation eines hereinbrechenden Naturlauts klanglich zu realisieren. Mehr als angemessen scheint es, des Weiteren Schumanns Techniken in eine zeitbezogene Debatte über selbstreflektierte Kunstproduktion, in der die Künstler sich als Beobachter zu ihren Produkten verhalten, einzubetten, und es eröffnet auch dem in diesen Dingen ungeübten Leser vielleicht erstaunliche Perspektiven. Selbst Schillers Definition einer sentimentalischen Dichtung kommt hier als Begründungsdokument für besagtes Grundphänomen in Betracht.

Der Autor folgt nicht nur der Devise zweier Dichter (Mallarmé meinte, Gedichte wären nicht inspiriert, sondern gemacht oder auch Bennis erklärte, ein Gedicht entstehe überhaupt sehr selten – es würde vielmehr gemacht), um mithilfe einer exemplarisch durchgeführten musikalischen Poetik die „Gemachtheit“ von Musik zu erläutern, sondern er verweist auch darauf, welche Rolle in diesem Prozess die Selbstkritik des Komponisten spielt. Hier erscheint Schumann als das genaue Gegenteil eines von göttlichen Funken getroffenen Künstlers, der unkontrolliert drauflos komponiert und das Handwerk verachtet. Des Weiteren konzentriert sich der Autor auf die Analyse selbstreflexiver Momente in einer Reihe von Werken Schumanns, die einer vernachlässigten oder stets als minderwertig betrachteten Periode angehören. In jener Zeit zwischen dem kanonisierten „Frühwerk“ und dem umstrittenen Spätwerk soll Schumann angeblich eine „konservative Wende“ (Peter Gülke) vollzogen haben. Ebenso bedeutsam ist, dass Michaelsen nicht nur Werke mit Bindung zu Sprache und Handlung, in denen allein schon durch den Text distanzierende Vor-

gaben gemacht sind, dass er also nicht nur Lieder und Opern behandelt, sondern großes Gewicht drauf legt und viel Energie darauf verwendet, solche Phänomene auch in der reinen Instrumentalmusik, besonders der Klaviermusik, typologisch aufzuzeigen. In einem letzten Kraftakt, einem über 100-seitigen regelrechten Interpretationskapitel, werden selbstreflexive Techniken Schumanns erläutert anhand von Szenen der Oper *Genoveva*, der Klavier-Impromptus zu vier Händen, *Bilder aus Osten* op. 66, der gattungsmäßig schwer zu ortenden Musik zu *Der Rose Pilgerfahrt*, den politisch motivierten, nachmärzlichen Klaviermärschen op. 76 und dem Klaviertrio in g-Moll op. 110.

Der Gedankenreichtum des Buches ist erstaunlich, und hier geht es nicht nur um selbstverliebte Geistreichelei. Die Fülle literarischer Bezüge, der aufgedeckten primären Schumanns und der sekundären, die Michaelson aufgegriffen und verarbeitet hat, ist enorm. Sie kann und sollte dazu verleiten, einigen Hinweisen über die hier gegebenen Zitate hinaus näher nachzugehen. Es war für Schumann ein Problem, wie nach Beethovens subjektiven Interventionen gegen das Geläufige weiter zu komponieren sei. Man steht staunend vor dem Phänomen, dass und wie nach Schumanns auskomponierten Zweifeln (als einem wesentlichen Merkmal seines Gesamtwerks) überhaupt noch und wieder mit eitler Selbstgewissheit komponiert werden konnte, um eindeutige „Gefühlsäquivalente, Gefühlswegweiser“ (Wagner), die dem Hörer gezielt in die Seele greifen sollen, zu produzieren. Aber letztlich sind Skepsis und Zweifel, die sich an die (auch in musikalischen Dingen) fragile, unzulängliche, nicht absolute Wirklichkeit halten, eben nur Ausnahmen in der Musikgeschichte. Sie können immer wieder weggedrängt werden gerade auch deshalb, weil sie keinen Wahrheitsanspruch für sich reklamieren können.

Das Buch gibt entschieden zu wenig Notenbeispiele; nur wenige Leser könnten sich (all das Besprochene umfassend) mit eigenem Anschauungsmaterial aushelfen (wer besitzt schon Clara Schumanns *Alte Gesamtausgabe*?), auch das Abhören von Einspielungen wäre nur ein schlechter Ersatz. Das angehängte Literaturverzeichnis dokumentiert, in seiner Breite einschüchternd, den Fundus, aus dem der Verfasser schöpfte. Der Autor ist von seinem Thema positiv besessen, die Sprache wirkt manchmal monomanisch, ist aber oft nicht nur treffend, sondern auch schön zu nennen; der Furor, den der Autor um seinen Gegenstand verbreitet, ist von Selbstkritik begleitet, ist also jener, die Schumann übte, annähernd kongenial.

(Peter Sühling)

The author uses the term of self-reflection in such a way that it means self-critical reflection on composing is expressed in a given composition itself and can be reproduced by the listener. Although it is difficult to



demonstrate such perspective in music, Michaelsen's efforts are aimed at deciphering precisely those audible and legible moments, particularly in the music of Schumann, by quoting a large amount of reflections on musical aestheticism. It goes without saying that such subject has a sound philosophical foundation and is firmly integrated into musical aestheticism. Due to his literary education and reflective way of composing, Schumann is particularly suited for such investigations. The author has all the capabilities that would be beneficial to or necessary for such undertaking: sensual capturing and imagination when listening, the potential to describe compositional techniques, literary eloquence and a capacity for conceptual abstraction which allows to put self-reflective composing into the context of the philosophical discourses in the first half of the 19<sup>th</sup> century. Otherwise, the author relates self-critical compositional processes on dubious grounds to modern times and considers them an expression of avant-gardism. On the other hand, Schumann's techniques are adequately embedded in a time-related debate on self-reflective art production in which the artist acts as an observer of his own products. After creating a suitable typology, the author focuses on an analysis of self-reflective moments in a number of Schumann's works which belong to a middle period that has been usually neglected or considered inferior. Michaelsen examines not only works with a relation to language and action but also certain phenomena in his instrumental music, particularly the piano music. In another chapter presenting interpretative approaches, certain self-reflective techniques of Schumann are explained on the basis of scenes from the opera *Genoveva*, the Impromptu for piano four hands, *Bilder aus Osten* [Pictures from the East], Op. 66, the music to *Der Rose Pilgerfahrt* [The Pilgrimage of the Rose], otherwise difficult to classify in terms of genre, the politically motivated *Four Marches for piano*, Op. 76, and the Piano Trio No. 3 in G minor, Op. 110. **The wealth of ideas in this book is amazing and the abundance of literary references is enormous.** Otherwise the book does not provide enough sheet music samples. The attached list of references documents the broad range the author drew from. (Summary by P. S., translated by Th. H.)

### **Florian Kraemer: Entzauberung der Musik**

Beethoven, Schumann und die romantische Ironie

304 S., kartoniert

München: Wilhelm Fink, 2014

ISBN 978-3-7705-5594-9

Dieses Buch (ursprünglich eine Kölner Doktorarbeit) widmet sich einem exquisiten, wenn nicht gar exklusiven Thema. Man kannte es bisher nur aus dem Theater. Ähnlich wie die Ekstase (von griechisch: ek stasis, für

einen außer sich seienden Menschen, z.B. während eines dionysischen Rausches) so wäre auch eine Ekbase (von griechisch: ek basis) eine, allerdings kalkulierte, Außer-sich-Stellung des Menschen oder vielmehr eines Menschendarstellers auf der Bühne außerhalb des Bühnengeschehens. Das Kunstwerk für Schauspieler wird unterbrochen, der selbstbestimmte (autonome) Ablauf wird zerbrochen, um das Kunstwerk in seiner Fremdbestimmtheit (Heteronomie) zu enthüllen, um seinen geschlossenen Charakter zu öffnen und das Geschehen scheinbar von außen zu kommentieren. Klassisch dafür ist die Rolle des Chores in der griechischen Tragödie. In den Programmschriften einer deutschen Romantik hatte man es mehr mit den griechischen Komödien und mit der Funktion solcher Brechungen in den Stücken eines Aristophanes zu tun. Der von Friedrich Schlegel geprägte Begriff der „Parekbase“ bezeichnet ein ironisches Heraustreten aus dem geschlossenen Bühnenwerk, Gedicht oder Roman, die eine in sich illusionäre, künstlich-künstlerische zweite Wirklichkeit präsentieren, von Seiten des Autors. Soweit die Vorgeschichte.

Der ambitionierte Versuch Kraemers besteht nun darin, die Techniken einer romantischen Ironie auf musikalische Kunstwerke zu übertragen und danach zu suchen, wo und wie in der Musikgeschichte vergleichbare Phänomene der Schlegelschen Parekbase zu finden sind. Eingebettet ist diese Fragestellung in einen größeren Forschungszusammenhang, der die Selbstreflexion der Musik innerhalb musikalischer Abläufe zum Thema hat, eines der hochgestochenen Projekte innerhalb der Musikwissenschaft der letzten Jahre, dem man seine Künstlichkeit ziemlich weit von außen ansehen kann. Selbstreflexive Musik macht nach diesem Modell nur das bürgerliche Individuum, das sich den Luxus einer Selbstdistanzierung vom eigenen Tun leisten kann. Manchmal ist es auch blutiger Ernst, wenn einem Komponisten die musikalischen Mittel (wie dem Sprachskeptiker Lord Chandos bei Hugo von Hofmannsthal) „wie modrige Pilze im Munde zerfallen“, manchmal ein kokettes Spiel, um eine Desillusionierung des Hörers herbeizuführen, um ihn aus dem bequemen Nachvollzug eines geordneten, zauberhaften, genussreichen Musikstücks herauszureißen. Haydn hat solche Scherze mit dem Publikum getrieben (z. B. in dem hier analysierten Finale seiner 60. Sinfonie), bei Beethoven bekommen solche Abbrüche einen eher grausigen, verzweifelten, dämonischen Charakter (wie in der hier analysierten 8. Sinfonie oder dem 2. und letzten Satz aus der Violoncello-Sonate op. 102,1). Vollends programmatisch verfolgt Schumann solche Unterbrechungen und ein solches Heraustreten der Musik aus ihrem logischen oder selbstgebauten stimmungsmaßigem Gehäuse, mit Vorliebe anlässlich der Vertonung von Gedichten Heinrich Heines, in denen diese doppelbödige Brechung sprachlich schon vorgebildet ist.

Da es eine Doktorarbeit ist, darf man sich nicht vorstellen, dass ihr Autor mit einer gewissen ironischen Selbstdistanzierung hätte vorgehen können. Trotzdem scheint der hermetische terminologische Aufwand, das Auswalzen von apologetischen Begründungszusammenhängen manchmal etwas übertrieben, und die Unsitte einer selbstverliebten, in sich kreisenden Sprache als einem „non minus ultra!“ heutiger Geisteswissenschaften in Deutschland berührt auch unangenehm. Nicht immer gelingt es dem Autor, das Gemeinte auch nur plausibel zu machen, obwohl er sich bemüht, eine Typologie mit Prämissen und Kriterien zu entfalten. Aber in den Fallstudien, beim Lesen und Spielen der Notenbeispiele oder beim Anhören von Einspielungen der zitierten Passagen kann man sich des Eindrucks einer projektierten Überinterpretation dessen, was der Fall ist, schwer erwehren. Auch lässt der Autor durch Andeutungen ahnen, dass man die angebliche Entzauberung der Musik zugleich als eine erneute trickreiche Verzauberung ihrer selbst ansehen könnte, denn das Allerköstlichste ist doch das Sichhingeben einer Illusion, wohl wissend, dass es eine solche oder eben „nur“ ein ästhetischer Schein ist. Die Illusion einer trügerischen Tonmalerei, als könnten organisierte Klänge etwas Bestimmtes ausdrücken, hat übrigens Mendelssohn, der bei Kraemer nicht zur Sprache kommt, im Finale seiner Sinfonie nach Sujets aus schottischer Landschaft und Geschichte durch eine plötzliche Zurücknahme des Schlachtgetümmels „parekbatisch“ entlarvt, wenn man dieses selbstreflexive Unbehagen Mendelssohns in seiner eigenen Musik zu hören vermag oder hineinprojizieren möchte. Der letzte Schrei einer selbstreflexiven Musikwissenschaft, den wir mit Jubel vernehmen wollten, würde sein, sich in einer ganz unromantisch-ironischen Selbstdistanzierung von ihrer eigenen Logik und Selbstzufriedenheit zu distanzieren und damit selbst zu entzaubern.

(Peter Sühling)

The basis of the present study was a theory of poetry promoted by German romantics, especially the term of *parekbasis* coined by Friedrich Schlegel, which denotes an ironic interruption of the regular progress within the events on stage, an epic story or a poem. Kraemer tried to apply this phenomenon to music in general and then to certain techniques of composers from the classical-romantic period. Examples of such acts of bourgeois subjectivity were, inter alia, Haydn's Symphony No. 60, Beethoven's Cello Sonata, Op. 102,1, or Schumann's Heine Songs. The logical and mood-wise flow of the music was interrupted, and distancing moments, passages and musical turns were inserted, so as to pull the listener out of the comfortable and illusionary following of the respective piece of music. The examples provided by Kraemer do not always convince in a sufficiently plausible manner that such really were the intentions of the composer that needed

to be enforced. The set of academic justifications instanced by Kraemer sometimes appeared to be slightly overdimensioned and in a way imposed on the actual musical processes. Also, the moment of disenchantment was not presented in a consistent manner, as enjoying an alleged illusion that is made aware of artificially by an ironic interruption can lead to a renewed enchantment with music. (Summary by P. S., translated by Th. H.)

**Anselm Hartinger:**

**„Alte Neuigkeiten“. Bach-Aufführungen und Leipziger Musikleben im Zeitalter Mendelssohns, Schumanns und Hauptmanns 1829 bis 1852**

(Beiträge zur Geschichte der Bach-Rezeption: 5)

757 S., Abbildungen und Notenbeispiele, gebunden, mit CD-DOM.

Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2014

ISBN 978-3-7651-0444-2

Anselm Hartingers Studie hat eine Hauptthese: die berühmten, sogenannten Erst- oder Wiederaufführungen Bachscher Werke in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts waren, soweit sie nachvollziehbar in Leipzig stattfanden, allesamt Bearbeitungen mit starken, geschmacksbedingten Eingriffen in die Substanz der Werke. Hartinger hat es sich mit ihrer Begründung für wahr nicht einfach gemacht. Im Gegenteil. Um sie belegen zu können, baut er sogar vor sich und seinen Untersuchungsgang methodisch abgesicherte Hürden auf, die er begründet und nachvollziehbar für den Leser zu überwinden gedenkt. Er kommt dabei, trotz oder gerade wegen seiner gegen sich selbst entwickelten Einwände und Infragestellungen zu erstaunlichen Resultaten, die zukunftsweisend sind und weitere Forschungen eröffnen, v.a. für entsprechende Verhältnisse außerhalb Leipzigs. Für die Leipziger Verhältnisse sind wir durch seine Arbeit in eine sehr viel höhere Stufe des möglichen Halbwissens gelangt. Immer noch sind wir nicht da angelangt, wo Hartinger selbst gerne wäre: in einem Zustand, wo man z.B. ziemlich genau wissen könnte, wie das Gewandhausorchester geklungen oder wie die Leipziger Chöre geprobt haben. Dieser Wunsch ist wohl von einem historisch rekonstruierenden Verfahren für Zeiten mit nur schriftlicher, wenig visueller und gar keiner auditiven Überlieferung, auf das wir qualitativ zurückgeworfen sind, kaum erfüllbar. Folgende von Hartinger angewandte Methoden sollten Schule machen und können hier exemplarisch nachvollzogen werden: Mehrgleisigkeit der Annäherung an vergangene Wirklichkeiten, ein Denken, das vom einzelnen Werk und zugleich von dessen Schicksal innerhalb späterer, dem Werk übergestülpter Aufführungspraktiken ausgeht, eine Technik des immer erneuten Einkreisens einer vorgegebenen Fragestellung von verschiedenen Aspekten aus und schließlich eine Darstellungsweise aus den Quellen heraus, wobei diese umfänglich und zunächst neutral zur Ausbreitung gelangen.

Es ging den drei für die Bach-Aufführungen jener Zeit in Leipzig maßgeblichen Musikern (dem Thomaskantor Moritz Hauptmann, dann aber besonders Felix Mendelssohn und Robert Schumann) nicht so sehr um die Entdeckung und Zurückgewinnung von etwas Altem, Fremdem, das sie in seiner alten authentischen Gestalt hätten verstehen und zum Erklaren bringen wollen, sondern eher um Neuigkeiten, um ältere Musik in neuem Gewand, damit man entweder deren angeblich zeitlose Mustergültigkeit oder deren Ohrenfälligkeit für die romantisch und biedermeierlich gesinnten Zeitgenossen demonstrieren konnte. Anders als vielleicht bei Johann Nepomuk Schelble in Frankfurt und Johann Theodor Mosewius in Breslau oder am ehesten noch anders als bei Eduard Grell in Berlin, der alle Bearbeitungen von Bach und Händel für Aufführungen in der Singakademie ausschloss, ging es den Leipzigern darum, an Bachs Musik zu demonstrieren, dass und wie man sie zur Vorlage für die Realisierung eines sinfonisch-chorischen Konzepts mit romantischem und massenhaftem Zuschnitt machen könne. Bach wurde also im ersten Prozess seiner Wiederaufführung zunächst auf das Niveau der damaligen Jetztzeit gehoben und den aktuellen aufführungspraktischen Bedürfnissen und Zielsetzungen anverwandelt, so dass man von einer „Erfindung Bachs“ sprechen muss - eine Tendenz übrigens, die man bisher auch schon an der berühmten Berliner Wiederaufführung der Matthäuspassion durch Carl Friedrich Zelter und Mendelssohn im Jahr 1829 hätte feststellen können, wäre man nicht selbst von dem Mythos dieses nationalen Erweckungserlebnisses verblendet gewesen.

Wir wissen nach der Lektüre sehr viel mehr über die inneren Verhältnisse der Thomasschule, des Thomanerchores und über dessen Aufführungen nicht nur Bachscher Werke in den Leipziger Hauptkirchen hundert Jahre nach Bach. Dort konnte man noch am ehesten eine ungebrochene Aufführungstradition wenigstens Bachscher Motetten und damit einen gewissen beharrlichen Schutz vor den Symptomen des neu-alten Darbietungskonzepts erwarten. Und wir wissen nun einiges über die Praxis der Konzertprogramme (die Rolle des Vokalen inmitten des Sinfonischen), der Besetzungspraktiken und der Kultur der Leipziger Singvereine. Diese Verhältnisse fanden Mendelssohn und Schumann teilweise schon vor, aber sie modifizierten sie auch und zwar erzieherisch nach ihren klassisch-romantischen Idealen, wobei zu beachten wäre, dass speziell Mendelssohn bereits von seinen Düsseldorfer und englischen Erfahrungen in einer gänzlich anderen Tradition, nämlich durch seine Erfahrungen mit eigenen und fremden Händel-Bearbeitungen geprägt war. Am geringsten erscheinen die Erträge von Hartingers Darstellung bezogen auf das Ehepaar Schumann, Quellen bleiben auch hier die bekannten Aufzeichnungen in den Tagebüchern der Schumanns. Wir kennen ihre weitgehend privaten und oft zu Übungszwecken veranstalteten Bach-Eskapaden, periodisch

wiederkehrende rauschhafte Zustände, die sich auf das Klavier- und das Violinwerk konzentrierten. Auch die Umsetzung von Bachschen Orgelwerken für das von Schumann favorisierte Pedalklavier spielt hier ebenso eine gewisse Rolle wie die lebenslange Praxis von Clara Wieck-Schumann, während ihrer Recitals bestimmte favorisierte Klavierstücke Bachs aus dem Repertoire der Präludien und Fugen mit Werken aus der klassisch-romantischen Kunstperiode zu verknüpfen – eine Praxis, die auch ihre Schwester Marie Wieck als Pianistin bis ins hohe Alter beibehielt.

Unmöglich, hier auf mehrere Einzelheiten des tiefgestaffelten Untersuchungsprogramms Hartingers einzugehen; es lohnt stets, sich darin zu vertiefen, wozu hier ausdrücklich aufgefordert sei, beispielsweise um die vorgeführten Bearbeitungsmethoden, die Mendelssohn der h-Moll-Messe angedeihen ließ, genau zu verfolgen. Wie schwer es manchmal sein kann, auch nur annähernd eindeutig festzulegen, um welches, durch neue Aufführungspraktiken verunstaltete Werk Bachs es sich bei den damaligen Programmen überhaupt gehandelt haben mochte, wird gleich durch Hartingers Einstieg klar. Die Formulierung von den „alten Neuigkeiten“, die dem Buch den Titel gab, stammt aus einem „Leipziger Brief“ vom April 1853 (sinnigerweise einem Zeitpunkt jenseits des von Hartinger untersuchten Zeitraums) aus der Rheinischen Musikzeitung. Es ist dort von einer „Suite für 3 Violinen, 3 Violen, 3 Celli und Contrabass“ die Rede (dargeboten auf dem 17. Abonnementskonzert des Gewandhauses; das Programmheft weist die Satzfolge „Allegro - Menuett - Allegro“ aus) und von einem „Concert für Clavier, Violine und Flöte mit Quartettbegleitung“ (dargeboten auf dem von Hartinger nicht näher spezifizierten 20. Abonnementskonzert des Gewandhauses), beide Male unter der Leitung von Julius Rietz. Und es ist bezogen auf diese Programmpunkte von der „hervorragenden Schönheit“ des langsamen Satzes in beiden Stücken die Rede. Kurzerhand identifiziert Hartinger diese Stücke mit den (von Spitta 1850 aufgefundenen und seit 1873 unsinnigerweise Brandenburgische Konzerte genannten) Konzerten Nr. 3 und 5 aus der Serie der Köthener *Concerts avec plusieurs instruments*. Weder die getilgten originalen zwei auszuziehenden Überleitungsakkorde zwischen dem 1. und 2. Satz im dritten (zweisätzigen) dieser Konzerte, noch das an deren Stelle eingefügte Menuett würden den als hervorragend schön bezeichneten „langsamen Satz“ ergeben. Hinzu kommt, sollte es sich wirklich um das G-Dur-Konzert für Streichergruppen aus dieser Serie handeln, dass von dieser Leipziger Erstaufführung her quasi ein Urmissverständnis seinen Ausgang nahm, so dass bis heute nicht einmal erwogen wird, ob es sich hier nicht eher um ein noch nie gehörtes Ensemble-Konzert mit corispezzati-Technik handeln könnte, für drei Streichergruppen aus je einer Violine, einer Viola und einem Violoncello und einer Continuogruppe. Was das zweite der Konzerte betrifft, so ist ebenso gut denkbar, dass es sich um das sogenannte Tripelkonzert (BWV 1044) gehandelt hat.

Harteringer ist einer der seltenen musikwissenschaftlichen Autoren, die akribische Analysen mit emphatisch und eloquent vorgetragenen Schlussfolgerungen zu verbinden wissen, er nimmt seine Leser sozusagen mit auf eine beschwerlich lange Erkenntnis-Reise und versorgt sie fast unmerklich mit einer Fülle interessant aber unaufdringlich aufbereiteter Details, die die Strapazen fast unterhaltsam erscheinen lassen.

Das Buch enthält zwar schon viele interne Statistiken und Tabellen innerhalb der Kapitel und auch ein kurzes chronologisches sowie ein (ebenfalls chronologisches) kommentiertes systematisches Verzeichnis sämtlicher Bach-Aufführungen in Leipziger Kirchen, Konzertsälen und Privatwohnungen des Zeitraums zwischen 1829 und 1852 auf der angehängten CD-ROM (auf der auch über die Notengrundlagen und die Presseberichterstattung informiert wird). Aber es hätte der Drucklegung dieser Doktorarbeit für eine breitere Öffentlichkeit gut getan, wenn man ihr eine Übersicht der wichtigsten identifizierbaren Werke Bachs und ihrer Wiederaufführungs-Daten in und außerhalb Leipzigs sowie ein bei der Fülle der Bezüge höchst nutzbringendes Personenregister beigegeben hätte.

(Peter Sühning)

Harteringer's main thesis is that the famous first or re-performances of Bach's works in the first half of the 19<sup>th</sup> century, as far as they took place in Leipzig, represented nothing else but adaptations with strong taste-related intervention into the substance of these works. He substantiates this thesis in a most scrupulous manner by raising himself the type of doubts that might be put forward against such thesis and by trying to rebut these doubts as far as possible. The three most authoritative musicians for Bach performances in Leipzig at that time were the Conductor of the St Thomas School Choir, Moritz Hauptmann, but then also Felix Mendelssohn and Robert Schumann, in particular. Their main concern was not so much to rediscover and recover something old and unfamiliar which they might have wanted to understand in its old and authentic shape and have it sound that way, but rather some kind of novelties, something which they endeavoured to present in a new guise so as to demonstrate either their supposedly timeless exemplariness or their viability for the romantic Biedermeier contemporaries. Their concern was to demonstrate, at the example of Bach's music, that and how it could be converted into a model for implementing a symphonic and choral concept with romantic and mass customisation. Their approach contrasted with that of Eduard Grell in Berlin, in particular, who barred all adaptations of Bach and Handel from being performed by the Singakademie choral society. Hartinger's book provides us with a precious insight into the workings of the St Thomas School and of the St Thomas School Choir and its performances of the works of Bach and of other composers at the main churches of Leipzig some one hundred years

after Bach. We also learn some details about how concert programmes were set up (the role of vocal parts within symphonic parts), the practice of arranging instruments in orchestras, as well as the culture of the choral societies in Leipzig. Part of these conditions were in place already when Mendelssohn and Schumann arrived but they also modified them further for educational purposes in pursuit of their classical and romantic ideals. It should be mentioned that Mendelssohn, in particular, had already been influenced by a totally different tradition through his experiences in Düsseldorf and England, notably his experiences with Handel adaptations of his own and by others. In Hartinger's description, the results of the input made by spouses Schumann appear to be the least significant, the sources again being the well-known notes in the Schumanns' diaries. We know about their largely private Bach escapades that were often organised for exercise purposes and represented recurring ecstatic periods mainly focusing on Bach's piano and violin work. The transcriptions of Bach's organ works for the pedal piano, favoured by Schumann, played a certain role in this, as well as the lifelong practice of Clara Wieck-Schumann to present during her recitals certain piano pieces from Bach's repertoire of preludes and fugues she favoured alongside works from the classical and romantic art period – a practice that was also maintained by her stepsister Marie Wieck as a pianist through to old age. Some comparison between Mendelssohn's oratorio practices in Leipzig with the performance of Bach's *St John Passion* in Düsseldorf in 1851 would certainly have been interesting. Going just by the programme leaflets, it was often difficult to clearly identify original works by Bach. So, for instance, it is doubtful whether a "Suite for 3 violins, 3 violas, 3 celli and double bass" really represented or not the third of the Köthen Concerts *avec plusieurs instruments*, today known as the "Brandenburg" Concertos.

Hartinger is one of those rare musicological authors who manage to combine meticulous analyses with emphatically and eloquently rendered conclusions. The book contains numerous internal statistics and tables within the individual chapters, and, on an attached CD-ROM, a short chronological list and an (again chronological) annotated systematic list of all Bach performances held at churches, concert halls and private homes in Leipzig over the period 1829 and 1852, with additional information on the relevant scores and press coverage. Furthermore, it would have been good if the book had been supplemented by an overview of the most important and clearly identifiable works by Bach and their re-performances inside and outside of Leipzig and, given the sheer number of references, a register of persons that would have been highly useful.

(Summary by P. S., translated by Th. H.)



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

Mit dem Schumann-Forum – gegründet 2011 (vgl. Bericht in *Schumann-Journal* 1/2012) – 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.

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

With the Schumann Forum – founded 2011 (cf. the report in *Schumann Journal* 1/2012) – the work of the Schumann Network gains personal authenticity and further sustainability: Through their membership in the Schumann-Forum, the “board of artists” of the Schumann Network, highranking artists of all trades – established and young artists – , enthusiastic for Robert Schumann, will actively express their appreciation for the work of Robert Schumann. They are going to come to public attention through Schumann-related performances, recordings, interpretations, publications etc. They are meant to act as ambassadors for Schumann and his work throughout the world.

# MITGLIEDER IM SCHUMANN-FORUM BOARD OF ARTISTS

## **Pate und 1. Mitglied**

Christian Gerhaher (\* 24.7.1969)

## **Gründungsmitglieder / 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)

## **Mitglieder seit 2012 / Members since 2012**

Marina Baranova (\* 1981)

Idil Biret (\* 1941)

Jonathan Biss (\* 18.9.1980)

Freiburger Barockorchester

Jozef De Beenhouwer (\* 26.3.1948)

Boris Giltburg (\* 1984)

Sol Gabetta (\* 18.4.1981)

Bernard Haitink (\* 4.3.1929)

Ottavia Maria Maceratini (\*1986)

Mauro Peter (\* 1987)

András Schiff (\* 21.12.1953)

Ragna Schirmer (\* 1972)

Andreas Staier (\* 13.9.1955)

Claar ter Horst (\* 11.2.1969)

Carolin Widmann (\* 1976)

Jörg Widmann (\* 19.6.1973)

**Christian Gerhaer (\* 24.7.1969)**

Erstes Mitglied und Taufpate bei der Eröffnungsveranstaltung  
First Member and Mentor

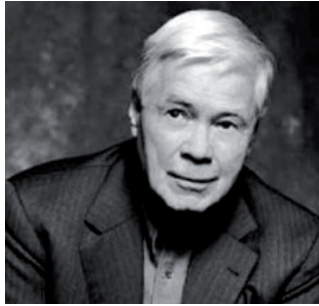
[www.gerhaer.de](http://www.gerhaer.de)



© Hiromichi Yamamoto (vgl./cf. [www.gerhaer.de](http://www.gerhaer.de))

## Gründungsmitglieder / Founding members

**Dietrich Fischer-Dieskau**  
(28.5.1925-18.5.2012)



© Harald Hoffmann, DG

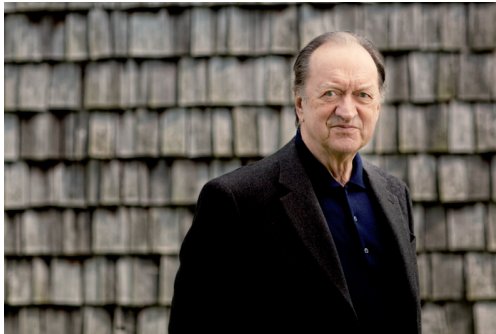
<http://www.mwolf.de/start.html>

<http://www.klassikakzente.de/dietrich-fischer-dieskau/home>

Vgl./cf. Nachruf/obituary, in: *Schumann Journal* 2/2013, S. 17ff./p.21-22

\*\*\*

**Nikolaus Harnoncourt**  
(\* 6.12.1929)



© Marco Borggreve/Sony

<http://www.nikolausharnoncourt.com>; <http://www.harnoncourt.info/>;

## Gründungsmitglieder / Founding members

**Heinz Holliger**  
(\* 21.5.1939)



© Patrick Deslarzes

(vgl./cf. <http://colbertartists.com/images/artists/Holliger>)

<http://www.klassikakzente.de/heinz-holliger/home>

[http://www.forum.schumann-portal.de/Heinz\\_Holliger.html](http://www.forum.schumann-portal.de/Heinz_Holliger.html)

\*\*\*

**Stephen Isserlis**  
(\* 19.12.1958)



© Satoshi Aoyagi

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

## Gründungsmitglieder / Founding members

**Mizuka Kano**  
(\* 1978)



© Mizuka Kano  
<http://www.mizukakano.com>

\*\*\*

**Tobias Koch**  
(\* 11.9.1968)



© Johannes Platz, Köln  
<http://www.tobiaskoch.eu/>

## Gründungsmitglieder / Founding members

**Aribert Reimann**  
(\* 4.3.1936)



© schott/andersen

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

\*\*\*

**Helmuth Rilling**  
(\* 29.5.1933)



© Holger Schneider

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

## Gründungsmitglieder / Founding members

**Sabine Ritterbusch**  
(\* 25.8.1966)



© Sabine Ritterbusch  
<http://www.sabine-ritterbusch.de>

\*\*\*

**Wolfgang Sawallisch**  
(26.8.1923-22.2.2013)



© W. Hegge, 1960 (SMB)

Vgl./cf. Nachruf/obituary, in:  
*Schumann Journal* 3, 2014, S./p. 7-11



## Gründungsmitglieder / Founding members

**Lars Vogt**  
(\* 8.9.1970)



© Felix Broede  
[www.larsvogt.de/home.html](http://www.larsvogt.de/home.html)

\*\*\*

**Mitglieder seit 2012 / Members since 2012**  
in alphabetischer Reihenfolge / in alphabetical order

**Marina Baranova**  
(\* 1981)



© Marina Baranova – official website  
<http://www.marina-baranova.com/>

**Mitglieder seit 2012 / Members since 2012**  
in alphabetischer Reihenfolge / in alphabetical order

**Idil Biret**  
(\* 1941)



© [www.idilbiret.eu](http://www.idilbiret.eu)  
<http://www.idilbiret.eu>

\*\*\*

**Jonathan Biss**  
(\* 18.9.1980)



© Benjamin Ealovega  
[www.Jonathanbiss.com](http://www.Jonathanbiss.com)

**Mitglieder seit 2012 / Members since 2012**  
in alphabetischer Reihenfolge / in alphabetical order

**Jozef De Beenhouwer**  
(\* 26.3.1948)



© Jozef De Beenhouwer  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Jozef\\_De\\_Beenhouwer](https://en.wikipedia.org/wiki/Jozef_De_Beenhouwer)  
<http://www.forum.schumann-portal.de/jozef-de-beenhouwer.html>

\*\*\*

### **Freiburger Barockorchester**



© Marco Borggreve

[www.barockorchester.de](http://www.barockorchester.de)

**Mitglieder seit 2012 / Members since 2012**  
in alphabetischer Reihenfolge / in alphabetical order

**Sol Gabetta**  
(\* 18.4.1981)



© Marco Borggreve  
[www.solgabetta.com](http://www.solgabetta.com)

\*\*\*

**Boris Giltburg**  
(\* 1984)



© Sasha Gusov  
[www.facebook.com/giltburg](http://www.facebook.com/giltburg)

**Mitglieder seit 2012 / Members since 2012**  
in alphabetischer Reihenfolge / in alphabetical order

**Bernard Haitink**

(\* 4.3.1929)



© Todd Rosenberg

<http://www.askonasholt.co.uk/artists/conductors/bernard-haitink>

\*\*\*

**Ottavia Maria Maceratini**

(\* 1986)



© Ottavia Maria Maceratini

<http://www.forum.schumann-portal.de/ottavia-maria-maceratini>

**Mitglieder seit 2012 / Members since 2012**  
in alphabetischer Reihenfolge / in alphabetical order

**Mauro Peter**  
(\* 1987)



© TACT International Art Management  
<http://mauropeter.com>

\*\*\*

**Sir Andrés Schiff**  
(\* 21.12.1953)



© Henle Verlag

<http://www.hochuli-konzert.ch/Biografie-Schiff.htm>

**Mitglieder seit 2012 / Members since 2012**  
in alphabetischer Reihenfolge / in alphabetical order

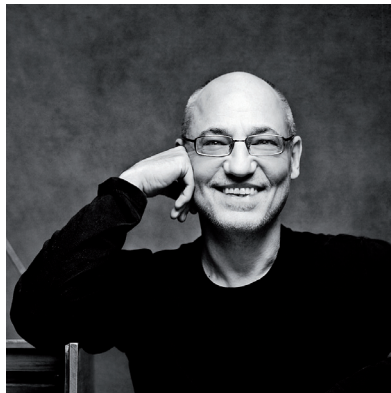
**Ragna Schirmer**  
(\* 1972)



© Frank Eidel  
[www.ragna-schirmer.de](http://www.ragna-schirmer.de)

\*\*\*

**Andreas Staier**  
(\* 13.9.1955)



© Joseph Molina  
<http://www.andreas-staier.de>

**Mitglieder seit 2012 / Members since 2012**  
in alphabetischer Reihenfolge / in alphabetical order

**Claar ter Horst**  
(\* 11.2.1969)



© www.claarterhorst.com  
<http://www.claarterhorst.com>

\*\*\*

**Carolin Widmann**  
(\* 1976)



© Carolin Widmann  
<http://www.carolinwidmann.com>



**Mitglieder seit 2012 / Members since 2012**  
in alphabetischer Reihenfolge / in alphabetical order

**Jörg Widmann**  
(\* 19.6.1973)



© Marco Borggreve, 2013  
<http://www.joergwidmann.com/>

\*\*\*

**SCHUMANN-NETZWERK – MITGLIEDER UND PARTNER**  
**SCHUMANN NETWORK – MEMBERS AND PARTNERS**

**Mitglieder / Members**

Aktuell sind 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 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**

[www.robert-schumann-haus.de](http://www.robert-schumann-haus.de)  
[www.schumannzwickau.de](http://www.schumannzwickau.de)  
[www.robert-schumann-haus.de](http://www.robert-schumann-haus.de)

**Robert-Schumann-Gesellschaft Zwickau e. V.**

c/o Robert-Schumann-Haus  
[www.schumannzwickau.de](http://www.schumannzwickau.de) Zwickau

**Robert-Schumann-Konservatorium der Stadt Zwickau**

[www.rsk-zwickau.de](http://www.rsk-zwickau.de)

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

[www.schumann-verein.de](http://www.schumann-verein.de)

**Kulturamt der Stadt Heidelberg**

Ansprechpartner: Andrea Edel (Amtsleiterin)  
E-Mail: [kulturamt@heidelberg.de](mailto:kulturamt@heidelberg.de)

**Gesellschaft der Musikfreunde in Wien**

[www.a-wgm.com](http://www.a-wgm.com)

**Wienbibliothek im Rathaus**

[www.wienbibliothek.at](http://www.wienbibliothek.at)

**Österreichische Nationalbibliothek**

Musiksammlung, E-Mail: [musiksammlung@onb.ac.at](mailto:musiksammlung@onb.ac.at)

[www.onb.ac.at](http://www.onb.ac.at)

**Institut für Kunst- und Musikwissenschaft der TU Dresden**

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

**Studentisches Forschungsprojekt**

**„Robert und Clara Schumann in Dresden“**

Kontakt: Uta Dorothea Sauer M.A

E-Mail: [Uta\\_dorothea.sauer@tu-dresden.de](mailto:Uta_dorothea.sauer@tu-dresden.de)

**Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden**

E-Mail: [heinemann@hfmd.de](mailto:heinemann@hfmd.de)

[www.hfmd.de](http://www.hfmd.de)

**Schumann-Briefedition**

Künstler- und Freundesbriefwechsel

Sächsische Akademie der Wissenschaften zu Leipzig

Arbeitsstelle Dresden, Arbeitsstellenleiter Schumann-Briefedition

<http://www.saw.leipzig.de>

**Sächsisches Vocalensemble e. V.**

E-Mail: [buero@saechsisches-vocalensemble.de](mailto:buero@saechsisches-vocalensemble.de)

[www.saechsisches-vocalensemble.de](http://www.saechsisches-vocalensemble.de)

[www.robert-schumann-fest.de](http://www.robert-schumann-fest.de)

**Robert-Schumann-Gesellschaft e. V. Düsseldorf**

Geschäftsstelle

E-Mail: [info@schumann-gesellschaft.de](mailto:info@schumann-gesellschaft.de)

[www.schumann-gesellschaft.de](http://www.schumann-gesellschaft.de)

**Robert-Schumann-Forschungsstelle e. V. Düsseldorf**

E-Mail: [info@schumann-ga.de](mailto:info@schumann-ga.de)

[www.schumann-ga.de](http://www.schumann-ga.de)

**Robert-Schumann-Forschungsstelle e. V. Düsseldorf**  
**Arbeitsstelle im Robert-Schumann-Haus Zwickau**  
E-Mail: [scholz@schumann-ga.de](mailto:scholz@schumann-ga.de)

**Schumannfest Düsseldorf, Festivalbüro**  
c/o Robert-Schumann-Gesellschaft e.V. Düsseldorf  
[info@schumannfest.de](mailto:info@schumannfest.de)  
[www.schumannfest.de](http://www.schumannfest.de)

**Heinrich-Heine-Institut**  
Archiv-Bibliothek-Museum  
Schumann-Sammlung im Archiv des Heinrich-Heine-Instituts  
[www.duesseldorf.de/heineinstitut/](http://www.duesseldorf.de/heineinstitut/)

**Städtischer Musikverein zu Düsseldorf e. V. gegr. 1818**  
Ansprechpartner: Manfred Hill (Vorsitzender)  
[info@musikverein-duesseldorf.de](mailto:info@musikverein-duesseldorf.de)  
[www.musikverein-duesseldorf.de](http://www.musikverein-duesseldorf.de)

**Schumannhaus Bonn**  
Stadtbibliothek Bonn – Musikbibliothek  
Schumann-Gedenkzimmer  
E-Mail: [Stadtbibliothek.musikbibliothek@bonn.de](mailto:Stadtbibliothek.musikbibliothek@bonn.de)  
[www.bonn.de/stadtbibliothek](http://www.bonn.de/stadtbibliothek)

**Verein Schumannhaus Bonn e. V./Bonner Schumannfest**  
E-Mail: [kontakt@schumannhaus-bonn.de](mailto:kontakt@schumannhaus-bonn.de)  
<http://schumannhaus-bonn.de/verein/>  
[www.bonner-schumannfest.de](http://www.bonner-schumannfest.de)

**Universitäts- und Landesbibliothek Bonn (ULB Bonn)**  
Handschriftenabteilung  
E-Mail: [ulb@ulb.uni-bonn.de](mailto:ulb@ulb.uni-bonn.de) (Handschriftenlesesaal)  
[www.ulb.uni-bonn.de](http://www.ulb.uni-bonn.de)

**Verein Beethoven-Haus Bonn**  
Museum und Sammlung  
[www.beethoven-haus-bonn.de](http://www.beethoven-haus-bonn.de)

**Stadtarchiv und Stadthistorische Bibliothek Bonn**  
E-Mail: [stadtarchiv@bonn.de](mailto:stadtarchiv@bonn.de)

**StadtMuseum Bonn**

[www.bonn.de/stadtmuseum](http://www.bonn.de/stadtmuseum)

**Baden-Badener Philharmonie**

Chefdirigent: Pavel Baleff, Manager: Arndt Joosten

E-Mail: [arndt.joosten@baden-baden.de](mailto:arndt.joosten@baden-baden.de)

[www.philharmonie.baden-baden.de](http://www.philharmonie.baden-baden.de)

**Clara-Schumann-Musikschule**

E-Mail: [musikschule@baden-baden.de](mailto:musikschule@baden-baden.de)

[www.clara-schumann.de](http://www.clara-schumann.de)

**Schuncke-Archiv e. V, Baden-Baden**

E-Mail: [michael.schuncke@web.de](mailto:michael.schuncke@web.de)

[www.schuncke-archiv.de](http://www.schuncke-archiv.de)

**Brahmgesellschaft Baden-Baden e. V.,**

E-Mail: [info@brahms-baden-baden.de](mailto:info@brahms-baden-baden.de)

[www.brahms-baden-baden.de](http://www.brahms-baden-baden.de)

**Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz**

**Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv**

E-Mail: [musikabt@sbb.spk-berlin.de](mailto:musikabt@sbb.spk-berlin.de)

<http://staatsbibliothek-berlin.de/die-staatsbibliothek/abteilungen/musik/>

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

E-Mail: [info@rsg-frankfurt.de](mailto:info@rsg-frankfurt.de)

[www.robert-schumann-gesellschaft-frankfurt.de](http://www.robert-schumann-gesellschaft-frankfurt.de)

**Universitätsarchiv der Friedrich-Schiller-Universität Jena**

E-Mail: [uaj@uni-jena.de](mailto:uaj@uni-jena.de)

[www.uni-jena.de/uniarchiv.html](http://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)**

E-Mail: [info@miz.org](mailto:info@miz.org)

[www.miz.org](http://www.miz.org)

### **Goethe-Institut e. V.**

E-Mail: [info@goethe.de](mailto:info@goethe.de)

[www.goethe.de](http://www.goethe.de)

### **Crescendo – Das KlassikMagazin**

E-Mail: [crescendo@portmedia.de](mailto:crescendo@portmedia.de)

[www.crescendo.de](http://www.crescendo.de)

### **das Orchester**

E-Mail: [musikforum@musikrat.de](mailto:musikforum@musikrat.de)

<http://www.dasorchester.de>

### **DIE TONKUNST**

E-Mail: [redaktion@die-tonkunst.de](mailto:redaktion@die-tonkunst.de)

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

### **EuroArts Music International GmbH**

E-Mail: [info@euroarts.com](mailto:info@euroarts.com)

[www.euroarts.com](http://www.euroarts.com)

### **FONO FORUM**

E-Mail: [service@nitschke-verlag.de](mailto:service@nitschke-verlag.de)

<http://www.fonoforum.de>

### **FORUM MUSIKBIBLIOTHEK**

E-Mail: [FORUM.MUSIKBIBLIOTHEK@web.de](mailto:FORUM.MUSIKBIBLIOTHEK@web.de)

oder [fm@aibm.info](mailto:fm@aibm.info)

[www.aibm.info](http://www.aibm.info)

**G. Henle Verlag**

E-Mail: [info@henle.de](mailto:info@henle.de)

<http://www.henle.com>

**Info-Netz-Musik**

E-Mail: [info-netz-musik@email.de](mailto:info-netz-musik@email.de)

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

**Kreusch-sheet-music.net**

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

**MGG**

**Die Musik in Geschichte und Gegenwart**

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

Die MGG wird verlegt in Kooperation:

**Bärenreiter Verlag**

E-Mail: [info@baerenreiter.com](mailto:info@baerenreiter.com)

<http://www.baerenreiter.com>

**&**

**J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung und**

**C.E. Poeschel Verlag GmbH**

E-Mail: [info@metzlerverlag.de](mailto:info@metzlerverlag.de)

<http://www.metzlerverlag.de>

**PianoNews**

<http://www.pianonews.de>

**Staccato Verlag**

<http://www.staccato-verlag.de>

**Stroemfeld Verlag Buchversand GmbH**

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

**Verlag Dohr**

E-Mail: [info@dohr.de](mailto:info@dohr.de)

<http://www.dohr.de>

