

Schumann-Journal

BEGRÜNDET 2012 VON DR. INGRID BODSCH

PUBLIKATION DES
SCHUMANN-NETZWERKS / SCHUMANN-FORUMS

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

NR. 1 / MÄRZ 2012

MIT EINEM GRUSSWORT DES STAATSMINISTERS FÜR
KULTUR, BERND NEUMANN

MIT UNTERSTÜTZUNG DES BEAUFTRAGTEN DER
BUNDESREGIERUNG FÜR KULTUR UND MEDIEN



Der Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Herausgegeben im Auftrag
der Projektleitung des Schumann-Netzwerks
von Irmgard Knechtges-Obrecht

Redaktion

Dr. Irmgard Knechtges-Obrecht
Horbacher Straße 366A · D-52072 Aachen
Tel.: +49 (0) 24 07 / 90 26 39
Fax: +49 (0) 32 12 / 1 02 12 55
E-Mail: knechtges-obrecht@schumann-gesellschaft.de

Copyright Verlag StadtMuseum Bonn 2012

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

Printed in Germany by Bonn Druck GmbH

ISBN 978-3-9318-7834-4

Verlag StadtMuseum Bonn · Stadt Bonn – Amt 41-5 · 53103 Bonn
Telefon: +49 (0)228 / 77 20 94 · Telefax: +49 (0)228 / 77 42 98

Inhalt

Seite

Staatsminister Bernd Neumann: Grußwort	5
Minister of State Bernd Neumann: Greeting	8
Editorial	10
Editorial	11
Christian Gerhaher im Gespräch mit Christoph Vratz	13
Conversation between Christian Gerhaher and Christoph Vratz	31
Antonio Rostagno: Il bicentenario della nascita di Schumann in Italia	47
Neue Robert-Schumann-Gesamtausgabe New Edition of the Complete Works	63
Veranstaltungen 2012 — Vorschau Events in 2012 — Preview	71
Ausgewählt von Irmgard Knechtges-Obrecht Selected by Irmgard Knechtges-Obrecht: Neue Schumanniana — New Schumanniana	73
Mitglieder im Schumann-Forum Board of Artists	119
Schumann-Netzwerk Schumann Network	125

Grußwort

Staatsminister Bernd Neumann

Das Jahr 2010 war ohne Zweifel das Schumann-Jahr. Der 200. Geburtstag des großen deutschen Komponisten, des Publizisten und Virtuosen Robert Schumann war Anlass für Ausstellungen, Symposien, Radio- und Fernsehsendungen, Bühnenaufführungen und Konzerte. Unvergleichlich facettenreich und Genre übergreifend wurde das einzigartige künstlerische Schaffen Schumanns gewürdigt und damit einer breiten Öffentlichkeit näher gebracht.

Für die Gründung des *Schumann-Netzwerks*, in dem renommierte Museen, Konzertveranstalter, wissenschaftliche Institute, Künstler, Schumann-Kenner und -Liebhaber bundesweit zusammenfanden und dessen Mitglieder mit herausragendem Engagement auch die Jubiläumsfeierlichkeiten gestaltet haben, habe ich mich bereits frühzeitig eingesetzt und sein Wirken begleitend über die letzten Jahre unterstützt. Das *Schumann-Netzwerk* und seine Internet-Portale haben sich auch national und international zu der Institution „in Sachen Schumann“ etabliert. Es freut mich daher sehr, dass dieses erfolgreiche Projekt nunmehr durch die Unterstützung meines Hauses mit einem *Schumann-Journal* ergänzt und weiterentwickelt werden kann.

Mit seiner gelungenen Mischung aus wissenschaftlichen Aufsätzen zu Schumann und seinem Umfeld, dem umfassenden Überblick über alle Ereignisse und Veröffentlichungen zum Thema Schumann des vergangenen Jahres sowie spannenden Artikeln über interessante Persönlichkeiten hat das Journal das Potential, das „gedruckte Aushängeschild“ der Schumann-Pflege in Deutschland zu werden. Es wird erfolgreich an die Arbeit des

Netzwerks anknüpfen und das Wirken Schumanns nicht nur den Liebhabern seiner Musik, sondern auch einem interessierten breiten Publikum näher bringen. Hierfür wünsche ich gutes Gelingen und blicke gespannt auf die folgenden Ausgaben des *Schumann-Journals*.

A handwritten signature in black ink, reading "Bernd Neumann". The signature is written in a cursive style with a large, stylized initial 'B'.

Bernd Neumann MdB
Staatsminister bei der Bundeskanzlerin



Greeting

Minister of State Bernd Neumann

The year of 2010 was without a doubt the year of Schumann. The 200th anniversary of the great German composer, publisher and virtuoso Robert Schumann gave reason for various exhibitions, symposia, radio and broadcast transmissions, stage performances and concerts. The unique artistic works of Schumann were valued in an incomparably multifarious and cross-genre way and hence introduces to a broader publicity.

I already advocated the establishment of the Schumann Network at an early stage in which renowned museums, concert organizers, scientific institutes, artists, Schumann connoisseurs and enthusiasts nationwide came together and whose members arranged the anniversary celebrations with outstanding commitment and I also supported concomitantly its legacy over the last few years. The Schumann Network and the internet portals have established themselves on the national and international level to institutions “in terms of Schumann”. Thus, I highly appreciate it that this successful project can be now supplemented and enhanced by the Schumann Journal through the support of my background.

With its winning blend of scientific essays on Schumann and his environment, the comprehensive overview of all events and publications of the last year dealing with Schumann as well as exciting articles about interesting personalities, this journal has for sure high potential to become the “printed showcase” of Schumann care in Germany. It will successfully follow up on the work of the network and introduce the effect of Schumann not only to the Schumann enthusiasts, but also to an interested broader

audience. For this purpose I wish you great success and excitedly look forward to the following editions of the Schumann Journal.

A handwritten signature in black ink, reading "Bernd Neumann". The signature is written in a cursive style with a large, stylized initial 'B'.

Bernd Neumann MdB
Minister of State to the Federal Chancellor

Editorial

Eine ganz auf ihren Namensgeber fokussierte Zeitschrift stellen wir Ihnen hiermit als neues Produkt des Schumann-Netzwerks vor, auf dessen Portal immer eine aktualisierte Online-Fassung des Journals nach Erscheinen der Druckausgabe verfügbar sein wird. Das Schumann-Journal ist international ausgerichtet, unter Berücksichtigung von Schumann-Aktivitäten weltweit. Unsere Zielgruppe ist kein musikwissenschaftliches Fachpublikum, sondern Künstler, Schumann-Liebhaber und interessierte Laien, die gut informiert und damit angeregt werden sollen.

Das vorliegende erste Heft bietet in der Hauptsache einen Bericht über den feierlichen Gründungsakt des Schumann-Forums am 8. Oktober 2011 im Festsaal der Universität Bonn. Das dort im Mittelpunkt stehende Gespräch zwischen Christian Gerharter und Christoph Vratz wird inklusive englischer Übersetzung komplett wiedergegeben. Neuerscheinungen des Jahres 2011 an CD-Einspielungen, Notenausgaben, Bücher und Filmen stellen wir Ihnen in einer üppigen Auswahl vor, jeweils mit einer kurzen Zusammenfassung in Englisch. Ebenso einige herausragende Ereignisse bzw. Musikfestivals zu Robert Schumann im laufenden Jahr. Nicht zuletzt erscheinen die Mitglieder des Schumann-Netzwerks mit ihren Kontaktdaten sowie vor allem die dem neu gegründeten Schumann-Forum als „board of artists“ des Schumann-Netzwerks angehörenden Künstler.

Ihnen viel Freude bei der Lektüre dieser ersten Nummer des Schumann-Journals, für die Sie hoffentlich ein wenig Zeit finden. Ein gutes, friedliches Jahr 2012 und eine musikalisch erfüllte Konzertsaison 2012/13 wünschen Ihnen Ihre

Ingrid Podsch Jugendmusik-Oberrat

Editorial

As the latest product of the Schumann Network, we would like to present to you this periodical, focused entirely on its name giver. An updated online version of the Journal will always be available on the web site of the Schumann Network after release of the printed version. The Schumann Journal is internationally oriented, regarding Schumann related activities worldwide. Our target audience is not primarily a scientific one. Instead, we intend to cater to artists, Schumann enthusiasts and other interested, non-scientific audiences.

The first issue at hand mainly offers a record of the foundation ceremony of the Schumann Forum, which took place 8th October 2011 in the ceremonial hall of the University of Bonn. A complete account, including an english translation, is given of the conversation between Christian Gerhaher and Christoph Vratz, which constituted the centre of the event. An abundant selection of newly released recordings, music books, literature and movies from 2011 is presented, each accompanied by a short english abstract. Furthermore, some of the current year's most outstanding events and music festivals related to Schumann are highlighted. Last but not least, the members of the Schumann Network are listed including their contact details, while the 'board of artists' contains the artists of the newly established Schumann Forum, who are also part of the Schumann Network.

We hope you enjoy reading this first issue of the Schumann-Journal, and hope you can spare a little of your time to do so. We would like to wish you a prosperous and peaceful year 2012 and a musically fulfilling season 2012/13.

Ingrid Rodsch *Freigeist UniOstAges-OBrcDA*

Christian Gerhaher im Gespräch mit Christoph Vratz über seine Liebe zu Schumann¹

Am 8. Oktober 2011 wurde im Festsaal der Universität Bonn offiziell mit einem feierlichen Festakt in Anwesenheit von Jürgen Nimptsch, dem Oberbürgermeister der Stadt Bonn, das *Schumann-Forum* begründet. Frau Dr. Ingrid Bodsch, Projektleiterin des Schumann-Netzwerks, stellte das auf ihre Initiative zurückzuführende *Schumann-Forum* vor, das vom Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien gefördert wird.

Musikalisch umrahmt wurde der Abend hoch virtuos und faszinierend von der Gewinnerin des Internationalen Schumann-Wettbewerbs in Zwickau 2008, der Pianistin Mizuka Kano. Sie spielte u.a. Robert Schumanns Klaviersonate fis-moll op. 11 und das Stück Nr. 5 „Zart und singend“ aus den *Dauidsbündlertänzen* op. 6. Im Mittelpunkt der Veranstaltung stand ein ebenso interessantes wie spannendes Gespräch des Kölner Musikjournalisten Christoph Vratz mit dem renommierten Sänger Christian Gerhaher über dessen Liebe zu Robert Schumann. Der Bariton Christian Gerhaher tritt als erstes Mitglied im neu gegründeten internationalen *Schumann-Forum* auf.

Weitere Mitglieder des *Schumann-Forums* sind und werden hochrangige, Robert Schumann und seinem Werk besonders zugeneigte Künstler aller Sparten, die durch entsprechende Auftritte, Einspielungen, Interpretationen, Publikationen etc. an die Öffentlichkeit getreten sind bzw. noch treten. Ihre „Pflicht“ ist quasi, ihr besonderes Bekenntnis zu Schumann in Form ihrer Mitgliedschaft im *Schumann-Forum* kundzutun, und dies mög-

¹ Niederschrift des Gesprächs nach der DVD von Petra Sonntag, durchgesehen und lektoriert von Ingrid Bodsch und Christian Gerhaher.

lichst in ihren offiziellen Viten entsprechend anzugeben. Auch sollen sie als Botschafter für Robert Schumann und seine Werke weltweit auftreten.



Mizuka Kano (©Rolf Obrecht)

Lesen Sie nachfolgend den vollständigen Abdruck des Gesprächs zwischen Christoph Vratz und Christian Gerhaher. Das Gespräch wurde live bei der Festveranstaltung zur Vorstellung von Schumann-Forum und Schumann-Journal am 8. Oktober 2011, 19 Uhr, Festsaal der Universität Bonn, aufgenommen und kann über www.schumannportal.de zusammen mit den musikalischen Darbietungen von Mizuka Kano auch im Originalton abgerufen werden.

Christoph Vratz: Ja, meine Damen und Herren. Da waren gerade sozusagen die beiden Jubilare des letzten und dieses Jahres wunderbar vereinigt: Franz Liszt und Robert Schumann.

Wobei, Herr Gerhaher, eigentlich das Werk Ihnen ja ein Dorn im Auge sein müsste, weil mit dieser Liszt-Transkription [von Mizuka Kano gespielt wurde Robert Schumanns „Widmung“ in der Transkription von Liszt] bleibt Ihnen ja nichts mehr zu tun. Ihre Stimme ist eliminiert und Liszt hat es sich ja auch nicht nehmen lassen, das Ganze ein bißchen – naja – pianistisch so weit zu überhöhen, dass allenfalls die Grundmelodie erhalten bleibt.

Christian Gerhaher: Zwar ungewöhnlich vielleicht, verstehen's, dass ich das sag', dass diese Arpeggien nicht ganz so nach Schumann mehr klingen, aber dann – es gibt ja häufig genug bei Schumann Musik, die nicht wirklich den Text hören lässt, aber in der man ihn mitdenkt. Was mir doch gleich wieder auffiel: Ich habe das Gefühl, es geht bei Schumann immer nicht nur um Musik, sondern um Dinge, die mit Musik erreicht werden, ganz bewusst aber den musikalischen Horizont überschreiten.

CV: In welcher Richtung überschreiten?

ChG: Ja, das ist natürlich die Frage. Ich habe heute mich natürlich vorzubereiten versucht. Ich habe ein Zitat in einer Biografie gefunden, wo Schumann folgendes sagt, über Schubert oder vielleicht meint er auch gar nicht Schubert, sondern die davor. Das Zitat lautet: „So entstand jene kunstvollere und tiefsinnigere Art des Liedes, und ums Lied geht es mir natürlich besonders, von der natürlich die früheren [Komponisten] nichts wissen konnten, denn es war nur der neue Dichtergeist [...].“

„Nur“ der neue Dichtergeist ist, find' ich, natürlich bemerkenswert. Der Dichtergeist ist natürlich etwas ganz entscheidendes in Schumanns Leben.

CV: Würden Sie dem zustimmen?

ChG: Was Schubert anlangt, ich...

CV: Schumann. Sie meinen, wenn Sie es auf Schubert beziehen, würden sie dem nicht unbedingt zustimmen.

ChG: Geht vielleicht ein bißchen weit. Ich weiß nicht, warum – er hat sich ja vielfach über Schubert positiv geäußert – warum er das, seine Lieder betreffend, nicht getan hat.

CV: Inwieweit würden Sie denn sagen, dass Schumann Schuberts Erbe – und das Liederbe ist nun einmal ein Koloss in der Gesamtheit betrachtet –, weitergeführt hat bzw., wo hat Schumann Möglichkeiten für die Gattung Lied entdeckt, die Schubert so noch nicht auskosten konnte?

ChG: Es gibt bekannte Dinge – das in seinen Liedern viel mehr noch die Klavierkunst Betonende, mit den großen Vor- und Nachspielen, mit auch Reflexionen über das Vorhergehende, schon durch Gesang Gesagte, aber ich würde erst noch auf 'was anderes eingehen wollen. Ich glaube, dass man Schumann so etwas wie eine gewisse konzeptionelle Neigung zuschreiben könnte, was man über Schubert vielleicht nicht tun kann. Schubert ist der Liedkomponist – der erste wichtige und vielleicht auch der wichtigst gebliebene Liedkomponist, da ist eigentlich kein großer Zweifel dran – und trotzdem bei Schubert habe ich das Gefühl, es geht eher um eine interpretatorische Eindeutigkeit, die er in seiner musikalischen Annäherung an ein zugrundeliegendes Gedicht sucht.

CV: Ja, aber dass das bei Schumann nicht der Fall ist, liegt auch ein bißchen im Zeitgeist verwurzelt, der ja mehr zur Offenheit auch hin tendiert. Das zeigt ja auch Schumann mit seinen zum Teil ausgewählten Textvorlagen; beispielsweise Heine, der ja nun als Inbegriff des Doppelgültigen gelten kann in seiner Ironie. Was hat das eigentlich, diese Ironie für Sie als Sänger für Konsequenzen?

ChG: Also...

CV: Es ist ja ein relativ schmaler Grat, wenn sie überzeichnen, dann ist es Satire im 21. Jahrhundert, so wie es nicht sein soll. Und wenn sie es zu fad machen, dann sagt sich jeder: Ja Moment, wo ist denn hier jetzt der ironische Unterton.

ChG: Also, ich finde, dass das Problem der Ironie bei Heine ein zu groß geschriebenes ist in Bezug auf Schumann. Ich denke, die Textgrundlagen, die er für seine Heine-Vertonungen wählt, sind eigentlich allesamt keine hochironischen Vorlagen, wie sie beispielsweise Vesque von Püttlingen wählt. Er hat ja auch keinen *Atta Troll* oder ähnliches vertont.

Es sind einfach große Unterschiede, die man hier schon bei der Textauswahl ausmachen kann, zu der sonstigen Heine-Rezeption. Schumann auch zu unterstellen, dass er die Ironie Heines nicht adäquat in seiner Vertonung darstellen würde bzw. sie eventuell gar nicht wirklich selbst rezipiert haben würde, finde ich nicht nachvollziehbar. Ich denke, die Ironie bei Heine ist auch nur ein Teil seiner Dichtung. Es ist nicht so, dass man Heine doch reduzieren dürfte auf die Ironie. Natürlich benützt er sie. Aber er drückt auch genügend, häufig genug, Sehnsüchte in seinen Gedichten aus, wie andere Dichter es auch tun. Also, wenn wir an die „Myrthen“ denken - „Du bist wie eine Blume“, dann ist es natürlich ein Gedicht, das mit Heiterkeit irgendwo spielt und trotzdem steht hinter diesem Gedicht doch eine großartige Sehnsucht - die Sehnsucht, einem Menschen näher kommen zu wollen, und vielleicht auch frustriert zu sein, dass es aber eben genau so wenig möglich ist, wie einer Blume, die man schön findet, wie einer Blume näher kommen zu können. Man kann sie natürlich anfassen. Man kann sie darüber auch kaputt machen. Aber man kann ein Objekt der Sehnsucht nicht wirklich begreifen, angreifen. Ich finde, das ist das wesentlich Entscheidende an diesem Gedicht und nicht diese leise Ironie, die mitspielt.

CV: Aber da ist ja schon auch in dem Lied etwas enthalten, das bei Heine im Grunde auch immer wieder auftaucht. Näm-

lich das in geschätzten oder gefühlten 95 % seiner Gedichte am Ende immer ein plötzlicher Umschwung stattfindet. Am Anfang ist alles heiter und rosig und man könnte ahnen, diese Hoffnung geht positiv aus, aber spätestens in der letzten Strophe kippt das Ganze dann und es nimmt einen entweder bittersüßen oder vielleicht sogar tragischen Ausgang, Enttäuschung etc.

Spielt das für Sie, diese Tatsache, als Interpret eine Rolle, wenn Sie ein Stück erarbeiten, dass sich sozusagen gerade im Fall Schumann/Heine von hinten aufrollt?

ChG: Mmh. . . , wie ich ein Stück erarbeite, ist ja noch ganz anders. Das ist ein bißchen kompliziert. Es ändert sich.

Aber ich spüre, dass Sie eine große Neigung haben, die Ironie Heines als wesentlich für Schumanns Werk zu betrachten, ob sie nun erfüllt ist oder nicht. Vielleicht täusch' ich mich auch, ich hoffe es, denn ich bin der Meinung, es ist nicht so wichtig.

Und, weil Sie sagten, Heine charakterisiert für Schumann eine andere Zeit als für Schubert, eine andere Dichterzeit. Das würde ich doch auch mit einem gewissen Zweifel auffassen wollen. Denn, also Schubert hat auch 'mal Heinelieder vertont und er hat auch bei Wilhelm Müller einen gefunden, der als Dichter nun von Heine explizit als Vorgänger aufgefasst wurde. Ironie ist ja nicht etwas, was Heine erfunden hat.

Ich glaube, auch Schubert hat manchmal versucht, sich von dem reinen Formgebilde eines Musikkunstwerkes gedanklich zu distanzieren. Ich glaube, da gibt's zwei Werke im Liedbereich: Es ist die *Winterreise* und es sind die Heine-Lieder aus dem *Schwannengesang*, bei denen. . .

CV: Wobei die ja auch als Spätwerke bezeichnet werden.

ChG: Nun ja, er hat aber auch die Rellstab-Lieder im *Schwannengesang* gleichzeitig. . . zu gleicher Zeit geschrieben, und sein letztes Lied war die „Taubenpost“, das man fast auch als „Taubenpest“ bezeichnen kann, in seiner Seligkeit. Ich glaube, es ist nicht von der Hand zu weisen, dass auch Schubert manchmal

vielleicht versucht hat, sich von einem Werk gedanklich noch ein anderes Bild zu machen als es, an sich, als Kunstwerk für sich stehend, dastehen zu lassen. Aber ich glaube, es charakterisiert Schubert nicht als Komponist, es ist ein kleiner Teil, der vielleicht noch in seinem Leben auftaucht. Bei Schumann will ich es unbedingt sehen. Ich möchte nur ein paar Beispiele nennen. Schumann hat ja nicht nur Heine vertont, und von anderen ironischen Gedichten weiß ich jetzt nicht so viel.

CV: Ach, lassen wir doch jetzt die Ironie mal beiseite.

ChG: Doch, es ist wichtig. Denn warum sollte man sich das erzählen von einem Werk, mit dem man inspirativ zu tun hat. Warum sollte man versuchen, noch einen weiteren als einen musikimmanenten Sinn und Zweck zu erfüllen als Komponist.



Christop Vratz und Christian Gerhaher (©Rolf Obrecht)

Ich möchte Beispiele nennen, in denen ich glaube, dass so etwas vorhanden ist. Zwei kleine Liedzyklen.

Ich glaube, fast jedes Lied-Opus Schumanns hat einen zyklischen Charakter im Sinne des „Aufgeführtwerdens“. Es soll also nicht als völlig leblose Basis benützt werden – dass man nur sagt: „Ach, die ‚Widmung‘ ist so schön, die nehm’ ich raus. Und dann...“

CV: Nein, natürlich nicht...

ChG: Also das geht bei Schumann überhaupt nicht. Bei Schumann muss man meiner Ansicht nach unbedingt die Opera gesamt aufführen.

Und als Beispiel wollte ich zwei ’rausgreifen: Opus 40 ist, glaube ich, dasjenige mit den Chamisso-Gedichten, oder 42, nein, ich glaub’ 42 ist die *Frauenliebe*, und 40 ist das mit den vier Chamisso-Gedichten, wo am Schluss doch dieses neue lyrische, heitere Gedicht nachgelegt wird.

Hier ist eine echte Dramaturgie erkennbar. Es geht los mit einem harmlosen Lied, heiter, verspielt, das schon auch mit einer kleinen Fragestellung am Schluss operiert, die nicht im Text vorhanden ist. Dann wird es immer schlimmer, es kommen Soldaten, es kommen – zuerst kommt eine Mutter, die ihr Kind an einen Raben verlieren soll, dann kommt ein Soldat, der seinen Freund erschießen musste, ein Erschießungskommando, und dann kommt noch eine Hochzeit, wo der Bräutigam am Schluss seines Lebens noch auf der Hochzeit seiner Geliebten spielen muss, auf der Geige, aber er nicht mehr Bräutigam ist. Interessant ist ja, dass diese Klimax nicht den Soldaten als noch schlimmer empfindet, der seinen Freund erschießen muss, sondern dass der Liebende also die größere, die größte Qual zu erleiden hat. Es wird schlimmer und schlimmer. Es ist schier unerträglich und dann kommt dieses heitere Gedicht, auch heiter vertont.

CV: Was heißt denn diese Heiterkeit in diesem Moment?

ChG: Es ist eine Heiterkeit, die an sich nicht, nicht wirklich anzunehmen ist. Aber dieses Lied - es geht darum, dass zwei Liebende mit einem kleinen Schiff 'rumfahren, dass die Sterne die Liebe beider, die sie aber verheimlichen wollen, mitbekommen. Ein Stern fällt ins Wasser und sagt's weiter, der Vater holt aus dem Wasser dann einen Fisch raus, der sagt's ihm dann, auf einmal wissen's alle Leute - also, wahnsinnig witzig und lustig, haha! Aber nach diesem ganzen Gemetzel – Gedanken- und Gefühlsgemetzel – ist das nicht mehr adäquat zu begreifen. Dass er so was macht, kann kein Zufall sein. Er hat ja keine Opera so veröffentlicht, wie Schubert es getan hat – ich glaube nicht, dass Schuberts Opera als solche aufgeführt werden sollen, das ist meine persönliche Meinung. Es gibt Wissenschaftler, die ganz anderes sagen. Aber ich glaube, hier handelt es sich um Ambitionen eines Komponisten, der mit besonders ausgereiften und mit effektvollen Liedern bekannt werden und vielleicht auch Geld verdienen wollte.

Bei Schumann ist es, glaube ich, ganz anders. Er möchte aus musikalischen Gedanken etwas entwickeln. Was, ist jetzt die Frage. Ich glaub', persönlich für mich würd' ich's beantworten damit, dass ich sage, es ist seine eigene Identität, die überall durchscheint. Es gibt Komponisten, die scheinen in ihren Werken ihre Identität geradezu akribisch heraushalten zu wollen. Ich glaube, bei Bach könnte man das ohne großen Zweifel sagen. Es ist die Person Bachs, die im Begreifen seiner Werke nur eine kleine Rolle spielt.

Bei Schumann spielt sie eine große Rolle. Ich glaube, er ist der Hochromantiker, weil er sich in seiner Bedeutung seiner Werke nicht von seiner Eigenperson distanzieren kann. Und . . .

CV: Doppelexistenz in sich gespürt hat? Halb der Dichter, halb der Musiker.

ChG: Es kann vielleicht damit zusammenhängen, dass er sich hin- und her gerissen fühlte zwischen diesen beiden Polen seines

Lebens. Diese Tatsache kann sogar ein erhöhtes, ein überhöhtes Bild, dieser, ja man könnte sagen, transzendentalen Bedeutung von Musik in seinem Leben sein.

Ich möchte noch ein anderes Beispiel anführen: Opus 90, auch ein Liederzyklus – verzeihen Sie, dass ich nur mit Liedern operiere. Hier ist es auch so, dass ein Gedicht am Schluss eingefügt wird. Es sind sechs Gedichte von Lenau. Und am Schluss wird ein Gedicht angefügt, das altkatholische Requiem von Abaelard und Heloïse.

Was natürlich an sich schon am Ende eines Liederzyklus gar keine chronologisch, logistisch notwendige Sache ist. Also, gerade so ein Schluss zeigt, es handelt sich hier um eine gewisse Seelendramaturgie, ein Requiem hinzusetzen.

Das allein ist es noch nicht. Im ersten Lied, und damit möchte ich auch noch vielleicht darauf hinweisen, dass es nicht nur in seinen Werkszusammenstellungen zu sehen ist, dass er anderes noch wollte als nur musikalisch ein an sich formvollendetes Werk zu schaffen. Das ist auch innerhalb einzelner Liedern zu sehen, dass hier ein anderer Wille auftaucht. Und zwar jetzt das erste Lied aus Opus 90: „Lied eines Schmiedes“. Ein harmloses Lied aus Lenaus Faust. Es geht um ein Rößlein, das beschlagen werden soll und die vierte Musikstrophe wiederholt den Text der ersten Gedichtstrophe. Und auf einmal steht bei der 4. Strophe „piano zu singen“ – ja aber, warum denn? Es kann mit der Interpretation des Textes nichts mehr zu tun haben. Es geht hier auch nicht um – Entschuldigung, bin gleich fertig – es geht hier nicht darum, einen Text illustrativ adäquat darzustellen. Es geht darum, hier eine massive, wenn auch „nur“ durch ein Piano ausgelöste Verunsicherung im Hörer hervorzurufen. Auf einmal ist es nicht mehr dasselbe heitere Gebilde: „fein Rößlein“. Warum? Es ist, glaub’ ich, einen kleinen Vorgeschmack auf diese Aneinanderreihung von Seelenkatastrophen, die danach auftauchen, dem Zuhörer zu bieten.



Christian Gerhaher (©Rolf Obrecht)

CV: Aber das ist ja auch im Grunde – Sie haben dieses, diesen Requiemschluss ja schon angesprochen. Das ist ja sozusagen auch bezeichnend für den späten Schumann, der ja auch anfängt, seinen Stil völlig umzustellen. Der viel karger komponiert, der diesen leichten Überschwang, den er in den frühen Werken – mit Ausnahme übrigens der Klaviersonate, die wir gleich hören werden – sozusagen aufgegeben hat. Das passt ja sozusagen ins Bild. Wenn Sie das Zyklische ansprechen, dann müssen wir ja auch beispielsweise im Fall der *Dichterliebe* darüber sprechen, dass es zwei Fassungen gibt. Die eine besteht aus 16, die andere aus 20 Liedern. Das ist mehr oder weniger eingedampft worden nachher.

Würden Sie sagen, dass dort auch ein zyklischer Charakter im Sinne des Schubert'schen Erbes vorhanden ist? Bei Schubert kann man ja sozusagen noch einen Handlungsfaden in den Liedern der großen Zyklen einsetzen.

ChG: Wo? Wo?

CV: Bei der *Winterreise* glaub' ich. . .

ChG: Find' ich nicht. Also diese *Winterreise* seh' ich nicht so. Das ist kein chronologisches nachvollziehbares Opus.

CV: Nun, vielleicht nicht chronologisch, aber er zieht aus am Anfang und am Ende findet er einen Partner, von dem wir nicht wissen, wer es ist.

ChG: Er ist schon ausgezogen. Er ist schon. . .

CV: Er ist heimatlos.

ChG: Ich glaube nicht. Also, ich glaube, die *Winterreise* hat nichts fabulistisches, sie ist nur ein Aufzeigen von 24 Tableaus von Seelenzuständen.

CV: Dann wäre es ja wieder eine Verwandtschaft zu Schumann.

ChG: Ja. Bei Schumann gibt's auch dies und das. Es gibt vielleicht – man könnte sagen, in der *Frauenliebe und Leben* wird nun tatsächlich eine Geschichte erzählt, wie sonst ganz wenig bei Schumann.

Und bei der *Dichterliebe* könnte man sagen, hier gibt's ein bißchen mehr Erzählcharakter als bei der *Winterreise*. Aber das ist vergleichbar, meiner Ansicht nach: Seelenzustände – hier eines echt Liebenden.

Dort, bei der *Winterreise*, würd' ich sagen, da geht es nicht um die Liebe, da geht's um einen Menschen in einer Krise, der sich aber nicht zwischen Leben und Tod bewegt – aber es geht jetzt nicht um die *Winterreise*. Jedoch, um einen Unterschied zu machen, bei der *Dichterliebe* ist vielleicht tatsächlich ein kleiner Handlungsraum zu sehen.

Vor allem im letzten Lied wird es deutlich. Es wird hier retrospektiv eine Reise noch 'mal betrachtet. Im Nachspiel werden auch Themen aus vorhergehenden Liedblöcken noch einmal re-sümierend gehört. Da geht es tatsächlich um einen kleinen Zyklus. Allerdings mehr musikalisch zyklisch, nicht im Sinne der *Schönen Müllerin*. Und die *Schöne Müllerin* ist nun wirklich, dass muss man so sagen, sie ist eine Ausnahme! Man denkt immer, ein narrativer Liederzyklus ist etwas häufiges, aber es ist die totale Ausnahme. Das Lied ist etwas Lyrisches und die *Schöne Müllerin* hat stark epische Züge; ist also kein Prototyp eines Liederzyklus.

CV: Wenn wir von dem Zyklischen sprechen. Dann können wir ja auf das gesamte Liedschaffen Schumanns auch uns die Frage stellen, warum hat er so spät angefangen, Lieder zu komponieren. Da ja seine dichterische Affinität, literarische Neigung von Anfang an ausgeprägt war. Warum wartet dieser Mann so lange, um erstmals für die menschliche Stimme zu schreiben?

ChG: Das kann ich nicht sagen.

CV: Aber, Sie haben doch bestimmt einen Verdacht?

ChG: Also, vielleicht. Vielleicht ist es ja so, dass ihm die Textbezüge, die er auch mit seiner Klaviermusik, mit diesen ganzen Titeln, die er seinen Stücken gegeben hat, nicht nur den einzelnen Opera, sondern auch den einzelnen Stücken aus diesen Opera, dass er dort immer Textbezüge geschaffen hat, Bedeutungsbezüge eher, also sicherlich im Sinne einer Programmmusik – dass ihm das vielleicht erstmal genügte.

Aber ich würd' eher interessant finden, dass später, als er dann endlich die Lieder komponierte, dass es ihm nicht drum ging – das ist meine Meinung -, die Gedichte adäquat zu behandeln. Nicht darum ging, sie zu illustrieren. Dass es ihm vielmehr, ob bewusst oder unbewusst, darum ging, diese Mehrdeutigkeit, die in der Vertonung dieser meistens oder fast immer wirklich quali-

tativ hochwertigen Texte, was ja auch zusammen mit Wolf eher eine Ausnahme darstellt, dass es ihm darum ging, die Mehrdeutigkeit, die in diesem Spannungsfeld Text – Musik zwangsläufig mehr oder weniger entsteht, dass er die an sich bestehen lässt. Und ich glaube, dass man das mit dem Begriff eines transzendentalen Charakters seiner Lieder umschreiben könnte.

Was die Lieder von Schubert oder Wolf tatsächlich versuchen, und bei Wolf ist es ja extrem, nämlich einen Text bis ins kleinste Detail adäquat musikalisch darzustellen, dass das hier nicht der Fall ist. Mein Eindruck, hier ist Kunst für Kunst sich selbst genug, als Kunst geschaffen worden, und bei Schumann geht es um einen anderen Rezeptionsweg.

CV: Ich nehme an, das ist aber vielleicht auch ein bisschen der Epoche geschuldet. In der Romantik geht es nur in anderer Form um Stimmung, als beispielsweise bei Hugo Wolf, wo sozusagen ein Naturalismus vor der Tür steht, wo man da auch diese Gedichte sozusagen hat.

ChG: Bei Brahms war das aber auch nicht der Fall!

CV: Ja, der Brahms ist als Liedkomponist ohnehin ein Sonderfall. Ja, so viel Volkstümliches wie bei Brahms finden Sie bei Schumann nirgendwo. Auch wenn er sich ein bisschen am *Wunderhorn* verdient hat.

Zum Schluss unseres Gespräches würde ich gerne nachdem wir soviel über den Liedkomponisten Schumann gesprochen haben, auch noch kurz über den Komponisten der *Szenen aus Goethes „Faust“* sprechen. Es gibt kaum einen Sänger, der sich in den letzten Jahrzehnten zusammengerechnet, so stark gemacht hat für den *Faust* wie Sie in den letzten Jahren. Diese *Szenen aus Goethes „Faust“* sind ja im Grunde ein seltsam – erst einmal zusammengestelltes – von ihm aber sehr bewusst so zusammengestelltes Werk, aber was stellt der Schumann mit diesem Faust an. Was ist das für Sie als Sänger, als Interpret, für eine Figur, die er aus dem Faust macht?

ChG: Es ist wahrscheinlich eine andere Figur, als Goethe sie gemeint hat und eine andere Figur, als die heutige Faust-Forschung sie gerne rezipiert haben möchte. Nämlich, sie ist eine positive Gestalt. Im Grunde könnte man schon sagen, Faust ist ja ein ziemlicher Verbrecher und ein Egomane und Egoist sondergleichen. Ich glaube aber, dass es Schumann darum ging, Faust als einen. . . , – bei Faust das ewig Strebende als etwas – und das ist das entscheidende – Positives darzustellen.

CV: Das ewig Strebende auch als das des ewig Suchenden und insofern ein Spiegel um Schumann selber.

ChG: - bin ich schon der Meinung. Oder zumindest hat sie was Idolhaftes für ihn, diese Faust-Figur. Ich glaube, die perversen und verbrecherischen Züge Fausts, die es natürlich gibt, die auch Goethe klar als solche bezeichnet hat, beispielsweise nur allein in der Spiel-Anweisung, dass im 2. Teil, wenn er denn überhaupt aufgeführt würde, der Faust des 1. Teils den Mephisto spielen soll und der Mephisto des 1. Teils den Faust. Dass heißt, es ist ganz klar und eindeutig, dass diese beiden Figuren theoretisch aufeinander bezogen sind. Dass die eine die andere subsumiert, und dass durch die verbrecherischen Handlungen Mephistos, – die ja auch im 2. Teil üblich sind, man denke nur an das Verbrennen von Philemon und Baucis, dass die durch Faust letztendlich zu verantworten sind. Aber es gibt einige Stellen in diesem, na ja, nennen wir es Oratorium.

CV: Ja, das ist die Frage – da haben sich schon ganze Wissenschaftlergenerationen den Kopf drüber zerbrochen.

ChG: Also, ich persönlich empfinde immer am nächsten den Begriff Vokalsinfonie, wie er dann später eben bei Mahler auftaucht. Ich empfinde überhaupt eine große Gemeinsamkeit zwischen diesen beiden Komponisten. Aber, egal, also in der Sterbeszene Fausts sagt Mephisto, als er nun endlich tot ist: „Es ist vollbracht“, und das ist natürlich eine blasphemisch-ironische

Haltung, es wird ganz eindeutig das Johannes Evangelium zitiert, und er macht sich auch lustig über Faust und Jesus in einer Person. Also hier. . .

CV: Man beachte: Ironie.

ChG: Ja, das gibt's. . . Und es folgt dann bei Goethe die Stimme des Chores, der aufgebracht entgegen schleudert: „Es ist vorbei“ und Schumann vertont den Text nicht so, sondern er lässt den Chor auch „Es ist vollbracht“ singen. Also, es ist hier eindeutig eine – wird von Schumann eine Apotheose Fausts propagiert, wie sie von Goethe nicht gemeint ist und, wie sie vielleicht auch irgendwo problematisch ist. Im Vergleich noch eine Szene: im 3. Teil des Oratoriums wiederholt sich diese Überhöhung Fausts als Zielpunkt menschlichen Strebens, was bei Goethe viel weniger auf die Person Faust bezogen ist, sondern einfach auf die in einer pantheistischen Weltsicht zu erhöhenden Seelen – also, was mit dieser Entelechie am Ende passiert. Ich glaube, das war ihm da wichtiger als die Person Faust. Schumann selbst ist in dieser Szene die Person Faust noch sehr, sehr wichtig.

CV: Sofern ist das ja hier ein würdiger Ort. Denn wo kann man besser über Goethes Faust sprechen als in dieser Universität.

Zu allerletzt, lieber Herr Gerhaher, wir haben jetzt sozusagen die Summe ihrer Schumann-Erfahrungen versucht zu besprechen, das nur ansatzweise bei der zur Verfügung stehenden Zeit. Aber lassen Sie uns zum Schluss noch ein bisschen noch teilhaben, wie sie das, was im Programm mit „Liebe zu Schumann“ umschrieben ist, wie Sie diese Liebe kennengelernt haben? Wo und wann, haben Sie diese Musik erstmals bewusst wahrgenommen und gesagt, diese Musik wird mich wahrscheinlich mein Leben lang nicht mehr loslassen?

ChG: Ich hatte eine Kasette, die ich leider nicht mehr hab', und es gibt sie auch nicht als CD von der Deutschen Grammophon, wo, wie ich finde, einer der großartigsten Schumann-Pianisten,

Christoph Eschenbach, ja, wo er ein paar von Schumann-Klavierstücken eingespielt hat. Da waren die *Abegg-Variationen*, die ich göttlich finde, sein Opus 1 und dann die Kinderszenen natürlich und die *Waldszenen*...

Ach, die *Waldszenen*, ich komme immer wieder ins Schwärmen, wenn ich daran denke... Und dann war für mich klar, die Liebe zur klassischen Musik konnte ich da irgendwie fest machen und beginnen. Aber, dass Sie sagen, warum liebe ich Schumann. Also ich würde bei Mozart oder Bach sagen: Ich liebe die Musik Mozarts oder Bachs. Aber bei Schumann würde ich fast so weit gehen, gut ich bin... , ich schwärme für Schumann, und er ist mein Lieblingskomponist. Aber ich möchte noch einmal darauf zurückkommen, diese... , also ich würde ihn, auch wenn das vielleicht nicht legal ist, als Mensch und Sänger würde ich ihn bezeichnen als einen der ersten Konzeptkünstler, nicht einen distanzierten intellektuellen Konzeptkünstler, das natürlich nicht, sondern als einen, der die Musik als Möglichkeit der Äußerung transzendiert, und zwar immer. Und nicht in einem vielleicht dann ethischen Sinn wie Mahler - der macht das auch, sondern in einem sehr persönlichen Sinn. Insofern würde ich sagen, er ist ein Hochromantiker oder er ist vielleicht der musikalische Romantiker, den es überhaupt gibt - schlechthin. Es ist frei von allen klassizistischen Tendenzen und er überschreitet jede Form-Tradition. Viele Schumann-Hasser sagen, aus Unvermögen. Ich glaube, aus „Nicht-anders-können“. Wenn man sich das Violinkonzert, was ich auch so besonders beeindruckend finde als Werk, wenn man den 1. Satz sich anhört, dann hat, also ich, dann habe ich immer das Gefühl, er versucht die Form zu erfüllen, er könnte es auch, sicher er kann's auch. Er tritt absichtlich daneben und das ist kein Zufall, nur manchmal. Mich stört es nicht.

CV: Sie sind ja auch kein Geiger.

ChG: Ja aber, einen intelligenten Geiger sollte es auch nicht stören.

Aber das klingt – ich habe immer das Gefühl, hier schreitet dieses ganz persönliche Schicksal voran. Und er ist nicht fähig, und das finde ich so besonders sympathisch, er ist nicht fähig, eine hergebrachte Form, also beispielsweise eine Sonatenhauptsatzform, um ihrer selbst willen zu erfüllen. Vielleicht ist er nicht 'mal fähig, so wie das Joachim Kaiser sagen würde. Aber ich find's dann gerade sympathisch und künstlerisch, dass er es nicht ist – wenn er's nicht ist, was ich nicht glaube. Also, ich glaube, man kann die Person Schumanns – und es ist so eine besonders reichhaltige Figur, auch in ihrer Biographie - nicht aus seiner Musik wegdenken.

CV: Insofern haben Sie ja eben schon mit den einen Begriff geprägt, der Frau Dr. Bodsch in den Ohren klingeln dürfte: Robert Schumann ist der hochromantische Komponist schlechthin. Insofern glaube ich, gibt es keine bessere Gelegenheit ein Schumann-Forum sozusagen an dieser Stelle offiziell auf den Weg zu bringen.

Herr Gerhaher, ich sage ihnen herzlichen Dank. Und heute haben wir gesprochen über Schumann, morgen Abend wird er singen, und zwar Gustav Mahler, die zweite Liebe, dass darf man doch so sagen, oder?

ChG: Na ja, es gibt schon noch andere. . .

CV: Ja. Ja gut. Frauen sind jetzt mal ausgeklammert.

Ganz herzlichen Dank für Ihre auch persönlichen Äußerungen zu Robert Schumann und man darf ja auch sagen „Gute Besserung“. Nämlich leicht lädiert sind Sie gekommen und deswegen doppelter Dank, dass Sie hier Rede und Antwort gestanden haben und dann auch morgen singen werden.

Christian Gerhaher and Christoph Vratz talking about his adoration for Schumann ¹

The *Schumann Forum* was officially established on 8th October 2011 in the ceremonial hall of the University of Bonn. The foundation ceremony was attended by the Mayor of Bonn Jürgen Nimptsch. The project leader, Dr. Ingrid Bodsch, presented the *Forum*, which was originally launched at her own initiative, and is being funded by the Federal Government Commissioner for Culture and the Media.

The evening was musically accompanied by the pianist Mizuka Kano, winner of the Zwickau International Schumann Contest in 2008. She played the Piano Sonata in F sharp minor op. 11 as well as the piece No. 5 „Zart und singend“ from *Davidsbüchertänze* op. 6 by Robert Schumann with great virtuosity. The main part of the event was constituted by the highly interesting and enthralling conversation between the Cologne-based music journalist Christoph Vratz and the renowned singer Christian Gerhaher about his adoration for Schumann. The baritone Christian Gerhaher appears as the first member of the newly established international Schumann Forum.

Other members of the Schumann Forum are and will be high-ranking artists of all trades, enthusiastic for Robert Schumann, and who have or are going to come to public attention through Schumann-related performances, recordings, interpretations, publications etc. Their 'duty', in a manner of speaking, is to pro-

¹ Transcript of the conversation according to the DVD by Petra Sonntag, proofread and revised by Ingrid Bodsch and Christian Gerhaher. Translation by Katharina Ma (conversation) and Florian Obrecht (introduction).

claim their allegiance to Schumann by joining the Forum and – if possible – indicate it in their official curriculum vitae. They are meant to act as ambassadors for Schumann and his works throughout the world.



Mizuka Kano (©Rolf Obrecht)

A complete transcript of the conversation between Christoph Vratz and Christian Gerhaher can be found below. The conversation was recorded live at the foundation ceremony of the Schumann Forum on 8th October 2011, 19:00, in the ceremonial hall of the University of Bonn. The complete sound file can be accessed at www.schumannportal.de, as well as the performance by Mizuka Kano.

Christoph Vratz: Yes, ladies and gentlemen! Both people celebrating a jubilee in the past and present years were just wonderfully combined: Franz Liszt and Robert Schumann.

Actually, Mister Gerhaher, this work must be an anathema to you, since there's nothing left for you to do anymore with this Liszt transcription [Robert Schumann's "Widmung" performed by Mizuka Kano in the transcription of Liszt]. Your voice is not asked and Liszt also insisted to – well – elevate all this in a pianistic way that at best the basic melody is preserved.

Christian Gerhaher: Yes, maybe it was indeed exceptional, but don't get me wrong when I say that these arpeggios are not sounding that much like Schumann anymore, but then – there is often the case with music of Schumann, where the lyrics are not to hear, but are still to be thought along. But what quickly came to my mind: I think that Schumann is not only about music, but also about things that can be achieved by music, and exceed the musical horizon.

CV: In what way exceeding?

ChG: Yes, this is of course the question. I of course tried to prepare myself. I found a quotation in a biography, where Schumann states following, about Schubert or maybe he wasn't even referring to Schubert, but to those before. The quote is as following: "So entstand jene kunstvollere und tiefsinnigere Art des Liedes, und ums Lied geht es mir natürlich besonders, von der natürlich die früheren [Komponisten] nicht wissen konnten, denn es war nur der neue Dichtergeist [...]"

"Only" the new poetic spirit is in my opinion obviously remarkable. The poetic spirit is something very determining in Schumann's life.

CV: Would you agree?

ChG: Concerning Schubert, I . . .

CV: Schumann. You say, when you refer to Schubert, you would not necessarily agree with it.

ChG: This is maybe a bit far-fetched. I don't know why – he was commenting several times positively about Schubert – why he, concerning his songs, didn't do that.

CV: To what extent would you say that Schumann continued Schubert's heritage – and the song heritage is just simply a colossus regarded as a whole –, respectively, where did Schumann discover possibilities for the song genre, which Schubert couldn't savor yet?

ChG: There are known things – this emphasizing of the piano art in his songs, with great preludes and sequels, with reflections about the previous, already stated in the singing, but I would like to respond to something different. I think that one can credit Schumann with a certain conceptual affinity, which is not the case with Schubert. Schubert is a song composer – the first and maybe one of the most important, there is actually no doubt about it – but still I have the feeling with Schubert that it is more about the interpreting unambiguousness, which he is looking for in his musical approach to an existing poem.

CV: Yes, but that this is not the case with Schumann, is also resulting from the "zeitgeist" (spirit of the age) which is tending toward openness. Schumann also shows this with his partly selected texts; Heine for instance, who epitomizes ambiguity with his irony.

What consequences does this irony have for you as singer?

ChG: Well. . .

CV: Well, it is a relatively fine line, when you exaggerate, then it is satire in the 21st century, how it is not supposed to be. And when you make it boring, then everyone would say: Well, wait a second, where has the ironical undertone gone.

ChG: Well, I think that the problem of irony with Heine is a bit bagging in context of Schumann. I think that the textual basis, he is choosing for his Heine settings are actually all no

highly ironical templates, as for example Vesque von Püttlingen is choosing. Schumann didn't set *Atta Troll* or similar to music. There are simply big differences, which are spotted already in the choice of the texts, relating to the rest of Heine receptions. I don't think it is reproducible to impute to Schumann that he's not appropriately presenting the irony of Heine in his settings, respectively didn't even put it into consideration. I think, the irony with Heine is just a part of his poetry. It's not that Heine is to be reduced to irony. Of course, he's using it. But he also expresses often enough the desire – the desire to come closer to a person, and maybe also to be frustrated that exactly this is when it is not possible, same like a flower that is considered beautiful, to come closer to a flower. Of course you can touch it. And you can also destroy it. But the object of desire is not really to understand, touch. I think this is the essential bottom line of this poem, not the slight irony that comes with it.

CV: But this is already included a little bit in the song that basically always shows up with Heine. Namely in estimated or felt 95% of his poems, there are always sudden changes taking place in the end. At the beginning everything is joyful and bright and you suspect a happy end for this hope, but by the last verse the situation overturns and ends up in either a bittersweet or maybe even tragic way, disappointment etc.

Is this, this fact, relevant for you as interpreter when you prepare a piece, that in the case of Schumann/Heine sort of approaches bottom-up?

ChG: Mmh. . . , how I work out a piece, it is something totally different. This is a little bit complicated. It changes.

But I feel that you have a great affinity to consider the irony of Heine as essential for Schumann's work, whether it is fulfilled or not. Maybe I'm totally mistaken, which I hope, since I'm convinced that is not important.

And, now that you say it, Heine characterizes a different time

for Schumann than for Schubert, a different poetic time. I would also approach this statement with a certain amount of doubt. Well, also Schubert set Heine-songs to music and he also found Wilhelm Müller who as a poet was also perceived by Heine explicitly as predecessor. Irony is not something that was invented by Heine.

I think that also Schubert tried from time to time to distance himself notionally from the clear form construct of a music masterpiece. I believe that there are two works in the song field: There is *Winterreise* and there are the Heine songs from *Schwannengesang*, where. . .

CV: Whereas these are also defined as late works.

CHG: Well, but he also wrote the Rellstab songs in *Schwannengesang* at the same time . . . at the same point of time, and his last song was “Taubenpost”, which can also be named ‘Taubenpest’ with all its beatitude.

I think, it is not deniable that Schubert maybe sometimes tried to notionally get a different idea of a piece as to let it be as finished artwork as its own. But I think it characterizes Schubert not as composer, it is a small part which still might show up in his life.

But I absolutely want to see it with Schumann. Just let me conclude with some examples. Schumann set not only Heine to music, and I don’t know much about the other ironical poems.

CV: Oh, let’s leave the irony aside.

ChG: Well yes, it is important. Why should you tell this about a piece, with which you’re inspirationally involved. Why should you try to serve another purpose as the music immanent one as a composer. I would like to state examples where I think that there is in it. Two small song cycles. I believe that almost every song opus of Schumann has a cyclical character in the sense of “being performed”. It should not be used as totally lifeless base – so that one only says: “Ah, the ‘Widmung’ (dedication) is so beautiful, I take this out. And then. . .”



Christop Vratz and Christian Gerhaher (©Rolf Obrecht)

CV: No, of course not. . .

ChG: This is totally not feasible with Schumann. In my opinion, concerning Schumann, you have to perform the entire opera. And as example I wanted to state two: opus 40 is, in my perception, the one with the Chamisso poems, or 42, no, I think 42 is *Frauenliebe*, and 40 is the one with the four Charmisso poems, where in the end the new lyrical, joyful poem is added.

Here you can see a real dramaturgy. It starts with a harmless song, joyful, vivid, which deals with a small question at the end, which is not appearing in the lyrics. Then, it is getting worse, the soldiers come, there are – first there is a mother, which is about to lose her child to a raven, then there comes the soldier who has to shoot his friend, a firing squad, and then there comes the wedding, where the groom in the end of his life has to play

at the wedding of his beloved, on the violin, but he's not the groom anymore. It is interesting that the climax is not considering the moment where the soldier has to kill his friend as worse than the lover having the biggest pain. It is getting worse and worse. It is almost beyond all bearing and then there comes this joyful poem, set to music also joyfully.

CV: What does this joyfulness mean in this moment?

ChG: It is a joyfulness, which is per se not really accepted. But this song – it is about two lovers going around by boat and the stars are notice about this love which was supposed to be a secret. One star falls into the water and is passing the news, the father is pulling a fish out of the water, the fish is telling about this love and at once all the people know about – you see, it's extremely funny and frolic, haha! But after all this battue – battue of thoughts and emotions – it is no longer perceived as adequate. The fact him doing something like this, can't be a coincidence. He didn't publish any opera in that way, like Schubert did – I don't think that Schubert's operas should be performed as them, this is my personal opinion. There are scientists who state opposite. But I think, in this case it is about ambitions of a composer, who wanted to become famous and maybe also make his living with especially perfected and dramatic songs.

I think it is totally different with Schumann. He wants to develop something out of these musical thoughts. The question is what it is exactly. I think, I can respond to me personally by saying that it's his proper identity, which shines through everything. There are composers who seem to meticulously keep their identity out of their works. I think, Bach in this context can be named without any doubt. It is the person of Bach, who acts only a small part in understanding his works.

The person plays a major role with Schumann. I think, he is highly romantic, since he cannot dissociate himself from his proper person in the relevance of his works. And...

CV: Is this maybe related to the fact that Schumann from the beginning was feeling a sort of double existence inside him? Half poet, half musician.

ChG: It can maybe be connected to the fact that he felt torn between these two poles of his life. The fact can also be the elevated, even exaggerated image of this, well you can say, transcendental meaning of music in his life.

I would also like to quote another example: Opus 90, also a song cycle – excuse me that I’m only operating with songs. Also here, a poem is added to the end of it. There are six poems by Lenau. And at the end there is a poem added, the old catholic requiem by Abaelard und Heloïse.

This is per se at the end of the song cycle not a chronological, logistically necessary fact at all. So, especially the end shows that it is about a certain soul dramaturgy to add a requiem.

But it’s not only this. In the first song, and here I would also like to point out that it is not only visible in the compilation of his works that he wanted to have something else than only create musically a piece perfect in form. It is also visible in between several songs that there is a different will. And now the first song from opus 90: “Lied eines Schmiedes”. A harmless song taken from Lenau’s Faust. It is about a foal that has to be shoed and the fourth music verse repeats the lyrics of the first poem’s stanza. and all at once it is indicated at the fourth verse “piano to sing” – yes, but why? It cannot be related to the interpretation of the text anymore. And it is not about – excuse me, I’ll be finished in a second – it is not about presenting a text illustratively in an adequate way. It is about arousing a massive uncertainty for the listener. All at once it is not about the joyful construct anymore: “fein Rößlein. . .”.

Why? It is, I think, to give a little taste of things to come – the series of spiritual disasters.

CV: Well, that’s it was it is in the end – you have already

brought it up, this requiem sequel. This is so to say characteristic for late Schumann, who also starts to change his style totally. Who meagerly composes, who abandoned this slight ardor from his early works – except the piano sonata by the way, which we will listen to in a while. This so to speak fits in. If you bring up the cyclical, we also would have to talk about the two versions in case of *Dichterliebe*. The one consists of 16, the other of 20 songs. This was later more or less boiled down.

Would you say that there is also a cyclical character in the sense of Schubert's heritage? With Schubert you can still sort of apply a plot in the songs of the great cycles.

ChG: Where? Where?

CV: With *Winterreise*, I believe. . .

ChG: I don't agree. Well, I don't see *Winterreise* like this. This is not a chronologically traceable opus.

CV: Well, maybe not chronologically, but he moves out in the beginning and in the end we finds a partner from whom we don't know who he is.

ChG: He has already moved out. He has already. . .

CV: He is homeless.

ChG: I don't think so. Well, I believe that *Winterreise* doesn't have anything tale-wise, it is illustrating 24 tableaux of spiritual conditions.

CV: Then this would again be a connection to Schumann.

ChG: Yes. There is this and that with Schumann. There are maybe – you could say, in *Frauenliebe und Leben*, there is an actual story told, which is very unusual for Schumann.

And with *Dichterliebe* you can assume that there is a bit more telling character than with *Winterreise*. But this is comparable, in my opinion: states of minds – here of a real lover. There with *Winterreise*, I'd say it's not about love, it's more about someone in a crisis, but is not hovering between life and death – but it's

not about *Winterreise* now. But to draw a line, with *Dichterliebe*, there is actually a small plot. You can figure that especially in the last song. A journey is reflected again in retrospect. In the sequel themes from previous song parts are listened to resumptively. In fact it is actually about a small cycle. But more musically cyclic, not as defined in the *Schöne Müllerin*. And the *Schöne Müllerin* is in fact, and you have to say this, it is an exception! You always think a narrative song cycle is something common, but it is an entire exception. The song is something lyrical and the *Schöne Müllerin* has strong epic moves; so, it's not a prototype of a song cycle.

CV: Talking about the cyclical. Then we can also ask about Schumann's song writing why he started so late composing songs. Since his poetic affinity, literary affection was distinctive from the beginning onwards. Why is this man waiting for so long to write for the human voice for the first time?

ChG: I cannot say that.

CV: But you for sure have a clue.

ChG: So, maybe. Maybe it's like that the text references which he implemented in his piano music, with all the titles he gave his plays, not only in the particular operas, but also in several pieces of this opera, that he always created text references, more references of meaning, so for sure within the meaning of his program music – that this was enough for him at the beginning. But I would consider more interesting that later, when he was finally composing songs, that his purpose was not – this is my opinion -, to treat the poems in an adequate way. It was not about illustrating. It was more important to him, whether intentional or non-intentional, to maintain the ambiguousness, which in the setting to music of these mostly or almost always highly qualitative texts, which in context with Wolf is merely an exception, that it was about to maintain this ambiguousness which results more or less from the area of conflict between lyrics and

music. And I think you can paraphrase this with the definition of a transcendental character of his songs.

What the songs of Schubert and Wolf try to point out, and with Wolf it is extreme, since it is to musically present the lyrics adequately down to the smallest detail, that this is not the case here. My impression, here art is art for itself enough since created as art, and with Schumann is about a different approach of reception.

CV: I assume that this is maybe a bit resulting from the epoch. In romanticism it is only in a different way about sentiment than for example with Hugo Wolf, where naturalism is quasi around the corner, where sort of you also have these poems.

ChG: But with Brahms it was not the case either!

CV: Yes, but Brahms as song composer is anyways a special case.

So much folklike as with Brahms can't be found at all with Schumann. Even if you would consider *Wunderhorn*.

At the end of our interview, after talking so much about the song composer Schumann, I would like to talk shortly about the composer of *Szenen aus Goethes "Faust"*. There is barely a singer, who, counting the past decades, agitated so much for "Faust" as you in the past years. The *Szenen aus Goethes "Faust"* are a strange piece of work – first of all a complied – but complied this way by him on purpose, but what was Schumann up to with this Faust. What is this character to you as singer, as interpreter, that he creates from this Faust?

ChG: This is most probably a different character than Goethe has intended and a different character as the nowadays Faust research would have liked to received it. That is to say, it is a positive figure. After all, you can say Faust is quite a villain and egoist beyond compare. But I believe that Schumann intended to present Faust as . . . , – with Faust eternally striving as something – and this is the essential – as a positive character.



Christian Gerhaher (©Rolf Obrecht)

CV: The eternally striving also as the eternally searching and insofar a mirror around Schumann himself.

ChG: I'm well convinced of it. Or at least it got something idolized for him, this Faust character. I think the perverted and criminal elements of Faust, which are of course there, which Goethe clearly described as well, for example even in the acting instruction, that in the second part, if ever performed, the Faust of the first part should act Mephisto and the Mephisto of the first part shall have the role of Faust. This means, it is very clear and well-defined that both characters are theoretically related to each other. The one is subsuming the other, and because of the felonious actions of Mephisto, - which are also common in the second part, have the burning of Philemon and Baucis in mind, that in the end it was Faust responsible for. But there are various passages in this, well, let's call it "oratorio".

CV: Yes, this is the question – generations of scientists already racked their brains about it.

ChG: Well, I personally consider the definition vocal symphony as the closest, like it appears later with Mahler. I perceive in general a great similarity between these two composers. But, anyways, so in Faust's death scene Mephisto say, when he finally decease: "Es ist vollbracht" [It is done.], and this is of course a blasphemous ironical attitude, the Gospel according to John is clearly cited, and he makes fun about Faust and Jesus in one person. So here. . .

CV: Note: Irony.

ChG: Yes, this happens. . . And it is followed up with Goethe in the voice of the choir, which agitatedly hurled: "Es ist vorbei" [It is over.] and Schumann is setting this text not like this to music, but he lets the choir sing too „Es ist vollbracht.“ [It is done.]. So, here is a clear – here Schumann propagates an apotheosis of Faust which is not intended by Goethe and may even be problematic in certain respects. Another scene as a point of comparison: The exaggeration of Faust as target point of human striving recurs in the third part of the oratorio, which was as target point of human striving which was with Goethe less related to the person Faust itself, but simply to the souls to be elevated in a pantheistic world outlook – so, what happens with this entelechy in the end. I think, this was more important to him that the person Faust. Schumann himself considers the person Faust in this scene as very, very important.

CV: Insofar this here is a dignified place. Where can you talk better about Goethe's Faust than in this university?

Finally, dear Mister Gerhaher, we now so to speak tried to discuss the sum of your experiences with Schumann only rudimentarily in available time. But please, to conclude, tell us, how did you got to know this, which is described as "Liebe zu Schumann", how did you get to know this love?

Where and when did you perceive this music consciously for the first time and told yourself that this music will most probably never let go from me again?

ChG: I had a tape, which I unfortunately don't have anymore, and it doesn't exist on CD of Deutsche Grammophon, where, as I think, one of the best Schumann pianists, Christoph Eschenbach, yes, where he recorded a few of Schumann's piano works. There were the Abegg variations, which I consider divine, his opus 1 and then *Kinderszenen* of course and *Waldszenen*. . .

Oh, *Waldszenen*, I can't help raving when I think about it. . . And then it became clear to me that the love to classical music was somehow the starting point. But, that you say that, why I love Schumann. Well, I would say with Mozart or Bach: I love the music of Mozart or Bach. But with Schumann, I'd even dare to say, well I am. . . , I adore Schumann, and he is my favorite composer. But I would like to come back to this, well, I would, even if it's not legal, as human and singer I would characterize him as one of first conceptional artists, not a distant intellectual conceptional artist, this of course not, but one, who transcends music as way of expression, and this always. And then not even in an ethical meaning like Mahler – he does that too, but in a very personal way. In this case, I would say he is maybe the musical romanticist par excellence. He is free from all these neo-classical trends and he exceeds every formal tradition.

A lot of Schumann haters say that it is due to inability. I believe, it is because of "Not-able-elsewise". When you listen to the violin concert, which I consider highly impressive as work, when you listen to the first movement, then you, then I, then I always have the feeling that he's trying to live up to the form, he could do, of course he can. He is missing it on purpose and this is no coincidence, only sometimes. I don't bother.

CV: You're not a violinist either.

ChG: Yes, but it should not bother an intelligent violinist either. But this sounds – I always have the feeling that here advances this very personal faith. And he is not able, and this is what I find very likeable, he is not able to fulfill a common form, so as for example sonata main movements form, for the sake of its own. Maybe he is not even capable, as Joachim Kaiser would say. But I think it's especially then likeable and artistical when he isn't it – if he's not, what I don't think. So, I'm well convinced that his music is not imaginable without the person Schumann – and it is a very rich character, also in his biography.

CV: Insofar you already formed this definition, which must be music to Misses Bodsch: Robert Schumann is the romanticist par excellence. Insofar I believe that there is no better opportunity to officially push the Schumann Forum at this point. Mister Gerhaher, I thank you very much. And tonight we talked about Schumann, tomorrow night he will sing, Gustav Mahler, the second love, can I say it like this?

ChG: Well, there are still other. . .

CV: Yes. Yeah well. Women are excluded here for now. Thank you very much for sharing your personal opinion about Schumann as well and also get well soon. You arrived slightly damaged and therefore special thanks for being ready to answer questions and singing tomorrow.

Il bicentenario della nascita di Schumann in Italia

Antonio Rostagno

Il rapporto di Schumann con l'Italia non è mai stato particolarmente stretto: pochi i commenti del compositore sulla musica italiana, pochi gli studi a lui dedicati dalla storiografia musicale italiana. Eppure la ricorrenza del secondo centenario della nascita ha portato qualcosa di nuovo. È vero che la conoscenza della musica schumanniana in Italia inizia già nella seconda metà dell'Ottocento, come ha dimostrato un pionieristico studio documentario¹; e tuttavia la riflessione storico-critica rimane a lungo parziale e debole. Il più serio periodico italiano tra la fine dell'Ottocento e il nuovo secolo, la *Rivista musicale italiana*, dedica alla musica di Schumann un solo scritto degno di interesse: la ampia presentazione delle *Szenen aus Goethes Faust* scritta da Luigi Torchi (musicologo e compositore bolognese, che aveva studiato a Leipzig con Jadassohn e Reinecke) in occasione della prima esecuzione italiana (Bologna 19 maggio 1895, direttore Giuseppe Martucci). In questo primo rilevante scritto italiano dedicato a Schumann, tuttavia, Torchi non tenta una valutazione estetica, né un esame analitico, ma accusa il compositore di soggettivismo e di mancanza di indirizzo sociale ("In Schumann l'intuizione dell'arte, come quella della vita, era, sin dal suo principio, afferrata per aria, soggettiva, chimerica [...]. Sta di fronte all'arte come ad un puro giuoco della fantasia arbitraria, fatto per alcuni eletti, senza direzione sulla collettività del popolo e sulla vita. [...] senza un riflesso sano di vita reale.")².

¹ *Schumann, Brahms e l'Italia*, atti del convegno internazionale, Roma 4-5 novembre 1999, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 2001.

² L. Torchi, *Memorie. R. Schumann e le sue 'Scena tratte dal Faust di Goethe'*, Parte I, in *Rivista Musicale Italiana*, II/1895, pp. 389-390.

Neppure per il primo centenario della nascita, il 1910, la storiografia musicale italiana sembra cambiare indirizzo: per esempio, il periodico *Musica* dedica all'argomento un numero monografico³, contenente però solo brevi e sommari appunti; fra essi uno scritto di Giovanni Sgambati, che fu con Martucci il principale interprete italiano di Schumann.

Assumono quindi un significato sostanziale le parole che il tedesco Adolf Berwin, bibliotecario dell'Accademia di S. Cecilia in Roma, scrisse sulla *Palestra musicale* in occasione della prima esecuzione italiana del *Paradiso e la Peri* (Roma, 1883): "Nessuno ha un'impronta essenzialmente tedesca come l'autore della *Peri*. [...] Lo Schumann [ha trovato] finora pochissima accoglienza in Francia e in Italia; il suo linguaggio musicale non ha nulla di comune coll'italiano e col francese; egli è il vero tipo alemanno"⁴. Parole profetiche, che trovano eco in una lettera in cui Giuseppe Verdi, con diffidente ironia, prende le distanze dai "Maestri [italiani] che sanno di musica soltanto quella che studiano sulla falsariga di *Mendelson Schumann Wagner* (!)"⁵.

Questi atteggiamenti segneranno assai a lungo il rapporto della cultura italiana con Schumann. Tanto a lungo che ancor oggi mancano biografie e studi panoramici di riferimento prodotti dalla musicologia italiana; la sola monografia di ampie prospettive disponibile al lettore italiano è quella di Arnfried Edler, *Schumann und seine Zeit*, di cui tuttavia è stata tradotta soltanto la vecchia edizione del 1982, non la riedizione del 2008. In questa cornice, non sorprende che nei cinque volumi della recente *Enciclopedia della Musica Einaudi* (uno dei più aggiornati strumenti musicologici apparsi in Italia), la figura di Schumann spicchi per la sua assenza.

Nel trascorso bicentenario, tuttavia, anche la musicologia italiana ha avviato un nuovo interesse; a ideale continuazione del

³ IV/23, 5 giugno 1910.

⁴ A. Berwin, *La Palestra musicale* XIII/12, maggio 1883.

⁵ Verdi a Clara Maffei, 9 aprile 1873.

pionieristico convegno dell'Accademia dei Lincei sopra ricordato, grazie all'impegno dell'Università "La Sapienza" di Roma, hanno trovato luogo diverse iniziative attraverso l'intero anno schumanniano: due giornate di studio, esecuzioni, incontri di analisi musicale, approfondimenti dei rapporti fra Schumann e l'Italia (più interessanti di quanto appaia a prima vista).

La prima iniziativa ha avuto luogo presso la Facoltà di Lettere della "Sapienza", coordinata dalle cattedre di Storia della Musica e articolata in due giornate di studio con concerti e rappresentazioni teatrali. La prima giornata di studio, il 24 giugno 2010, è stata aperta da un'ampia conferenza di Arnfried Edler intitolata *Robert Schumanns Position zu literarischen und religiösen Fragen zwischen 1830 und 1854*. Fra altri argomenti, Edler ha sottolineato l'interesse di Schumann nel biennio 1848–49 per la produzione letteraria di alcuni scrittori comunemente definiti hegeliani di sinistra; un interesse che lo spinse a condividere l'idea di musica come "arte sociale", fino a maturare la convinzione intorno al 1850 di rappresentare una specie di *praeceptor Germaniae*. A questo scopo Edler ha attirato l'attenzione del pubblico sui poemi *Das Hohe Lied* e *Victor* del poeta berlinese Titus Ullrich, poco noto al lettore italiano, che Schumann stesso definì "il vero profeta della rivoluzione". Nel fiammeggiante marzo 1848 gli Schumann provarono, dice Edler, una vera e propria "febbre di rivoluzione" che li vide al centro di approfondite dispute nell'ambiente di Dresda e che lasciarono segni in lavori come i *Sette ritornelli in forma canonica su testo di Friedrich Rückert* op. 65, l'*Adventlied* op. 71, il *Neujahrslied* op. 144, o ancora le *Balladen* per soli coro e orchestra da Uhland (opp. 116, 139, 143) e infine nei *Lieder* op. 107 due dei quali su poesie di Ullrich stesso. Alla conferenza di Edler ha fatto seguito un'ampia discussione con i numerosi musicologi, giornalisti e studenti presenti, nella quale sono stati notati i punti di contatto con alcuni lavori corali-orchestrati di Johannes Brahms, più familiari all'uditorio italiano. L'edizione critica del *Neujahrslied*

e dell'*Adventlied*, curata da Ute Bär⁶, plausibilmente ne porterà una migliore conoscenza anche in Italia.

Successivamente il pianista Baggioli, professore presso il locale conservatorio di S. Cecilia, ha dimostrato alcune reti di relazioni, frequenti nello Schumann degli anni Trenta, fra opere apparentemente distanti come la *Toccata* op. 7, gli *Improvvisi* op. 5 e una serie di *Studi contrappuntistici* contenuti negli *Skizzenbücher* di Bonn. Anche in questo caso, la pubblicazione di una parte di tali schizzi, grazie al notevole lavoro di Matthias Wendt, avrà un impatto sulla conoscenza di quel periodo anche fra gli storici italiani⁷.

La mattina si è conclusa con un intervento musicale dal programma assai interessante: il soprano Cristiana Arcari e la pianista Cinzia Merlin hanno proposto una comparazione fra alcuni *Lieder* di Schumann e liriche da camera di Giovanni Sgambati (allievo di Liszt) sui medesimi testi di Heinrich Heine; per esempio *Du bist wie eine Blume* del primo e *Tu sei proprio come un fiore* del secondo.

Il pomeriggio, dopo una lusinghiera introduzione di Philip Gossett, docente di Musicologia alla Sapienza, ha visto Markus Engelhardt parlare dell'idea dell'Italia che emerge dal diario di viaggio del giovane Schumann, scritto durante il soggiorno nel 1830 nell'Italia settentrionale. Schumann conserverà una memoria di questa Italia a lui così estranea, che nulla sembra spartire con la tradizione del *Grand Tour*.

Antonietta Cerocchi, curatrice della traduzione italiana di *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker / Gli scritti critici*⁸, ha esposto un sintetico percorso attraverso di essi, evidenziando alcuni aspetti della personalità schumanniana, e soprattutto la

⁶ *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie IV, Werkgruppe 3, Band 1 – Teilband 2, Mainz, Schott, 2011.

⁷ *Studien- und Skizzenbuch I und II, Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie VII, Werkgruppe 3, Band 1, Mainz, Schott, 2010.

⁸ Milano, Unicopli 1991.

confittuale relazione con l'altro sesso. Elisa Novara ha avviato un percorso attraverso l'intricata massa di materiale preparatorio per la Sonata in Fa diesis minore op. 11, segnatamente il Finale. Novara ha collazionato frammenti, schizzi e abbozzi ora disseminati fra Bonn, Zwickau e Berlino; questo percorso le ha permesso di individuare alcuni fondamentali momenti del processo compositivo, documentando la scelta di alcune relazioni armoniche inusuali, di alcuni ripensamenti nella costruzione dell'ampia struttura a sezioni giustapposte. La sessione pomeridiana si è conclusa con un intervento di chi scrive dedicato al tema "Schumann e Bellini"; nonostante i due compositori siano indiscutibilmente distanti, le fonti schumanniane offrono una sorprendente quantità di riferimenti all'italiano. Il documento più importante è una voce che Schumann scrisse per il *Damenlexicon* nel 1834, inclusa poi nei *Gesammelte Schriften*⁹; i giudizi su Bellini e sulla "melodia italiana" sono sì ferocemente negativi, ma permettono una riflessione utile ad inquadrare il rapporto fra le due culture: "È possibile e auspicabile che Bellini, quando non si lasciasse più distogliere dalle folle osannanti dallo studio serio dei maestri tedeschi, conduca prima o poi alla fine della piatta e debole maniera musicale della nuova scuola italiana." (Es ist möglich und wünschenswert, dass Bellini, wenn er sich durch den glänzenden Zuruf der Masse nicht vom ernstesten Studium deutscher Meisters abhalten lassen wollte, der flachen, weichlichen Musikweise der neueren italienischen Schule über kurz oder lang ein Ende machen wird.)

A conclusione di questa prima giornata, il pianista Antonio Sardi de Letto ha eseguito una selezione dai *Paganini-Studien*, aggiungendo un ulteriore esempio delle molteplici relazioni fra Schumann e la musica italiana. Purtroppo Antonio Sardi de Letto è prematuramente scomparso pochi mesi dopo questa sua partecipazione; a lui va il ricordo di tutti coloro che lo hanno

⁹ 1914, II/201-2.

conosciuto e alla sua memoria sarà dedicato il volume di Atti delle giornate schumanniane di Roma.

La seconda giornata si è svolta ancora alla “Sapienza” il 17 novembre 2010 ed era inserita in un ampio progetto comprendente anche un ciclo di concerti e una rappresentazione teatrale. Nel ciclo di esecuzioni organizzato dalla *Istituzione Universitaria dei Concerti* di Roma, i pianisti Alexander Lonquich e Cristina Barbuti, il clarinetista Alessandro Carbonare, la violinista Hanna Weinmeister e il violoncellista Nicolas Altstaedt, hanno eseguito molta musica da camera di Schumann: dai Trii per archi e pianoforte ai *Fantasiestücke* op. 73, a lavori di ascolto meno frequente come i tardi *Märchenerzählungen* op. 134.

Lonquich ha poi tenuto una conferenza, analizzando al pianoforte numerosi particolari della scrittura schumanniana. Il musicista, con sontuosa esemplificazione al pianoforte, ha mostrato come Schumann lavorasse su dettagli minimi e su minime variazioni di elementi ritmici e motivici, dagli *Intermezzi* op. 4 ai *Davidsbündlertänze*, dai *Kreisleriana* op. 16 al Secondo Trio op. 80. Lonquich ha mostrato alcuni dei problemi che la musica schumanniana pone all'interprete odierno: libere scritture polifoniche, voci che emergono e si interrompono, note prolungate al di là delle possibilità del pianoforte, scritture idealistiche (come la *innere Stimme* della *Humoreske* op. 20) che obbligano l'esecutore a inventare e reinventare continuamente soluzioni a seconda dell'occasione, del momento, dello strumento o della sala. Ma soprattutto obbligano a uno sforzo di intuizione, per penetrare il senso nascosto di questa scrittura. Lonquich sembra quindi implicitamente confermare l'intuizione di Roland Barthes¹⁰, secondo il quale molta della musica schumanniana si rivolge più all'esecutore che all'ascoltatore. Ma lo stesso appello, la stessa sollecitazione a una continua attenzione critica,

¹⁰ *Aimés Schumann in L'obvius et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982.

l'esigenza del medesimo atteggiamento attivo e riflessivo sono rivolti da Schumann anche all'ascoltatore. E per questo Lonquich conclude rivolgendosi a chi intenda entrare in questo mondo sonoro una delle frasi preferite del compositore e di uno dei suoi poeti prediletti, Joseph von Eichendorff: "all'erta!"

La giornata era iniziata con lo storico della filosofia Giampiero Moretti, che aveva individuato in alcuni scritti giovanili di Schumann non tanto la contiguità con la allora predominante filosofia idealistica, quanto una possibile conoscenza di scrittori che segnano la fine del razionalismo settecentesco. Renato Principe ha poi dimostrato in modo documentato e convincente la discendenza di alcuni motivi generatori dei *Davidsbündlertänze* op. 6 dalla Sonata di Ludwig Schunke. Principe ha proposto, utilizzando anche fonti parallele, una strettissima vicinanza umana fra i due giovani compositori, che in quegli anni convivevano. L'indagine più approfondita sarà oggetto di una sezione del volume che Principe sta pubblicando su Schunke.

Guido Salvetti ha poi condotto un panorama sulla liederistica, soffermandosi in particolare sui *Gedichte der Königin Maria Stuart* op.135, proponendo una loro collocazione nel tardo stile schumanniano. Il compositore Luca Lombardi ha poi condotto una interessantissima discussione di un proprio brano per quartetto d'archi dal titolo inequivocabilmente schumanniano: *Warum?*. Lombardi si è soffermato in particolare su alcune caratteristiche compositive del proprio pezzo, immediatamente riconoscibili da parte del conoscitore di Schumann: per esempio la tecnica di estrarre dalle lettere di una parola l'iniziale radice diastematica per costruire il discorso polifonico; oppure la tecnica della citazione, per cui qui Lombardi usa il *Phantasiestück* op. 12 n° 3, *Warum?* appunto, che attraversa più movimenti della composizione.

Antonio Rostagno ha infine proposto un singolare aspetto di storia della ricezione: "Lo Schumann di Adorno". Il filosofo di Francoforte non ha parlato spesso di Schumann, eppure dai po-

chi e disorganici estratti si deduce quanto il compositore rappresentasse per il filosofo uno dei più chiari esempi di arte contraddittoria, “non riuscita”, non definitivamente mediata, caratteri che nella sua dialettica negativa costituiscono qualità supreme per un’opera d’arte. I luoghi di maggior rilievo a cui Adorno affida il suo pensiero provengono dalla raccolta postuma di frammenti *Beethoven* (a cura di Rolf Tiedemann) e dall’antologia *Noten zur Literatur* (nel capitolo dedicato a Eichendorff, letto quasi esclusivamente attraverso le intonazioni schumanniane). È vero che Adorno conosceva relativamente poca musica schumanniana, ma i suoi commenti acquisiscono proprio grazie al retroterra filosofico un valore a mio avviso indispensabile per l’interpretazione odierna di Schumann. Parole come “differenza”, “contraddizione”, “fallimento”, “antisistematicità”, “anti-metodicità” e simili sono strumenti interpretativi che Adorno implicitamente proietta sulla composizione schumanniana, cogliendone così alcuni dei più rilevanti significati. Quando Adorno afferma che l’arte per svelare il suo “contenuto di verità” deve necessariamente ricorrere alla “dissonanza”, alla “emancipazione dall’ideale dell’armonia”, alla “distinzione fra forma e contenuto”¹¹; quando afferma che la triade “materiale – espressione – forma” non può più trovare una sua stabilità, riesce a cogliere dalla sua personale prospettiva un aspetto determinante dell’arte schumanniana.

La giornata era conclusa dagli interventi di due psicologi, che hanno tematizzato il “problema Schumann”. Martin Egge, da prospettiva lacaniana, ha provato a dedurre una diagnosi del declino psichico, ricomponendo alcune testimonianze a partire dalla grande crisi del 1854; la proposta è che da quel momento, per cause in larga parte non derivate tanto da eventi biografici, quanto dalla interna crisi di relazione con l’attività com-

¹¹ *Concordanza estetica*, in *Teoria estetica*, trad. ital. Torino, Einaudi, 2009, p. 217.

positiva, il declino delle energie intellettuali sia stato scatenato dall'indebolirsi del "synthómo". Con tale termine viene indicata la particolare relazione privilegiata attraverso la quale il soggetto trova un suo equilibrio nel rapporto con la realtà, trova una sua collocazione nel e con il mondo, una giustificazione alla propria presenza e attività. Secondo Egge nel momento in cui Schumann ha sentito che la musica, da sempre elemento privilegiato del suo rapporto con la realtà, "non teneva" più, ossia non era più ragione sufficiente, nella sua psiche è finito l'equilibrato rapporto con la realtà. Michele Cavallo ha invece indagato la particolare relazione della musica di Schumann con la componente corporea, richiamando una celebre proposta di Roland Barthes. In alcuni celebri saggi come il già citato *Aiméeer Schumann*, o come *Rasch*, Barthes notava infatti come da alcuni momenti della musica schumanniana emerga quasi con violenza incontenibile "il corpo che batte". Barthes intendeva così una qualità gestuale incontrollata, che sfugge al totalizzante dominio della ragione costruttiva, ossia a quella ragione formale che ha condotto come strada maestra la storia della composizione e della esecuzione musicale nella cultura europea. La proposta di Cavallo è che nella musica schumanniana, in questi momenti apparentemente "fuori controllo", dal punto di vista della "ragione dominante" formale e linguistica, emergano sintomi musicali, elementi di espressione di quella corporeità concreta e non filtrata dalla mente, per i quali ha proposto la definizione di "somatemi", ossia elementi espressivi corporei, gestuali, allusivi e istintivi.

Al termine dell'intensa giornata, alla quale ha partecipato un uditorio particolarmente ampio e interessato, si è svolta una tavola rotonda a cui hanno partecipato i professori di musicologia della Sapienza, Franco Piperno e Antonio Rostagno, insieme ai musicisti impegnati nel ciclo di concerti sopra riferito. Il violoncellista Nicolas Altstaedt ha dialogato con Guido Salvetti e Antonio Rostagno sulla scrittura strumentale inedita e impegnativa del Concerto op. 129; Cristina Barbuti e Alexander Lon-

quich hanno dialogato con Franco Piperno e Dino Villatico sulla presenza schumanniana nel panorama concertistico italiano.

L'iniziativa si completava con una eccentrica rappresentazione teatrale, organizzata dal centro di assistenza psichiatrica di Roma "Villa Lais"; qui il 18 novembre, a cura di Cristina Barbuti e Michele Cavallo, si è tenuta una rilettura drammatizzata di alcuni estratti dagli scritti e dai diari di Schumann. Alla rappresentazione, di alta suggestione, hanno partecipato i pazienti del centro; parte integrante dello spettacolo erano le esecuzioni pianistiche di Cristina Barbuti, tratte da composizioni di Robert, di Clara e di György Kurtág, un compositore particolarmente vicino all'eredità spirituale schumanniana.

Tutte le relazioni delle due giornate della Sapienza confluiranno in un volume a stampa, di prossima pubblicazione, per la casa editrice Lim (Libreria Musicale Italiana) di Lucca; l'uscita in libreria è prevista per i primi mesi del 2012.

Una ulteriore iniziativa ha avuto luogo a Rimini, dove presso l'Istituto Musicale "G. Lettimi" il GATM – Gruppo di Teoria e Analisi Musicale italiano ha organizzato il suo annuale convegno (4–6 novembre). La sessione principale era dedicata a "Il tardo stile di Schumann"; gli interventi sono stati poi pubblicati nel numero monografico della Rivista di Analisi e Teoria Musicale, preceduti da un ampio saggio storiografico di Arnfried Edler dedicato all'ultimo Schumann, come ultimo numero dell'anno 2010, intitolato *Le ultime opere di Robert Schumann: analisi dei Gesänge der Frühe per pianoforte op. 133 (1853)* (a cura di Antonio Rostagno). Riporto l'indice del volume: Mario Baroni, *Premessa metodologica*, Arnfried Edler, *Lo stile del tardo Schumann* (trad. it. di Elisa Novara); Nicholas Marston, *Schumann's "Gesänge der Frühe" op. 133: a 'false dawn'?*; Rossana Dalmonte, *Ipotesi sulla melodia dei "Gesänge der Frühe"*; Guido Salvetti, *Il significato dei Lieder senza parole: il caso dei "Gesänge der Frühe"*; Antonio Rostagno, *'Tardo stile' e 'opera tarda'. "Gesänge der Frühe": compimento di un percorso o svolta a 'vie nuove'?*

Marston, utilizzando strumenti schenkeriani, evidenzia come un'unica sonorità di *La traversi l'intero ciclo*, nel quale individua due simultanee possibilità di segmentazione; l'obiettivo è quello di dimostrare come l'assunto organicistico rimanga vigente pur nella effettiva presenza di elementi disgreganti. Marston, testimoniando uno degli indirizzi emergenti dell'analisi musicale odierna, conclude il suo saggio con un ampio e stimolante paragrafo intitolato *Hermeneutical approaches*, dove conduce un parallelo con le più o meno coeve *Fughetten* op. 121; ciò gli permette di leggere anche nei *Gesänge der Frühe* quella intima essenza contrappuntistica dalla quale Schumann non si è mai allontanato. Marston conclude indicando come il "mattino", il senso di rinascita luminosa che il titolo sembrerebbe proporre, dall'analisi e dalla collocazione nel momento biografico sia da intendere in senso oppositivo, come una promessa pessimisticamente delusa. Il "mattino" del titolo schumanniano si rivela essere niente altro che un "false dawn".

Rossana Dalmonte porta invece l'attenzione su alcuni particolari processi di costruzione della melodia, soprattutto nei numeri 1, 3 e 5 del ciclo: anche Dalmonte, utilizzando un diverso metodo di analisi formale della melodia, conclude con una sostanziale conferma della necessità organicistica.

Guido Salvetti propone una lettura comparata di alcuni particolari linguistici del tardo stile, indicando elementi sintattici e scelte armoniche presenti anche in lavori poco precedenti. Il volume si chiude con lo scritto di Antonio Rostagno, che riflette su alcune delle idee di Marston; l'intenzione è di mostrare come l'idea del ciclo unitario, sempre così problematica in Schumann, nei *Gesänge der Frühe* tocchi la sua fase estrema. Direi addirittura che l'unicità del discorso, la olistica organicità che sussume ogni particolare grammaticale e sintattico in vista di un superiore progetto unificante, la stessa identità di un soggetto che si esprime attraverso il ciclo, vengono radicalmente messe in discussione. La conclusione è che il senso profondo dei

Gesänge è la “contraddizione” intesa sia come strumento di espressione di un soggetto oramai spezzato, sia come elemento di rinnovamento della sintassi e degli strumenti compositivi. Alcune esemplificazioni analitiche dai numeri 1, 2 e 5, mostrano che la frammentazione del discorso musicale, come funzionale sintomo di una frantumazione del soggetto alla soglia dello smarrimento del sé, giunge sino negli strati più profondi della costruzione compositiva tardo-schumanniana; tanto che attraverso livelli riduzionistici si giunge a un livello di fondo che non permette di individuare alcuna *Urfinie*, fino a contraddire la presenza stessa di un *Ursatz*. Contraddizione, non chiusura, sostanziale denuncia della perdita della sintesi totalizzante sono, ancora, elementi di ascendenza adorniana, poi rinnovati da pensatori come Hermann Broch ed Edward Said. Ricollegandosi al saggio di Edler, infine, Rostagno ripercorre la nozione di “tardo stile”, sebbene come afferma Edler non sia del tutto corretto parlare di “tardo stile” in un compositore che ha terminato la sua attività a soli 44 anni.

In conclusione, il bilancio italiano del bicentenario schumanniano sembra soddisfacente: molte esecuzioni di alto livello, anche di brani poco presenti nel canone concertistico; un volume di analisi già pubblicato, un volume piuttosto ampio e multiprospettico in corso di stampa, una serie di incontri e giornate di studio che hanno evidenziato inediti legami fra Schumann e l'Italia e che hanno attirato sempre un uditorio ampio e interessato. Questa nuova onda, che promette di proseguire negli anni prossimi, riapre la riflessione dal punto di vista italiano, che è stata finora piuttosto saltuaria; fra le poche iniziative convegnistiche-editoriali finora realizzate, oltre agli atti Lincei sopra ricordati, segnalo almeno *Kreisleriana di Robert Schumann*¹² di chi scrive, e la miscellanea *Robert Schumann e i suoi*

¹² Palermo, L'Epos, 2007.

rapporti con lo spazio letterario a cura di Arnaldo Morelli¹³. Anche nella didattica universitaria, grazie al bicentenario, sembra finalmente aprirsi uno spazio di interesse, con corsi specialistici e tesi di dottorato dedicati; un interesse che si spera cresca e diventi continuativo.

Schumann's Second Centenary in Italy

Antonio Rostagno

Schumann's second centenary gave rise to many initiatives in Italy; if on the one hand there have been many performances, even of works out of the repertoire, on the other there have been very few musicological events. This lack of interest in Italy began a few decades after Schumann's death. In this respect the comment written after the Italian *première* of *Das Paradies und die Peri* (Rome, 1883) by Adolf Berwin, who was a German from Leipzig but also the Accademia di Santa Cecilia librarian, sounds quite meaningful: "no one has an imprint as essentially German as the author of the *Peri* [...] his musical language has nothing in common with the Italian one"; and the same considerations will be found long afterwards in later comments.

This situation is at the root of the scarce historiographic production devoted to schumannian subjects in Italian; except for the translation of the fundamental volume by Arnfried Edler, *Schumann und seine Zeit* (but in the 1982 version and not in 2008 one) and the proceedings of a pioneering international conference organized by Accademia dei Lincei di Roma (*Schumann, Brahms e l'Italia, Proceedings of the International Conference, Rome 4th–5th November 1999, publication 2001*), there remains

¹³ Lucca, Lim, 2008.

very little. The bicentenary of 2010 seems to have brought new fire to Schumann's debate: at least three conventions registered a wide participation of public and music professionals, prompting articulated discussion.

The main event has been organized by Università La Sapienza in Rome; it took place in two daily study sessions, on 24th June and 17th November 2010. The former session was centred on Edler's huge position paper *Robert Schumanns Position zu literarischen und religiösen Fragen zwischen 1830 und 1854*; by illustrating Schumann's interest in the literary production of writers commonly defined as "left wing Hegelians" (especially Titus Ullrich) in 1848–49, that led the composer to share the idea of music as "social art", Edler started a wide debate with the numerous musicologists, journalists, and students attending the conference. Other contributions followed in which the theme of the relationship between Schumann and Italy is often dealt with; this ambiguous and interesting relationship gave rise to new perspectives; such as Schumann's judgement on Bellini's melody, the latter being ever since a beyond history symbol of Italianity.

The second daily session (17th November) was included in a set of events organized in collaboration with the Istituzione Universitaria dei Concerti (IUC) and with "Centro di riabilitazione per pazienti psichiatrici *Villa Lais*". The cycle also included two concerts of the group led by pianist Alexander Lonquich, who also gave a piano master-class, the whole of it was devoted to Schumann music, and a theatrical performance by the patients of Villa Lais entitled *Contrappunti per piano voce e corpo* (a dramatization of excerpts from letters, diaries and various writings by Robert and Clara). This session was centred on a lecture by Lonquich himself, with very ample piano examples, dealing with the relationship between Schumann's music and modern performers. The day was rounded up by the reading suggestions made by two psychologists, Martin Egge and Michele Cavallo (from a

Lacanian point of view), by the composer Luca Lombardi, who presented his own quartet *Warum?* built on the *Phantasiestück* op. 12 no. 3, and some other suggestions about the role of Schumann in the history of culture. On the one hand the historian of philosophy Giampiero Moretti found in some points of Schumann diaries influences by writers that marked the end of the Eighteenth Century rationalism; on the other I introduced some considerations around the theme “Adorno on Schumann”. The ideas of “difference”, “contradictions”, “opposition to methodic mentality” become the reading clue by which Adorno points out fundamental aspects of schumannian art.

The proceedings are about to be released by publisher LIM (Libreria Musicale Italiana) in Lucca (Italy).

Another initiative, with a different but complementary target, took place during the yearly convention of the Italian Gruppo di Teoria e Analisi Musicale (GATM) in Rimini on 4th–6th November 2010. The main session was devoted to “Schumann’s late style” and it is now published under the title of *Le ultime opere di Robert Schumann: analisi dei Gesänge der Frühe per pianoforte op. 133*, Antonio Rostagno ed., “Rivista di Analisi e Teoria Musicale”, 2010/2. The two initial essays by Arnfried Edler (*Lo stile del tardo Schumann*) and by Nicholas Marston (*Schumann’s “Gesänge der Frühe” op. 133: a ‘false dawn’?*) are answered by Rossana Dalmonte (*Ipotesi sulla melodia dei “Gesänge der Frühe”*), by Guido Salvetti (*Il significato dei Lieder senza parole: il caso dei “Gesänge der Frühe”*) and by Antonio Rostagno (*‘Tardo stile’ e ‘opera tarda’. “Gesänge der Frühe”: compimento di un percorso o svolta a ‘vie nuove’?*). The analytical perspective shows some limits when it gets to face schumannian composition, which often seems not to adapt itself to commonly used methods; the last piano set has been chosen as a trial field, and various scholars got to diverging conclusions by following different paths. These manifold results may well represent a good starting point for further debate on the last Schumann.

The achievements of the Schumann's bicentenary in Italy seem satisfactory: many first rate performances, even of works less frequently featuring in concert halls; a published volume of analysis; a forthcoming huge and multiperspective volume. This renewed interest in Schumann studies also influence the didactic of music historiography (high level courses of musicology in Italian universities, seminars, Phd research), and this trend promises to keep going in the next years.

Neue Robert-Schumann-Gesamtausgabe
New Edition of the Complete Works

Serie I: Orchesterwerke

1. Werkgruppe: Sinfonien

Band 3: Sinfonie Nr. 3, op. 97

Herausgegeben von Linda Correll Roesner

Mainz: Schott Musik International, 1995, RSA 1003

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

Herausgegeben von Sonja Gerlach

Mainz: Schott Musik International, 2000, RSA 1005

2. Werkgruppe: Konzerte

Band 1: Klavierkonzert a-moll op. 54

Herausgegeben von Bernhard R. Appel

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

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

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

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

Serie II: Kammermusik

1. Werkgruppe: Werke für Streicher

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

Herausgegeben von Hans Kohlhase.

Mainz: Schott Musik International, 2006, RSA 1011

2. Werkgruppe: Werke für Streicher und Klavier

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

Herausgegeben von Ute Bär

Mainz: Schott Musik International, 2001, RSA 1014

Serie III: Klavier- und Orgelmusik

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

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

Herausgegeben von Joachim Draheim und Bernhard R. Appel

Mainz: Schott Musik International, 2001, RSA 1023

Serie IV: Bühnen- und Chorwerke mit Orchester

3. Werkgruppe: Geistliche Werke

Band 1 (Teilband 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 (Teilband 2): *Adventlied* op. 71 und *Neujahrslied* op. 144

Herausgegeben von Ute Bär

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

Band 2: *Missa sacra* op. 147

Herausgegeben von Bernhard R. Appel

Mainz: Schott Musik International, 1991, RSA 1033

Band 3: *Requiem* op. 148
Herausgegeben von Bernhard R. Appel
Mainz: Schott Musik International, 1993, RSA 1034

Serie V: Chorwerke

2. Werkgruppe: Werke für Frauenchor

Band 1: Romanzen Heft 1, op. 69 und Heft 2, op. 91
Herausgegeben von Irmgard Knechtges-Obrecht
Mainz: Schott Musik International, 1991, RSA 1036

Serie VI: Lieder und Gesänge für Solostimmen

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

Serie VII: Klavierauszüge, Bearbeitungen, Studien und Skizzen

3. Werkgruppe: Studien und Skizzen

Band 1: *Studien und Skizzen*
Herausgegeben von Matthias Wendt
Mainz: Schott Musik International, 2010, RSA 1057

Band 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.
Herausg. v. Helmut Schanze unter Mitarbeit v. 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/robert_schumann/index.html

Neu New Neu New Neu New Neu New Neu

Serie VII: Klavierauszüge, Bearbeitungen, Studien und Skizzen

3. Werkgruppe: Studien und Skizzen

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

Unter den überlieferten Notiz- und Studienbüchern Schumanns nimmt das sogenannte *Brautbuch* aus mehreren Gründen eine Sonderstellung ein. Schumann selbst legte es in zwei Teilen an. Dem Textteil folgt ein mit handrastrierten Notenlinien versehener Teil, in dem Musiknotate niedergelegt sind. Die Bezeichnung *Brautbuch* geht auf einen von fremder Hand stammenden Vermerk auf der Innenseite des vorderen Einbanddeckels zurück.

Ein äußerer Anlass für die Anlage des Brautbuchs war wohl Schumanns Reise nach Wien (27. September 1838 bis 8. April 1839). Wurden die verbalen Eintragungen im *Brautbuch* von Schumann mutmaßlich größtenteils in Wien vorgenommen, so können von den insgesamt 23 Musiknotaten, die den Zeitraum von Juli 1837 bis 20. Oktober 1839 umfassen, nur drei während des etwa halbjährigen Wienaufenthalts entstanden sein, die übrigen Musikaufzeichnungen vor und nach dem Wienaufenthalt in Leipzig. Nur zehn der insgesamt 23 Entwurfsabschriften gingen später in gedruckten Werken auf.

Zu einem unbekanntem Zeitpunkt ging das *Brautbuch* in Clara Schumanns Besitz über und wurde dann vorerst nur von ihr selbst genutzt. Für den Besitzerwechsel liefert Schumanns letztes musikalisches Notat vom 20. Oktober 1839 ein Datum post quem und die Eheschließung am 12. September 1840 möglicherweise das Datum ante quem. Claras wohl ab Herbst 1840 vorgenommene Eintragungen beziehen sich auf Ereignisse aus dem Zeitraum zwischen 14./15. August 1838 und 25. Juli 1854.

Mit dem Besitzerwechsel ist ein Funktionswandel des *Brautbuchs* verbunden: Zunächst folgte Clara dem im Textteil vorgegebenen Erinnerungskonzept eines *Brautbuchs*, indem sie als Ehefrau rückblickend einige herausragende Ereignisse aus der Brautzeit stichwortartig ergänzte. Dabei war sie bemüht, diese Ergänzungen chronologisch passend zwischen den Eintragungen Robert Schumanns zu platzieren. Schließlich geriet das Brautbuch zu einer Art Ehealbum, in dem – beginnend mit der Hochzeit (12. September 1840) – einige Erlebnisse aus dem gemeinsamen Leben als Paar von Clara – und stets nur von ihr – aufgezeichnet wurden.

Die erstmals vorgelegte vollständige Publikation von Robert Schumanns Brautbuch überschreitet den üblichen Rahmen historisch-kritischer Musiker-Ausgaben in mehrfacher Hinsicht: Zum einen handelt es sich um ein Doppeldokument: Im ersten Teil des *Brautbuchs* ist nicht nur Robert Schumann, sondern auch seine Frau Clara präsent. Zum andern beinhaltet es sowohl biographische als auch kompositorische Aufzeichnungen. Letztere stammen allerdings ausschließlich von Robert Schumann. Und drittens enthält bzw. enthielt das Brautbuch auch Objekte, z.B. gepresste Pflanzen, dingliche Erinnerungsstücke sowie schriftliche Einlagen, die es zu dokumentieren galt. Alle beschriebenen und für Objekteinlagen genutzten Seiten wurden in der Edition vollständig faksimiliert, wobei Transkriptionen verbaler und musikalischer Texte den Fotoreproduktionen gegenüberstehen. Heute vom *Brautbuch* getrennt überlieferte Bestandteile sind in einem Anhang faksimiliert und ediert.

Dieser Band wurde auf der *Internationalen Musikmesse Frankfurt* 2012 mit dem renommierten Deutschen Musikeditionspreis **Best Edition** des Deutschen Musikverleger-Verbands gewürdigt.

Siehe auch www.boersenblatt.net/523958

Brautbuch, Supplement R 11

Facsimile with transcription and commentary.

Edited by Bernhard R. Appel

Mainz: Schott Music International, 2011, RSA 1069

Among Schumann's extant notebooks and study books the so-called *Brautbuch* occupies, for various reasons, a special position. Schumann himself conceived it in two parts. The textual part (pp. 1–255), only twenty-eight pages of which are actually written on, is followed by a second part (pp. 256–352) with hand-ruled staves, only twenty-two pages of which contain musical jottings. The term *Brautbuch* goes back to a note written in an unknown hand on the inside of the front cover.

Perhaps the pocket-sized book was initially used by Schumann for musical items only, for the earliest dated entries were musical jottings which may subsequently have been followed by verbal notes in the front part of the book. The pages preceding the notated musical part, pages which were not provided with staves, probably remained blank until Schumann's stay in Vienna (27 September 1838 to 8 April 1839). This stay probably provided an external occasion for starting a *Brautbuch*.

At an unknown point in time the *Brautbuch* passed into Clara's possession and was then initially used only by her. For the change of ownership Schumann's last musical jotting (No. 23) dated 20 October 1839 provides a date *post quem*, while the wedding on 12 September 1840 possibly gives us the date *ante quem*. Clara Schumann's entries, presumably from autumn 1840 onward, refer to events during the period between 14/15 August 1838 and 25 July 1854.

The change of owner was accompanied by a change in the function of the *Brautbuch*. To begin with Clara followed the concept of a *Brautbuch* of remembrance given in the verbal part of the text, by looking back as a married woman and adding, in the form of keywords, some outstanding events from her time

as a bride, taking pains to locate these additions at chronologically appropriate points among Robert Schumann's entries. But this was not always successful because of limited writing space. Finally the *Brautbuch* underwent a mutation to become a kind of marriage album, in which, beginning with the wedding on 12 September 1840, experiences of their life together as a married couple were noted by Clara – and only ever by her.

The publication of Robert Schumann's *Brautbuch* ('Bridal Book', Appendix R 11), presented here in its entirety for the first time, goes in a number of ways beyond the customary limits of scholarly editions in the sphere of music. Firstly, the *Brautbuch* is a dual document: the first part contains utterances not only by Robert Schumann but also by his wife Clara. Secondly, it contains both biographical and musical material. The latter is, however, exclusively the work of Robert Schumann. And thirdly the *Brautbuch* contains, or once contained, tangible objects such as pressed flowers, souvenirs and written inserts, which it is our task to document.

All the pages that have been written on and used as inserts have been reproduced in full in facsimile in this edition, transcriptions of verbal and musical texts being placed opposite photographic reproductions. The 'Appendix' contains edited facsimiles of items from the *Brautbuch* which today are separately preserved.

This volume was awarded the renowned *Deutscher Musikeditionspreis* of the *Deutscher Musikverleger-Verband* in the category **Best Edition** at the *Internationale Musikmesse Frankfurt* in 2012.

Quod vide www.boersenblatt.net/523958

Veranstaltungen 2012 — Vorschau
Events in 2012 — Preview

ROMANTISIERE DICH! SCHUMANNFEST

Düsseldorf, 24. Mai bis 4. Juni 2012

<http://www.schumannfest-duesseldorf.de/>

* * *

XVI. INTERNATIONALER ROBERT SCHUMANN WETTBEWERB
KLAVIER / GESANG

Zwickau, 7. bis 17. Juni 2012

<http://www.schumannzwickau.de>

* * *

„SCHUMANN UND LUTHER“ – SCHUMANN-FEST 2012

Zwickau, 7. bis 17. Juni 2012

http://www.schumannzwickau.de/schumann-fest_vorstellung.asp

* * *

SCHUMANN-FESTWOCHE

Leipzig, 8. bis 16. September 2012

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

* * *

15. BONNER SCHUMANNFEST

Bonn, 20. Oktober bis 4. November 2012

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

Neue Schumanniana —
CDs, DVDs, Notenausgaben und Literatur
New Schumanniana —
CDs, DVDs, Music Books, Literature¹
Ausgewählt von Irmgard Knechtges-Obrecht
Selected by Irmgard Knechtges-Obrecht

CDs, DVDs

Schumann. Der junge Virtuose / The Young Virtuoso
Exercice C-Dur · Abegg-Variationen op. 1 · Paganini-Studien op. 3
· 6 Paganini-Etüden op. 10 · Toccata C-Dur op. 7
Florian Uhlig, Piano
Stuttgart / Holzgerlingen: hänssler CLASSIC, 2011
CD No. 98.632

In der längerfristig auf 15 CDs angelegten Gesamtaufnahme aller Schumann'schen Solo-Klavierwerke (vgl. *Correspondenz* 33, S. 97ff.) einschließlich der Doppelfassungen und Fragmente hat Florian Uhlig nun als Nr. 2 eine besonders interessante Zusammenstellung unter dem Titel *Der junge Virtuose / The Young Virtuoso* vorgelegt. Das Konzept und der hochinformativ Booklettext stammen wiederum von Joachim Draheim, der zugleich



¹ English translations by Florian Obrecht

im Teamwork mit dem Pianisten die Authentizität des Notentextes garantiert. Hier sind hervorzuheben die beiden enthaltenen „World Premiere Recordings“: eine bisher nur in der Literatur erwähnte Frühfassung der *Toccata* op. 7 (*Exercice C-Dur*, nach dem Autograph in der Pierpont Morgan Library New York) und eine fragmentarisch überlieferte, von Draheim behutsam ergänzte zusätzliche *Capriccioso*-Variation zum *Thème sur le nom „Abegg“ varié* op. 1, die beide auf ihre Art sehr reizvoll sind – das „Exercice“ einerseits knapper gehalten, andererseits mit noch aberwitzigeren technischen Feinheiten gespickt als die *Toccata*. Deren bekannte Druckfassung hat Uhlig ebenso kompetent eingespielt wie eben die (erweiterten) Abegg-Variationen, deren rekonstruierte Orchesterversion er bereits in seine frühere CD (No. 93.264) einbezogen hatte.

Den Hauptteil der Aufnahmen bilden die beiden Hefte der *Paganini-Studien* op. 3 und *Konzertetüden nach Paganini* op. 10, von denen bislang nicht sehr zahlreiche Einspielungen existieren. Hier kann Florian Uhlig seine exzellenten pianistischen Fähigkeiten ausleben, die eben nicht nur im virtuosen Flitter, sondern vielmehr in emotional vertiefter Deutung gipfeln. Damit wird der von Joachim Draheim treffend benannte wesentliche Unterschied der beiden im Abstand eines Jahres geschaffenen Opera – die Studien seien eine geniale Klavierfassung von Paganinis *Capricen*, die *Konzertetüden* klängen dagegen wie ein an Paganini erinnerndes originales Klavierwerk Schumanns – überzeugend herausgearbeitet. Wollte man nur ein Beispiel für die letztgenannte These benennen, so ist es das c-Moll-*Maestoso* op. 10 Nr. 4, das Florian Uhlig zu einem höchst differenzierten, spannenden Charakterstück von einigem Tiefgang werden lässt.

Eine großartige, sehr empfehlenswerte Aufnahme!

Florian Uhlig plans a series of 15 CDs comprising interpretations of the entirety of Schumann's works for solo piano. The CD at hand – the second of the series – contains an interes-

ting collection of pieces, including two world premiere recordings. Especially noteworthy are the two very rarely played Paganini-Etüden op. 3 and op. 10. The artist displays excellent pianistic skills and a deeply emotional interpretation.

Overall a magnificent recording accompanied by a highly informative booklet by Joachim Draheim.

(Gerd Nauhaus)

Robert Schumann (1810-1856)

Piano Sonata No. 1 op. 11 – Fantasia op. 17

Jin Ju, Piano

Detmold: Musikproduktion Dabringhaus und Grimm, 2011

Hybrid-SACD MDG 947 1681-6

Zwei Werke, in denen sich Schumann auf ganz unterschiedliche Weise mit der aus der Klassik überlieferten Sonatenform auseinandersetzt. Zwei Werke, die zu Meilensteinen in der Klavierliteratur wurden. Und zwei Werke, die Schumann zunächst nicht unter seinem eigenen Namen an die Öffentlichkeit treten



ließ, sondern die Autorenschaft den beiden von ihm erfundenen, charakterlich kontrastierenden Fantasiegestalten Florestan und Eusebius zuschrieb. Eine außergewöhnliche Geste, die wohl nur teilweise mit der Unsicherheit des jungen Komponisten gegenüber dem Publikum und der geneigten Kritik zusammenhing. Seine erste Klaviersonate in fis-moll wollte er zudem gern der angebeteten Clara Wieck widmen, was deren Vater mehr oder weniger verbot. So hoffte Schumann, durch Florestan und Eusebius zu erreichen, was er selbst nicht konnte, setzte sie gewissermaßen als Botschafter seiner Gefühle ein.

Als durch Franz Liszt ein Spendenaufruf für das Beethoven-Denkmal in Bonn zum 65. Geburtstag des Komponisten am 17. Dezember 1835 erging, wollte Schumann auch einen Beitrag dazu leisten. „Florestan und Eusebius wünschen gern etwas für Beethovens Monument zu thun und haben zu diesem Zweck etwas unter folgendem Titel geschrieben: Ruinen. Trophaeen. Palmen. Große Sonate f. d. Pianof.“ Letztlich wurde dieses Werk 1839 unter dem Titel *Fantasie* veröffentlicht und Liszt gewidmet. „Der erste Satz davon ist wohl mein Passionirtestes, was ich je gemacht – eine tiefe Klage um Dich“, schrieb Schumann später an Clara, und auch die Sonate op. 11 „mag von den Kämpfen, die mir Clara gekostet, manches . . . enthalten“. Zwei höchst emotionale, leidenschaftliche Werke, in denen der stürmische, fast draufgängerische Florestan-Charakter im ständigen Wechsel mit dem des lyrisch-sanftmütigen Eusebius steht, ganz der ambivalenten Verfassung des Komponisten selbst entsprechend.

Wer sich nun fragt, ob es noch einer weiteren Aufnahme dieser doch sehr populären und häufig eingespielten Werke bedarf und ob diese ausgerechnet von einem chinesischen Interpreten stammen muss, vermutet man da doch gern einen Mangel an der gerade bei Schumann erforderlichen Einfühlsamkeit, der wird hier angenehm überrascht: Spätestens seit ihrem Furore machenden Konzert von 2009 auf sieben historischen Hammerflügeln und -klavieren im Sala Nervi des Vatikans vor Papst Benedikt XVI., 5.000 Zuhörern und bei weltweiter Fernsehübertragung ist die junge chinesische Pianistin Jin Ju in aller Munde. Ausgezeichnet mit zahlreichen Preisen von bedeutenden internationalen Wettbewerben, tritt sie inzwischen in den größten Konzertsälen aller fünf Kontinente auf.

Und jetzt also Schumann! Dass Jin Ju die nötigen technischen Fähigkeiten mitbringt, setzt man voraus. Doch fordern Schumanns Werke darüber hinaus neben der analytischen auch ein hohe emotionale Intelligenz. Jin Ju schafft beides mit überzeugender Leichtigkeit und weiß andererseits starke Akzente zu set-

zen. Sehr transparent klingt die Musik, die komplizierten Strukturen bleiben klar erkennbar, kompositorische Finessen werden nicht überdeckt, sondern freigelegt. An keiner Stelle verfällt Jin Ju vordergründiger Virtuosität. Lediglich ein wenig mehr an psychologischer Ausdeutung könnte es sein, was aber dem jugendlichen Alter der Pianistin geschuldet ist.

Im intelligent verfassten Booklettext von Irmlind Capelle stört nur der so häufig gemachte Fehler, Schumanns Äußerung, die Sonata sei „ein einziger Herzensschrei“ nach Clara, auf op. 11 (statt korrekt auf op. 14) zu beziehen. Alles in allem eine großartige Einspielung in technisch hochwertiger Qualität.

The CD at hand offers excellent recordings of two highly popular, brilliant piano pieces by Robert Schumann, the first Piano Sonata op. 11 in F sharp minor and the Fantasia op. 17, played by the young Chinese pianist Jin Ju.

Both of the pieces are in close relation to Schumann's imaginary characters Florestan and Eusebius, whose contrasting characteristics were meant to reflect Schumann's own personality. Another important aspect is his passionate, yet complicated love to the young Clara Wieck. Schumann works with the traditional classical sonata form in varied ways.

Jin Ju displays the necessary technical skills as well as high emotional intelligence required for Schumann's works. She plays the pieces with impressive ease, but is also quite capable of placing emphasis where needed. The music sounds very transparent, the complicated structures of the composition are clearly distinguishable. Its finesse is revealed by Jun Ji's play rather than concealed. It does lack, however, in psychological interpretation to some degree, which is owed to her juvenile age.

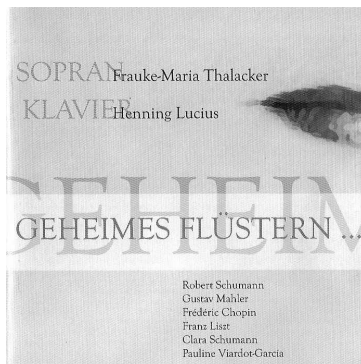
Overall a magnificent recording of high technical quality.

(Irmgard Knechtges-Obrecht)

Geheimes Flüstern...

Robert Schumann · Gustav Mahler · Frédéric Chopin · Franz Liszt
· Clara Schumann · Pauline Viardot-Garcia
Frauke-Maria Thalacker, Sopran · Henning Lucius, Klavier
Harmonie. Vertrieb durch EDEL-KULTUR, 2011
LC 7161, Best.-Nr.: HAR 076111005

Größtenteils eher selten zu hörenden Liedern in begrüßenswert gelungener Zusammenstellung widmet sich die lyrische Koloratursopranistin Frauke-Maria Thalacker auf der vorliegenden CD. Neben Robert Schumanns *Sechs Gesängen von Wilfried von der Neun* op. 89, Gustav Mahlers *Drei Liedern nach Texten aus*



„Des Knaben Wunderhorn“ und Franz Liszts *Der Fischerknabe* sowie *In Liebeslust* erklingen auch Frédéric Chopins *Drei Lieder in deutschen Textfassungen von Hans Schmidt*. Mit Clara Schumann und Pauline Viardot-García kommen auch zwei Komponistinnen zu Wort: Erstere mit ihren wunderbaren *Sechs Liedern aus „Jucunde“* von Hermann Rollett op. 23, letztere mit Vokalbearbeitungen zweier *Mazurken* Chopins, die man allerdings doch lieber im originalen Klavierklang gehört hätte.

Obwohl Frauke-Maria Thalacker langjährige Studien in Liedinterpretation vorzuweisen hat und mit zahlreichen Liederabenden in den verschiedensten Konzertsälen auftritt, scheint ihr stimmlicher Schwerpunkt doch eindeutig auf dem Operngesang zu liegen. Nicht für alle Stücke ist ihre von einem vorherrschenden Vibrato geprägte Stimme gleich gut geeignet, was in den Liedern beider Schumanns am meisten stört und zu den Liszt'schen noch am ehesten passt. Obwohl die Sängerin durchaus über

einen hellen Sopran verfügt, wirken die Höhen stellenweise etwas bemüht, was nicht zuletzt auf Kosten der Textverständlichkeit geht.

Henning Lucius erweist sich als ausgezeichneter Pianist, sowohl einfühlsam stützend in den „begleitenden“ Passagen, als auch technisch versiert und klangschön an solistischen Stellen, die verstärkt in den hochvirtuos angelegten Klavierpartien der Lieder Franz Liszts vorkommen.

Der ebenso informativ wie aufschlussreich formulierte Booklettext von Joachim Draheim trägt zum hohen Repertoirewert dieser CD bei.

A felicitious compilation of Lieder by varied romantic composers both male (Robert Schumann, Gustav Mahler, Frédéric Chopin, Franz Liszt) and female (Clara Schumann, Pauline Viardot-García). However Frauke-Maria Thalacker's lyrical, coloratura-focused soprano would be more fitting for her original field, the opera.

Henning Lucius makes an excellent piano accompanist. The very informative accompanying booklet by Joachim Draheim adds to the repertorial value of this collection.

(Irmgard Knechtges-Obrecht)

The Circle of Robert Schumann. Vol. 1

Robert Schumann · Clara Schumann · Joseph Joachim · Woldemar Bargiel

Gudrun Schaumann, Violine · Christoph Hammer, Hammerflügel

Capriccio DDD 5040. Wien, 2010

2 SACDs. LC 08748

The Circle of Robert Schumann. Vol. 2

Robert Schumann · Clara Schumann · Albert Dietrich · Johannes Brahms · Theodor Kirchner · Carl Reinecke

Gudrun Schaumann, Violine · Wolfgang Brunner, Hammerflügel

Capriccio DDD 5074. Wien, 2011

2 CDs. LC 08748

Im Schumann-Jahr 2010 hatte die international tätige Geigerin Gudrun Schaumann – sie empfing ihre Ausbildung an der Juilliard School New York bei Dorothy DeLay und bei Nathan Milstein in London und erhielt entscheidende Anregungen durch Nikolaus Harnoncourt – im Wiener Label *Capriccio* eine Aufnahmeserie unter dem Titel *The Circle of Robert Schumann* gestartet, die nun im Oktober 2011 fortgesetzt wurde. Weitere Aufnahmen sind geplant; der Wunsch der Künstlerin wäre es, auch die konzertanten Violinwerke einzubeziehen.

Die beiden vorliegenden Doppel-CDs (die erste davon im SACD-Format produziert) enthalten zunächst sämtliche originalen Solo-Violinwerke Robert und Clara Schumanns sowie die Alternativfassungen für Violine der für andere Melodieinstrumente konzipierten Stücke. Das sind, als gewichtigste Kompositionen, die drei Violinsonaten Schumanns op. 105 a-Moll, op. 121



d-Moll und WoO 2 a-Moll und Clara Schumanns Romanzen op. 22, die auf den beiden CDs von vol. I verteilt sind. Hinzu kommen die Violin-Versionen der Romanzen op. 94 (vol. I), Adagio und Allegro op. 70, Fantasiestücke op. 73, Stücke im Volkston op. 102 (vol. II) und einige besonders charakteristische Kompositionen der Weggefährten Johannes Brahms, Albert Dietrich, Joseph Joachim, Woldemar Bargiel, Carl Reinecke und Theodor Kirchner sowie, ergänzend, reizvolle Liedtranskriptionen – insgesamt also ein umfangreiches und hochinteressantes Spektrum, das den „Schumann-Kreis“ weitgehend aus- und zeitlich sogar überschreitet, und für dessen Zusammenstellung allein schon Gudrun Schaumann hohe Anerkennung gebührt.

Hinzu kommt ihre makellose, „historisch informierte“, aber stets geschmackvolle und nie manierierte Interpretation auf einer „späten“ Stradivari von 1731 (mit Darmsaiten), kombiniert mit drei historischen Hammerflügeln unterschiedlichen Charakters aus der bekannten Wiener Sammlung von Gert Hecher: Instru-



menten von J. B. Streicher von 1836 und 1870 sowie einem 1872 gebauten von Carl Rönisch (Dresden), gespielt von der Solistin ebenbürtigen Spezialisten wie Christoph Hammer (vol. I) und Wolfgang Brunner (vol. II). Es fällt schwer, einzelne Höhepunkte der Produktion herauszuheben, doch sei der Zuhörer aufmerksam gemacht auf die beiden Sonaten op. 10 von Woldemar Bargiel (vol. I) und op. 116 von Carl Reinecke sowie auf die fein ziselierten Miniaturen von Theodor Kirchner (vol. II), von denen die letztgenannten erstmalig aufgenommen wurden. Der Kenner könnte sich darüber hinaus die sog. FAE-Sonate

von Schumann (Satz 2 und 4), Dietrich (Satz I) und Brahms (Satz 3) zusammenstellen, wären nicht hier alle drei Klaviere auf die Komponisten verteilt und somit der Klangeindruck etwas heterogen.

Die fundierten und informativen Booklettexte stammen von Joachim Draheim (vol. I) sowie von Ute Bär, Harry Joelson, Gerd Nauhaus und Katrin Schmidinger (vol. II). Verwunderlich ist die teils extrem unterschiedliche Typographie in den beiden Booklets desselben Labels, die man wohl besser einander angeglichen hätte. Cover und Booklets der beiden Veröffentlichungen sind reich geschmückt mit Farbporträts der attraktiven Künstlerin sowohl mit als auch ohne Geige, während die Pianisten sich mit Schwarzweiß-Abbildungen begnügen müssen. Auf den CDs von vol. II findet sich die Geige allein, doch die drei Flügel bleiben uns optisch verborgen.

These two double CDs contain the entirety of Robert and Clara Schumann's works for solo violin, as well as those originally intended for other instruments. In addition the collection offers some especially characteristic creations by Schumann's friends and fellow composers (Woldemar Bargiel, Johannes Brahms, Albert Dietrich, Joseph Joachim, Theodor Kirchner, Carl Reinecke), as well as lovely arrangements of songs.

Gudrun Schaumann plays her 1731 Stradivari with gut strings excellently, congenially accompanied by Christoph Hammer (Vol. 1) and Wolfgang Brunner (Vol. 2) on three historical fortepianos.

The accompanying booklets by Joachim Draheim (Vol. 1) and Ute Bär, Harry Joelson, Gerd Nauhaus, Katrin Schmidinger (Vol. 2) are highly informative and well researched. Altogether a wide spectrum of interesting, well interpreted pieces.

(Gerd Nauhaus)

Robert Schumann. Complete Works for Violin and Orchestra:
Concerto in A minor for Violin and Orchestra after the Concerto A
minor for Cello and Orchestra, Op. 129, Violin Version by the Com-
poser. Fantasy C major for Violin and Orchestra, op. 131. Concerto
in D minor for Violin and Orchestra

Ulf Wallin, Violin · Robert-Schumann-Philharmonie · Frank Beer-
mann, Conductor

BIS Records AB, Åkersberga, Sweden, 2011

BIS-SACD-1775

Mendelssohn & Schumann

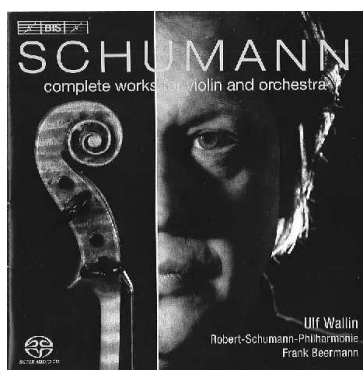
Violin Concertos [+ Schumann: Fantasy for Violin and Orchestra
in C major, Op. 131]

Christian Tetzlaff, Violin · Frankfurt Radio Symphony Orchestra ·
Paavo Järvi

Ondine Oy. Helsinki, 2010

LC 3572. ODE 1195-2

Die Entstehungs-, Unter-
drückungs- und Wiederent-
deckungsgeschichte von Ro-
bert Schumanns 1853 für Jo-
seph Joachim komponiertem,
doch erst 1937 uraufgeführtem
Violinkonzert muss Schumann-
Freunden nicht noch einmal er-
zählt werden. Mehr und mehr
ist Schumanns letztes Werk
mit Orchester aus dem Schat-



ten der tragischen Geisteskrankheit des Komponisten herausge-
treten und hat sich in den vergangenen Jahrzehnten im Kon-
zertbetrieb und auf dem CD-Markt erstaunlich etabliert.

Seit 2009 liegt endlich auch eine verlässliche Notenausgabe
vor (Breitkopf & Härtel, hrsg. von Christian Rudolf Riedel),
die Georg Schünemanns problematische Erstausgabe von 1937

überflüssig macht. Doch Wiedergaben des Werkes haben ihre Tücken, wobei man mit einigem Recht behaupten kann, dass sie seltener an Solisten als an Orchestern und Dirigenten scheitern – also weniger an violintechnischen Mängeln als an unangemessenen, in den Ecksätzen überhetzten, im Mittelsatz zerdehnten Tempi, an rhythmischen Ungenauigkeiten und klanglicher Sorglosigkeit. Angemessene Wiedergaben erkennt man vor allem an drei Ausführungsqualitäten:

1. Musiker müssen deutlich machen, dass im Verlauf der drei Sätze eine bemerkenswerte konzertante Entwicklung stattfindet. Denn das Werk beginnt mit einem für innovative Solokonzerte seiner Zeit ungewöhnlichen blockhaften Gegenüber von Sologeige und Orchester, die im 1. Satz nur während der Durchführung und in



der Coda vorübergehend zu zarten Verständigungsversuchen finden. Erst im polonaisenartig schreitenden, deklamierenden und singenden Finale kommt es zum konzertanten Dialog und zum konzertant-symphonischen Miteinander. Die entscheidende Brücke dieser Entwicklung ist der Mittelsatz, Schumanns intensivster, anrührender langsamer Konzertsatz, bei dem die Violine eine fast unendliche Melodie anstimmt und zugleich mit dem Orchester innig verwoben ist.

2. Ebenso wichtig ist, wie der Schumann-Forscher Reinhard Kapp zwingend gezeigt hat, die Tempofrage. Wer die Ecksätze merklich zu schnell nimmt, wie man es seit 1937 allzu oft erleben musste, der nimmt dem Werk den Raum zur Entfaltung, ja die Luft zum Atmen, die Fähigkeit zu sprechen, überspielt rhetorische Akzente, macht die Musik krank. Das gilt gerade für die charakteristischen Solofigurationen, die nicht so sehr trei-

bende Bewegungselemente sind, sondern melodische-motivische und gestische Qualitäten haben.

3. Ein guter Gradmesser für die Interpretationsqualität ist in vielen Fällen der Beginn des langsamen Satzes: Wenn sich Dirigent und Orchester nicht die Mühe gemacht haben, das synkopisch vorgezogene Eröffnungsthema der Celli gegenüber dem Begleitsatz wirklich lyrisch „swingen“ zu lassen, wie wir es schon vom frühen Schumann kennen, etwa in „Fast zu ernst“ aus den *Kinderszenen*, ist auch sonst für das Werk wenig Gutes zu erwarten. Ja, manche Dirigenten scheinen den Versuch aufgegeben zu haben, die Synkopik angemessen herauszuarbeiten und lassen das Thema mehr oder weniger auf den Schlag spielen (besonders offenkundig Lorin Maazel in einer alten Rundfunkaufnahme mit Ida Haendel).

Die Aufführungsgeschichte des Violinkonzertes beginnt mit Georg Kulenkampff, der im Dezember 1937 – durchaus mit geigerischem Charme – kurz nach der von Karl Böhm geleiteten Uraufführung eine violintechnisch von Paul Hindemith stark bearbeitete (sprich: verschlimmbesserte), im 1. Satz etwas gekürzte Fassung aufnahm, die Hans Schmidt-Isserstedt dirigierte. Solist der amerikanischen Erstaufführung war Yehudi Menuhin, der das Konzert im Februar 1938 mit John Barbirolli auch einspielte – in unbearbeiteter Gestalt, doch in den Ecksätzen mit stark aufgeheizten Turbotempi.

Nach 1945 folgten der solistisch liebevollen, orchestral leider nicht erstklassigen Aufnahme mit Peter Rybar und Victor Desarzens, die in Deutschland ziemlich unbekannt blieb, zunächst eher Rundfunk- als Schallplattenaufnahmen. Wenn in beiden Bereichen auch Mittelmaß vorherrschte, gab es unter den kommerziellen Einspielungen doch gelegentlich Interpretationen, die zu ihrer Zeit neue Maßstäbe im Umgang mit dem Werk setzten, ohne dass sie jeweils der Schumann-Weisheit letzter Schluss gewesen wären. Genannt seien die Geiger Henryk Szeryng (Dirigent: Antal Dorati), Ulf Hoelscher (Marek Janowski) und Jean-

Jaques Kantorow (Emmanuel Krivine). Gidon Kremers und Nikolaus Harnoncourts Einspielung von 1994 orientierte sich dann als erste kommerzielle Aufnahme überhaupt² streng am Puls von Schumanns Metronomangaben, wenn es auch an geigerischen Manierismen nicht mangelt und die Finalsatz-Polonaise geradezu erstarrt. Einen vom Tempo her ähnlichen Ansatz versuchten fast zeitgleich auch Hansheinz Schneeberger und Florian Merz in ihrer geigerisch spröderen, orchestral bestenfalls zweitklassigen Aufnahme.

Ein neuer Markstein war 2004 die Einspielung von Renaud Capuçon und Daniel Harding – nicht so sehr des Solisten wegen, sondern weil Harding zusammen mit dem Mahler Chamber Orchestra in Sachen Klangschichtung, Rhythmuspräzision, Formverstand und Ausdrucksprägnanz trotz nicht immer ganz authentischer Tempi all das verwirklichte, was man in den Noten schon immer sah, von den meisten Dirigenten aber nicht zu hören bekam. Dies ist, knapp und sicherlich nur bedingt „objektiv“ formuliert, der interpretationsgeschichtliche Hintergrund zweier Neueinspielungen von Violinkonzert und Phantasie, die von sehr unterschiedlicher Art und Qualität sind.

Der schwedische Geiger Ulf Wallin hat 2011 eine Gesamteinspielung von Schumanns Werken für Violine und Orchester vorgelegt (Violinkonzert, Phantasie op. 131, Geigenfassung des Cellokonzertes), wie es im Jahr zuvor auch schon Lena Neudauer mit Pablo Gonzáles in einer lyrisch-einfühlsamen, nach meinem Empfinden jedoch etwas spannungsarmen Aufnahme tat. Die Neuaufnahme mit Wallin, der hochmotiviert und weiterhin bemerkenswert hochklassig spielenden Robert-Schumann-

² Leider haben die Geigerinnen Jenny Abel – deren Einspielung aller Schumann'schen Werke für Violine und Klavier mit Roberto Szidon (1985) noch heute als bemerkenswert authentisch gelten muss – und Patricia Kopatchinskaja das Violinkonzert zwar mit erdig-substanzvollem Ton und in den Ecksätzen ausgesprochen eng an Schumanns Tempo orientiert im Konzert dargeboten, aber (noch) nicht im Studio eingespielt.

Philharmonie (Chemnitz) und ihrem GMD Frank Beermann kann in vieler Hinsicht als neuer Orientierungspunkt in der Interpretationsgeschichte des Violinkonzertes gelten: Sie zeigt einen geradezu selbstverständlichen Umgang mit dieser Musik, der einen nur den Kopf schütteln lässt über bisherige Aufführungsprobleme. Wallins erdig-kerniger Violinton ist sehr geeignet für das expressive Potential von Schumanns rezitativischen Figurationen im Kopfsatz des Violinkonzertes. Dank seines agogisch freien, doch nie manierten Spiels, prägnanter Akzentuierungen und der von Beermann maßgeblich mitverantworteten Balance zwischen Soloinstrument und Orchester gewinnt diese Musik eine ungemein sprechende Qualität. Auch Schumanns Kantielen profitieren von Wallins leicht angerauter geigerischer Sänglichkeit, die alles Süßliche vermeidet und im Zweifelsfall eher auf Ausdruck als auf Schlackenlosigkeit setzt.

All das gilt nicht minder für die so oft als spröde, blass und einfallslos gescholtene Phantasie. Im lebhaften Hauptteil orientieren sich Wallin und Beermann anfangs eng an Schumanns Metronomangabe, ehe sie das Grundtempo später phantasie-gemäß variieren, wobei sie oft sogar noch unter Schumanns Vorgabe bleiben. Gerade dadurch gewinnt das Stück enorme Lebhaftigkeit, wirkt geistreich, entwickelt seinen – von Elegik umflorten – Humor. Plötzlich versteht man, warum Schumann selbst dem Werk einen „heitren Charakter“ attestierte. Und man lernt, warum seine Satzbezeichnung „Lebhaft“ etwas anderes meint als rasant schnelles Spiel.

In Wallins Wiedergabe zeigt die Phantasie auch die violintech-nischen Qualitäten, die ihr von Rezensenten der ersten Leipziger Aufführung durch Joseph Joachim ausdrücklich zuerkannt (und von späteren Rezensenten und Geigern ebenso ausdrücklich abgesprochen) wurden. Natürlich bringt Wallin zusammen mit Beermann und dem fabelhaft reagierenden Orchester auch die konzertanten Gewichtsverschiebungen im Verlauf des Violinkonzertes packend zum Ausdruck, wobei er eher vereinzelte

Rauigkeit als nivellierende Glätte in Kauf nimmt. Gegenüber diesen Vorzügen wiegen kleinere Einwände wenig: Dem Orchester wünschte man gelegentlich mehr Durchsetzungskraft bei den Violinen. Beermann hätte im Violinkonzert den monumentalen Tuttiblöcken des 1. Satzes mehr Zeit gönnen können. Und der langsame Satz hat zwar Ausdruckskraft, Synkopen-Swing und „sprechende“ Kantilene, doch würde man in dem von Schumann geforderten fließenderen Tempo die Utopie des „Verweile doch, du bist so schön“ noch stärker spüren. Insgesamt aber ist dies mit Abstand die geigerisch und orchestral bisher überzeugendste, fesselndste Gesamtaufnahme der drei konzertanten Violinwerke: Sie überzeugt in der expressiv-freien Interpretation des vom Komponisten für Geige transkribierten Cellokonzertes, bietet die mit Abstand gelungenste Einspielung der Phantasie und steht beim Violinkonzert im Hinblick auf Ausdruckskraft, Formbewusstsein und Spielintelligenz zumindest gleichberechtigt neben, teilweise auch vor den Aufnahmen von Capuçon/Harding und Kremer/Harnoncourt.

Demgegenüber schwimmt die von Paavo Järvi geleitete Einspielung Christian Tetzlaffs weithin im Aufführungsmainstream früherer Jahrzehnte (was ich bei diesem sonst so hochgeschätzten Geiger mit Bedauern schreibe). In der Phantasie op. 131 hält sich Tetzlaff zwar strenger an Schumanns Tempovorgaben als Wallin, hetzt dabei aber so atemlos und unphantasiemäßig durch das Werk, als säße ihm die Pistole im Nacken. Er lässt der Musik keine Zeit zum Atemholen, zum Artikulieren, was sich gelegentlich auch auf die geigerische Qualität auswirkt. Der paradoxe Effekt ist, dass Wallins gut 3 Minuten (also rund ein Viertel) längere Aufnahme der Phantasie letztlich lebhafter und musikalisch kurzweiliger wirkt als Tetzlaffs schlanktönige Hetzpartie. Im Violinkonzert nimmt Tetzlaff einerseits durch unsentimentales Spiel für sich ein – gerade im langsamen Satz. Doch selbst hier bleibt er interpretatorisch vergleichsweise farblos, zumal Järvi und das Frankfurt Radio

Symphony Orchestra (hr-Sinfonieorchester) in puncto Klang- und Artikulationsprägnanz wie auch aufnahmetechnisch hörbar hinter Beermann mit der Robert-Schumann-Philharmonie oder Harding mit dem Mahler Chamber Orchestra zurückbleiben.

So ist das Beste an Tetzlaffs CD die Aufnahme des Mendelssohn-Konzertes, während Wallin und Beermann mit ihren Referenzaufnahmen zeigen, wohin der weitere aufführungspraktische Weg von Schumanns konzertanten Violinwerken führen könnte.

The two CDs contain recordings of Schumann's only Violin Concerto and his more popular Violinfantasie op. 131 by different violinists (Ulf Wallin, Christian Tetzlaff).

The obscure history of origins, suppression and rediscovery of the Violin Concerto is being recapitulated by the author. Due to the numerous difficulties in interpreting the Violin Concerto, most of these of technical nature, only very few performances accomplish to satisfy. The author therefore continues to give a short review of previous interpretations. Based on this he then appraises the two recent recordings.

Ulf Wallin delivers a groundbreaking, stunning performance, which sets new standards. The same CD also includes the version for violin of Schumann's Violoncello Concerto op. 129.

The musicians of the Robert-Schumann-Philharmonie (Chemnitz) effortlessly negotiate even the most demanding parts.

Christian Tetzlaff's interpretation of the Violin Concerto pales in comparison.

The famous violin concerto of Felix Mendelssohn Bartholdy on the other hand turns out very well and constitutes the best part of the CD.

(Michael Struck)

Robert Schumann: Manfred

A dramatic poem in three parts by Lord Byron, op. 115

Live from the Tonhalle Düsseldorf, 2010

Direction and Visualisation: Johannes Deutsch

Düsseldorfer Symphoniker, Conductor: Andrey Boreyko

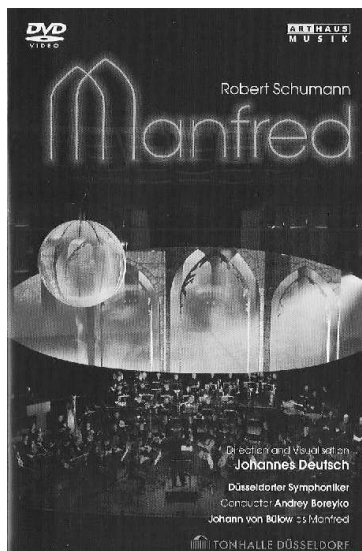
Johann von Bülow as Manfred

DVD ARTHAUS Musik, 2011

Cat.No. NTSC 101 575

„Das Ganze müßte man dem Publikum nicht als Oper oder Singspiel oder Melodram, sondern als ‚dramatisches Gedicht mit Musik‘ ankündigen. – Es wäre etwas ganz Neues und Unerhörtes,“ schreibt Robert Schumann im November 1851 an Franz Liszt, der eine Aufführung des *Manfred* in Weimar plante, und umreißt damit das wohl auffälligste Moment seines Werkes: Vereint doch *Manfred* dramatische und oratorische Elemente gleichermaßen. Und gerade in jener auf solche Weise verunklarten Position zwischen den Gattungen liegt seine Faszination. Aber auch offenbar der Grund dafür, dass *Manfred* immer noch ein Schattendasein in den Konzertsälen der Welt führt.

Die dramatische Handlung des Stückes muss als inneres Theater, gleichzeitig aber ohne Theatralik veranschaulicht werden. Vermeintlich ein Widerspruch, den Schumann ganz bewusst aufnimmt, um ihn dann gerade in und mit diesem Stück zu lösen. Er geht dabei auf ebenso eigenwillige wie für die damalige Zeit



progressive Weise vor. Indem er stellenweise eine verbindliche Art der Deklamation in der Partitur festlegt, unterwirft er den Dramentext musikalischen Parametern. Einerseits hat sich die *Manfred*-Musik zwar von der Pragmatik des Theaters entfernt, dennoch kann man sie andererseits nicht als Schauspielmusik im herkömmlichen Sinne bezeichnen; dagegen spricht allein schon die wiederholte Verwendung des Melodrams. Die besondere Problematik ist ohnehin durch die literarische Vorlage gegeben, da Byron sein Stück ausdrücklich als Lese-Drama, als „mental theatre“ deklariert.

So ist es freilich keine schlechte Idee, dass der Regisseur Johannes Deutsch speziell für die Tonhalle Düsseldorf im Schumann-Jubliäumjahr 2010 eine Visualisierung zu *Manfred* entwirft, die einerseits auf die Besonderheiten des Werkes und andererseits auf jene architektonischen des Aufführungsortes reagiert. Die Tonhalle, ein 1926 ursprünglich als Planetarium gebauter runder Kuppelbau, lieferte jahrzehntelang reichlich Stoff für akustische Kritik und beschäftigte ebenso lange Zeit Fachleute mit der Suche nach Lösungsmöglichkeiten. Johannes Deutsch sieht für sein Projekt gerade darin eine Inspirationsquelle und deutet „die Blickrichtung in den realen architektonischen Raum zur Blickrichtung nach Innen, in den mentalen Raum. Über dem Orchester wird eine schwebende Panoramaprojektion installiert, die in Form eines Sehschlitzes den Blick auf Manfreds Vorstellungen freigibt.“

Das Konzept ging nicht nur im Live-Erlebnis auf, sondern lässt sich auch durch die vorliegende DVD erfahren. Der Zuschauer erkennt in der Projektion mit den Augen des Titelhelden die visuell verfremdete Welt einer Schweizer Alpenlandschaft. Die Hauptfigur Manfred, bzw. dessen Darsteller Johann von Bülow, schwebt eingeschlossen in einer Kapsel, verborgen vor den Blicken des Publikums und wird nur gelegentlich via Kameraaufnahme in die Szene hineingemischt, farblich und formal von Deutsch jeweils passend adaptiert.

Die Düsseldorfer Symphoniker musizieren der jeweiligen Stimmung wunderbar angemessen, die Nuancen von verhalten-melancholisch bis hochdramatisch-wild mühelos ausfüllend. Problemlos fügt sich der Chor des Städtischen Musikvereins dem musikalischen Gesamtbild ein, wirkt auch in den pointiert kurzen Einwüfen überzeugend. Beide Klangkörper gemeinsam führten Schumanns *Manfred* in der Vergangenheit mehrfach auf und versprühen dennoch eine lebendige Frische, als würden sie das Werk zum ersten Mal „entdecken“. Musikalisch packend wirkt das Stück durch diese Interpretation von Anfang bis Ende, manche Passage gerät sogar zu einem echten Höhepunkt, den man gern mehrfach anhören möchte! Auch die Solisten, Sprecher wie Sänger, gestalten ihre Rollen ausgezeichnet und runden das Gesamtgeschehen auf ebenso eindrucksvolle wie gelungene Weise ab. Besonders hervorzuheben ist die breite Palette an Ausdrucksmitteln, die Johann von Bülow als „Manfred“ seiner Stimme entlocken kann.

Ein kleiner technischer Makel liegt in der Klangabmischung, die streckenweise die Sprecher zu leise und daher schlecht verständlich werden lässt. Wenngleich man *Manfred* in der von Schumann vorgesehenen musikdramatischen Version auch quasi „semi-szenisch“ als großartiges Werk genießen kann und dies unbedingt in Zukunft verstärkt tun sollte, so ist doch die vorliegende visualisierte Form eine durchaus beachtenswerte Möglichkeit.

Robert Schumann's Manfred combines both dramatical and oratorical elements. As such it cannot be easily attributed to one of the traditional genres. Schumann intended it as a "dramatical poem with music", although the original by Lord Byron is explicitly declared as "mental theatre".

The piece is therefore very difficult to get across to the audience and enacted only very rarely. The DVD offers visualisations created specifically for the Tonhalle Düsseldorf by the

director Johannes Deutsch in 2010, the “Schumann Year“. His concept proved to be successful, resulting in an astonishing production, which is captured very well by the DVD.

The Düsseldorfer Symphoniker and the choir of the Städtischer Musikverein perform magnificently. The soloists – vocalists as well as speaking parts – execute their roles excellently.

There is a small technical issue with the sound levels, making the speakers too quiet in places. This minor flaw however does not detract from the overall positive impression.

(Irmgard Knechtges-Obrecht)

* * *

NOTEN / MUSIC BOOKS ³

Robert Schumann (1810–1856). Vier Fugen op. 72

Für Orgel eingerichtet von Christian Schmitt-Engelstadt

Köln: Verlag Dohr, 2010

Edition Dohr 23041 · ISMN: M-2020-1041-9

Schumann, der bekanntermaßen in seinem Schaffensprozess häufig jahresweise bestimmte Gattungen oder musikalische Bereiche bearbeitete, widmete sich 1845 überwiegend „contrapunktischen Studien“. Neben seinen *Sechs Fugen über den Namen Bach* op. 60 (seiner einzigen Originalkomposition für Orgel) schrieb er zwei Sammlungen (op. 56 und op. 58) für das ungewöhnliche, Pedalflügel genannte Instrument. Dabei wurde dem „normalen“ Flügel eine Pedalklaviatur hinzugefügt, wodurch sich auch eine gute Übereignbarkeit für das Orgelspiel ergab. Während nun

³ Sämtliche Besprechungen von Irmgard Knechtges-Obrecht / All reviews by Irmgard Knechtges-Obrecht

diese Werke rasch im Repertoire der Organisten Aufnahme fanden, blieben die vier ausdrücklich für das Klavier bestimmten Fugen op. 72 hinsichtlich dieses Instruments unberücksichtigt.

Der Kantor und Organist Christian Schmitt-Engelstadt schaffte hier Abhilfe, indem er noch im Schumannjahr 2010 eine Ausgabe der Klavierfugen op. 72 für Orgel erstellte. Da in seinen Augen „Schumanns kontrapunktische Tonsprache . . . der pianistischen wie der organistischen Idiomatik“ nahekommt, sieht er in der Einrichtung für Orgel eine konsequente Lösung. Tatsächlich muss er nur sehr wenig Änderungen vornehmen. Die originale Bassstimme verteilt Schmitt-Engelstadt auf die linke Hand und das Pedal der Orgel. Lediglich in der zweiten Fuge fügt er stellenweise eine Füllstimme in der linken Hand hinzu, die er frei erfunden hat und durch Kleinstich kennzeichnet. Ansonsten bleiben die dynamischen Anweisungen erhalten, wobei fraglich ist, inwieweit sie auf der Orgel wiedergegeben werden können. Einige andere Passagen werden orgelspezifisch angepasst, indem u.a. einige Verdopplungen der linken Hand gestrichen (op. 72 Nr. 2 und Nr. 3) und Haltebögen am Schluss der ersten Fuge in repetierten Basstönen ergänzt werden.

Wenngleich die *Vier Fugen* op. 72 von Schumann auch eindeutig für das Klavier gedacht und komponiert wurden, so bietet die vorliegende Ausgabe für Orgel doch die Möglichkeit der Repertoireerweiterung sowie eine gute Gelegenheit, die eher selten gespielten Stücke häufiger einzusetzen.

The cantor and organist Christian Schmitt-Engelstadt arranged Schumann's four fugues op. 72 – originally intended specifically for piano – for organ in 2010. Only few alterations to the original text needed to be made in the process.

The music book therefore offers an excellent opportunity to popularise these rather seldom played pieces.

Robert Schumann (1810–1856). Waldszenen op. 82

Für Bläserquintett eingerichtet von Andreas Vitalis

Köln: Verlag Dohr, 2010

Edition Dohr 10259 · ISMN: M-2020-2259-7

Wie Andreas Vitalis im Vorwort zu seiner hier vorgelegten Bearbeitung äußert, scheint Schumanns Zyklus *Waldszenen* op. 82 geradezu prädestiniert für Bläserstimmen zu sein. Kaum ein anderes Instrument verbindet sich so eng mit der Wald- und Jagdthematik wie das Horn, mit keinem anderen könnten Vogelstimmen so trefflich nachgeahmt werden wie mit der Flöte. Insofern wirkt die Einrichtung der Stücke für Bläserquintett auf den ersten Blick ebenso stimmig wie sinnvoll.

Durch die beiden umrahmenden Stücke „Eintritt“ und „Abschied“ lässt Schumann den Eindruck eines Waldspaziergangs entstehen. Die so geschaffene bogenförmige Konzeption löst er in den Stücken musikalisch ein. Auch achtet er auf eine ausgewogene Balance zwischen Wald- und Jagdstücken und gestaltet die Tonartenfolge der neun Stücke planvoll symmetrisch. Im tonmalerischen Bereich verwendet Schumann traditionelle Topoi: vom Gesang der Vögel über das Rauschen der Blätter und das Plätschern der Quellen bis hin zum Jagd- und Hörnerklang. Dies und noch weitere für die Thematik typische Merkmale vermag Schumann allein mit dem Klavierklang höchst lebendig nachzuzeichnen. Hier zeigt sich der besondere Charakter und unnachahmliche Reiz seiner neun Klavierstücke op. 82. Vitalis überträgt diese in seiner Ausgabe nun geschickt und gut durchdacht auf die (bei Schumann nur quasi „vorzustellenden“) Instrumente Flöte, Oboe, Klarinette (in A), Horn (in F) und Fagott. Das Klangbild wird naturgemäß vielfältiger und bunter, vielleicht aber auch in einem „un-schumannschen“ Sinne plakativer. Es lässt sich vom reinen Notenbild her schlecht imaginieren, man müsste eine Aufführung oder Aufnahme in dieser Besetzung hören.

In jedem Fall aber bietet die solide hergestellte, gut lesbare Ausgabe eine echte Bereicherung auf dem Notenmarkt.

As stated by Andreas Vitalis in the preface, Schumann's Waldszenen op. 82 suggest an arrangement for wind instruments. He specifically names the French horn, representing forest and hunting, and the flute, imitating birdsong. This seems very sensible at first glance but the nine pieces lose their characteristic appeal through the arrangement.

Schumann managed to create this sylvan atmosphere on piano solely by means of his genius. Nevertheless this technically well conceived edition offers a valuable addition to the market.

Robert Schumann. Adagio und Allegro Opus 70 für Klavier und Horn

Hrsg. v. Ernst Hertrich, Fingersatz Klavierstimme v. Klaus Schilde
München: G. Henle Verlag, 2011
HN 1023 · ISMN: 979-0-2018-1023-2

Robert Schumann. Adagio und Allegro Opus 70 für Klavier und Horn. Fassung für Violoncello

Hrsg. v. Ernst Hertrich, Fingersatz Klavierstimme v. Klaus Schilde
Mit zusätzlich bezeichneter Violoncellostimme v. Sebastian Hess
München: G. Henle Verlag, 2011
HN 1024 · ISMN: 979-0-2018-1024-9

Robert Schumann. Adagio und Allegro Opus 70 für Klavier und Horn. Fassung für Violine

Hrsg. v. Ernst Hertrich, Fingersatz Klavierstimme v. Klaus Schilde
Mit zusätzlich bezeichneter Violinstimme v. Ernst Schliephake
München: G. Henle Verlag, 2011
HN 1025 · ISMN: 979-0-2018-1025-6

Im Rahmen der Urtext-Ausgaben aus dem renommierten Henle-Verlag legt der als sorgfältiger und gründlich recherchierender Editor bekannte Ernst Hertrich weitere Werke Robert Schumanns vor. Das *Adagio und Allegro* op. 70 ist nun an der

Reihe. Ein Werk aus dem Jahr 1849, als Schumann sich wieder einmal schubweise mit einer Gattung befasste, in der er bis dahin noch nichts komponiert hatte, nämlich für die Kombination des Klaviers mit einem Soloinstrument. Der Klarinette (*Fantasiestücke* op. 73) folgte unmittelbar das Horn im vorliegenden op. 70.

Wie so häufig, hatte Schumann zunächst auch für dieses Werk einen anderen Titel vorgesehen. Erst später änderte er „Romanze und Allegro“ zu „Adagio und Allegro“, tauschte also die eher poetische, aus dem Bereich der Lyrik stammende Benennung des ersten Satzes gegen eine gebräuchliche italienische Satz- bzw. Tempoanweisung. Möglicherweise schien ihm dieser Satz so besser zum folgenden schnellen zu passen. Obwohl das „Adagio“ lyrisch-poetische Züge einer Romanze trägt, wirkt es gleichzeitig wie eine langsame Einleitung zum als Hauptsatz verstandenen „Allegro“.

Als Vorstudie und Anregung gleichermaßen könnte Schumanns op. 70 zu seinem in unmittelbarem Anschluss komponierten *Konzertstück für vier Hörner und großes Orchester* op. 86 aufgefasst werden, das bis heute zu den schwierigsten Stücken der wenig umfangreichen Horn-Literatur gehört. Mindestens ebenso anspruchsvoll und virtuos gestaltete Schumann den Hornpart seines op. 70, das in dieser ursprünglich vorgesehenen Version am besten zur Geltung kommt.

Den Hornpart schrieb Schumann Julius Schlitterlau, einem ausgezeichneten Hornisten der Dresdner Hofkapelle, sozusagen „auf den Leib“. Mit ihm spielte Clara Schumann ihrem Mann die Stücke erstmals aus dem Manuskript vor und beurteilte sie als „prächtig, frisch und leidenschaftlich“. Der Komponist selbst nannte sie „brillant“, was er vermutlich auf den Hornpart bezog, der „bis heute eine Herausforderung für Hornisten darstellt“, wie Hertrich im Vorwort zu seiner Ausgabe bemerkt und op. 70 als „eines der wichtigsten Solostücke für Horn“ bezeichnet. So mag es letztlich nicht verwundern, dass das Werk von Anfang an häu-

figer in der Fassung für Cello erklang, während die für Violine eher als Notbehelf gelten sollte. Die alternativen Fassungen folgen keinen merkantil orientierten verlegerischen Absichten, sondern sind auf Schumanns eigene Initiative entstanden.

Ernst Herttrich legt die unterschiedlichen Versionen in drei Heften vor, die akribisch hergestellt und informativ kommentiert sind. Entstehungs- und Druckgeschichte sind verständlich dokumentiert, Notentext sowie Revisionsbericht spiegeln den neuesten Stand der Forschung wider. Alle verfügbaren Quellen werden berücksichtigt und weitgehend sinnvoll in den Notentext eingearbeitet, ungenaue oder fehlerhafte Stellen in benannt und nur sehr behutsam geändert bzw. gering modifiziert angepasst.

Die Ausgaben sind mit größter Sorgfalt und in gewohnt hochwertiger Ausstattung hergestellt und bieten auch eine Bereicherung für den Notenschrank des interessierten, praktisch musizierenden Liebhabers.

Ernst Herttrich, known as a thorough and diligent editor, continues his edition of Schumann's works in the renowned Henle-Verlag. In this instance he presents Schumann's Adagio und Allegro op. 70 for piano and horn as well as the alternative versions for piano and violoncello and for piano and violin in three music books.

The edition offers the usual high standard of research, documentation and appearance. It is an enrichment for every enthusiast interested in making music.

* * *

Schumann und Dresden

Bericht über das Symposium *Robert und Clara Schumann in Dresden – Biographische, kompositionsgeschichtliche und soziokulturelle Aspekte* in Dresden vom 15. bis 18. Mai 2008

Hrsg. v. Thomas Synofzik u. Hans-Günter Ottenberg

= Studien zum Dresdner Musikleben im 19. Jh., hrsg. v. Hans-Günter Ottenberg, Bd. 1

464 S., Abb. u. Notenbeisp., Leinen mit Schutzumschlag

Köln: Verlag Dohr, 2010

ISBN: 978-3-936655-88-9

Knapp sechs Jahre, von 1844 bis 1850, lebte Robert Schumann mit seiner Familie in Dresden. Eine lange Zeit, die nicht nur interessante Werke in Gattungen, die Schumann bisher kaum berücksichtigt hatte, sondern auch viele und beständige Freundschaften hervorbrachte. Umso erstaunlicher, dass gerade diese Phase in Schumanns Leben biographisch in der Literatur wenig aufgearbeitet ist und wenn, dann häufig eher negativ bewertet und mit Vorurteilen belegt wird. Insofern galt als Grundsatz des vorliegenden, die Ergebnisse einer Tagung von 2008 wiedergebenden Bandes, das Thema „Schumann und Dresden“ sehr komplex anzugehen. Der bewusst gewählte interdisziplinäre Weg scheint dabei sinnvoll, repräsentiert er doch bestens den für Schumann ebenso wichtigen wie breit gefächerten Dresdner Freundeskreis, bestehend aus Literaten, Vertretern der bildenden Kunst, Musikern, Ärzten, Schauspielern u.v.m. So ist es ein Anliegen der Buchbeiträge, „Gegenbeweise“ anzuführen, um damit Schumanns vermeintlich schlechtes „Verhältnis zur Elbmétropole“ zu widerlegen und endlich ins rechte Licht zu rücken.

Jene für die Dresdner Zeit besonders typischen Kompositionen beleuchten die Beiträge von Ute Bär („Zu Robert Schumanns *Adventlied* op. 71“), Michael Beiche („Annotationen zur Werkge-

nese von Robert Schumanns *Album für die Jugend* op. 68“), Dieter Conrad („Nordisches Lied. Robert Schumann, *Album für die Jugend* op. 68, Nr. 41“), Klaus Döge („Schumanns Dresdner ‚Fugenpassion‘“), Peter Jost („Schumanns *Drei Gesänge aus Lord Byrons ‚Hebräischen Gesängen‘* op. 95) sowie Armin Koch („Zu Schumanns *Nachtlied für Chor und Orchester* op. 108“). Aus literaturwissenschaftlicher Perspektive betrachtet Edda Bürger-Güntert Robert Schumanns *Szenen aus Goethes Faust*, Kazuko Ozawa geht der Frage nach, „Wie das Lied seinen Komponisten findet“, während Reinhard Kapp eine „Klangregie in den Dresdner Chorwerken Schumanns“ entdeckt.

Dem Einfluss der revolutionären Ereignisse in Dresden auf Schumann und seine Kompositionen gehen Hans John („Der Einfluss des Dresdner Maiaufstandes auf das Liedschaffen Robert Schumanns“) und Arnfried Edler („Schumann und der ‚Revolutionsprophet‘ Titus Ullrich“) nach. Hartmut Krones untersucht die „musikalischen“ Beziehungen zwischen Dresden und Wien in der Zeit Robert Schumanns auch unter dem Aspekt, dass Schumann eine Umsiedlung seiner *NZfM* in die österreichische Metropole plante. Während Hans Joachim Köhler („Von Leipzig nach Dresden. Aspekte einer Entscheidung der Schumanns“) den Beginn der Dresdner Zeit erarbeitet, wenden sich Michael Heinemann („Schumanns Dresden“) und Matthias Wendt („Familienvater und Flaneur. Zum Dresdenbild Ferdinand Hillers und Robert Schumanns“) unter mehr biographischem Blickwinkel dem dortigen Leben der Familie zu. Gerd Nauhaus bettet Robert und Clara Schumann ins breit gefächerte Dresdner Musikleben der Jahre 1844 bis 1850 ein, während sich Wolfgang Seibold („Der Dresdner Freundeskreis Schumanns – Widmungsträger seiner Werke“), Hans-Günter Ottenberg („Christian Albert Schiffner und Robert Schumann“) und Friedhelm Brusniak („Robert Schumann, Julius Otto und die Sängerbewegung“) mit den Beziehungen zu Zeitgenossen auseinandersetzen sowie Monika von Wilmowsky („Ernst Rietschel – Bildnisse des Dresd-

ner Künstlerkreises um Robert und Clara Schumann“) mit deren bildlichen Porträts. Die 1858 in Dresden erschienene und von Wilhelm Joseph von Wasielewski verfasste Biographie Robert Schumanns und die teils signifikanten Unterschiede in deren diversen Auflagen beschäftigten Thomas Synofzik. Besonderen Phänomenen unter kulturhistorischen Perspektiven gehen Ulrich Tadday („Nietzsche contra Schumann. Zur Kulturkritik der Romantik“) und Christiane Tewinkel („Am Rhein, durchs Tal, ins Feld.“ Robert Schumanns op. 36/1, op. 79/6 und op. 79/18 im Spiegel einer Kulturgeschichte des Sonntags“) nach. Auch Clara Schumann und die Familie Wieck erfahren ausführlichere Darstellungen bei Beatrix Borchard („Clara Schumann in Dresden – Briefe. Tagebücher: Lektüren“), Klaus Keil („Clara Wieck als Interpretin der Werke Adolph Henselts“) und Cathleen Köckritz („Er war mein letzter rechter Bruder, [...] ein treuer Verbreiter und Arbeiter für die Methode unseres Vaters.“ – Alwin Wieck“).

Der inhaltsreiche Band ist vom Verlag Dohr sorgfältig redigiert und in gewohnt solider Qualität hergestellt. Die anhängenden Register erleichtern das Auffinden gewünschter Informationen. Nicht zuletzt aufgrund der ansprechenden äußeren Gestaltung inklusive der gut ausgewählten und sinnvoll platzierten Abbildungen auch optisch eine angenehme Lektüre!

The book in question constitutes a complete compilation of the speeches given at the symposium “Robert und Clara Schumann in Dresden“. Their topics centre around the history of Schumann’s compositions during his time in Dresden (1844–1850) as well as biographical and sociocultural aspects of that particular period.

Although this phase of Schumann’s life yielded many interesting creations, it has been rather neglected by the scientific world up to now. Hence, the aforementioned symposium was held in 2008, taking an interdisciplinary and more complex approach to the subject matter.

As a result, the now released volume offers a wide variety of topics from different perspectives, supported by numerous illustrations and indices. The Verlag Dohr from Cologne adheres to its usual high standards, delivering a high quality product.

(Irmgard Knechtges-Obrecht)

Robert Schumann. Persönlichkeit, Werk und Wirkung

Bericht über die Konferenz Leipzig 2010

Hrsg. v. Helmut Loos

498 S., Abb., gebundene Ausgabe

Leipzig: Gudrun Schröder Verlag, 2011

ISBN: 978-3-926196-57-6

Der vorliegende Band präsentiert die Ergebnisse der Internationalen Musikwissenschaftlichen Konferenz, die im April 2010 an der Universität Leipzig stattfand, und zieht gewissermaßen eine Bilanz des Jubiläumsjahrs 2010 aus der Sicht von führenden Schumann-Forschern. Die Themen der 30 Referate decken ein breit gefächertes Spektrum ab und bringen Schumann als Persönlichkeit, seine Werke sowie deren Wirkung und Rezeption auch dem interessierten Nichtwissenschaftler auf verständliche Weise nahe.

Das Vorgehen dabei ist beinahe chronologisch: ausgehend von „Der junge Literat. Schumann als Primaner“ (Gerd Nauhaus), autobiographischen Details in Schumanns früher Musik (Constantin Floros) bis hin zu Schumanns an seinem Lebensende veröffentlichten *Gesammelten Schriften*, in denen Bodo Bischoff „Das Hässliche und Bizarre“ als „Miszellen zu einer Theorie des ästhetischen Verdikts in seinen Rezensionen“ aufsucht. Die enge Beziehung zwischen Dichtung und Musik (Rufus Hallmark: „Amadeus Wendts *Bilder des weiblichen Lebens*: Ein Vorbild für Chamisso's *Frauenliebe und Leben*?“) ist für Schumanns Werk ebenso bedeutend, wie Clara Wieck bzw. Schumann (Nancy

Reich: „Clara Wieck’s Life Before Her Marriage to Robert Schumann“), was sich in zahlreichen Kompositionen auch in gegenseitiger Bereicherung niederschlägt und besonders ausgeprägt im *Liebesfrühling* op. 37 ist (Rebecca Grotjahn).

Folke Bohlin beschäftigt die „Musikalische Intertextualität“ einiger Stücke aus dem *Jugendalbum* Robert Schumanns. Dessen eigenwillige politische Haltung insbesondere im Vormärz beleuchtet Ulrich Tadday („Schumanns *Patriotisches Lied* im Kontext des deutschen Nationalismus“), seine Einstellung zu antisemitischen Strömungen der Zeit (Jon Finson) und zur Religiosität in jeglicher Couleur (Klaus Wolfgang Niemöller: „Religiöser Byronismus? The Hebrew Melodies von Byron in den Vertonungen von Robert Schumann und Joseph Joachim“, Helmut Loos: „Robert Schumanns kunstreligiöse Sendung“, Arnfried Edler: „Poetische und politische Religiosität bei Schumann“).

Von ganz frühen, zum Teil fragmentarisch gebliebenen Kompositionen über das Violoncellokonzert op. 129 (Rainer Boestfleisch) und die großen Sinfonien (Thomas Synofzik: „Leipziger Frühling – Zur Interpretationsgeschichte von Schumanns Erster Sinfonie“, Wolfram Steinbeck: „Der Autor als Instanz. Selbstreflexive Strukturen in Schumanns *Rheinischer Symphonie*“) geht es zu den lange Zeit „umstrittenen“ späten Werken, wie dem Violinkonzert (Renata Suchowiejko) und letzten Hinterlassenschaften, wie den so genannten „Geistervariationen“ (Michael Struck: „Abschied in Es. Überlegungen zu Robert Schumanns Thema mit Variationen Es-Dur Anh. F39“). Dem breiten Bereich der Poetik, die sich auch in Schumanns kontrapunktischen Studien findet (Hans-Joachim Köhler), folgen Beiträge, die der Übertragung musikdramaturgischer Prinzipien aus der Oper auf die Sinfonik nachgehen (Stefan Keym: „Robert Schumann und die ‚per aspera ad astra‘-Dramaturgie“).

Die zeitgenössische Verarbeitung Schumann’scher Musik (Peter Andraschke) und deren Rezeption in verschiedenen Ländern und unterschiedlichen Epochen (Damien Ehrhardt: „Zur

Schumann-Rezeption im Frankreich der 1830er Jahre“, Olga Lossewa: „Robert Schumanns Rezeption in Russland um 1900“, Michael Heinemann: „1837: Deleuze' / Guattaris Schumann“, Luba Kyyanowska und Lydia Melnyk: „Schumann-Rezeption in Lemberg. Vorsowjetische, sowjetische und nichtsowjetische Tendenzen“, Roe-Min Kok: „Schumann im anglophonen Kontext“, Laura Tunbridge: „Schumann als 'the perfect Wagnerite'. Seine Rezeption in England um 1900“) wird ausführlich betrachtet. Neuen Möglichkeiten der Vermittlung durch die Medien Film und Fernsehen sowie deren Problematik geht Beatrix Borchard unter der Frage „Darf man das? Robert und Clara Schumann als Filmhelden“ nach, während Matthias Wendt den „fröhlichen Schumann“ aufspürt, für den es erstaunlich viele Belegstellen gibt. Gänzlich neue Erkenntnisse zeigten sich hinsichtlich der Originalität Schumanns, die doch stärker als erwartet den Strömungen des Zeitgeistes und weniger vermeintlich politischen Bekenntnissen unterlag (Kazuko Ozawa) und zu Schumanns Ballade *Belsatzar* op. 57, deren verschollen geglaubte Stichvorlage jüngst in Privatbesitz auftauchte (Bernhard R. Appel).

Obwohl die Schumann-Forschung ein wirklich florierender Betrieb ist, wie dieser Konferenzbericht eindrucksvoll belegt, bleiben aber auch 200 Jahre nach Schumanns Geburt und über 150 Jahre nach seinem Tod immer noch reichlich Diskussionsstoff, viele nicht aufgearbeitete Themen und Desiderata.

On the occasion of the Schumann Year 2010 the International Conference of Musicology was hosted by the Schumann-Netzwerk at the University of Leipzig. The lecturers – hailing from different geographical regions such as France, Germany, Poland, Russia, Sweden, Ukraine, the United Kingdom and the United States – brought with them entirely different points of view on the subject.

The over 30 speeches delivered at this event are compiled in the volume at hand, spanning a broad spectrum of diverse to-

pics. Schumann's personality, his works and their reception are being illuminated and conveyed to a non-scientific audience in a perspicuous fashion.

Although many aspects are covered by the lecturers, it becomes clear that 200 years after Schumann's birth and over 150 years after his death a great deal of unresolved questions and desiderata still remain, providing an ample supply of matters for future discussions.

(Irmgard Knechtges-Obrecht)

Fabian Bergener:

Die Ouvertüren Robert Schumanns

= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft, Band 62

260 S.

Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag, 2011

ISBN: 978-3-487-14540-2

„Als ob es nur eine, zwei Formen gäbe, in die sich alle geistigen Gebilde schmiegen müßten, als ob nicht der Gedanke seine Form von selbst auf die Welt brächte! Als ob nicht jedes Kunstwerk einen anderen Gehalt haben müsse und mithin auch eine andere Gestalt!“ Mit diesem Zitat Robert Schumanns beendet Fabian Bergener seine Dissertation und bringt damit das Ergebnis seiner Studie über Schumanns Ouvertüren auf den Punkt.

Bergener setzt sich in der Publikation intensiv mit dem literarischen und funktionellen Kontext der insgesamt acht Ouvertüren auseinander und bekräftigt die Wahrhaftigkeit der Schumann'schen Aussage, indem er die Ouvertüren als „eine Reihe höchst individuell geformter Einzelwerke“ bezeichnet. Der Weg hin zu diesem Ergebnis ist schlüssig und logisch angeordnet, weil ein klares Konzept zu erkennen ist.

Nachdem die Einführung allgemeine Informationen zur Gattung der Konzertouvertüre zusammenfasst sowie die Intention der Arbeit umreißt, wird explizit auf jede der acht Ouvertüren eingegangen, wobei Bergener jeweils zunächst Details zur

Entstehungs- bzw. Rezeptionsgeschichte und zur literarischen Vorlage herausarbeitet. Schön sind die bereits in die Gliederung eingearbeiteten Zitate, die in allen Fällen den dritten Unterpunkt bilden und damit einhergehend den individuellen Charakter der einzelnen Ouvertüren treffend kennzeichnen. So wird beispielsweise op. 81 als „ein lebendiger und getreuer Reflex von der Oper“ bezeichnet oder op. 115 als „ein gewaltiges Seelengemälde“. Außerdem finden wir Bezeichnungen wie „Ohne die herkömmliche Form zu berücksichtigen“ (op. 128) und „Die Idee der Symphonie in eine[m] kleineren Kreis“ (op. 52). Allein diese kurzen, aber prägnanten Aussagen lassen erkennen, wie sehr sich die Ouvertüren untereinander unterscheiden und in welchem Gestaltungsfreiraum Schumann sich beim Komponieren bewegte. Die von Bergener ausführlich behandelten Analysen zeichnen ein anschauliches Strukturbild der einzelnen Ouvertüren. Abgerundet werden die Darstellungen durch einen Vergleich der Ouvertüren mit den Kopfsatzgestaltungen der Sinfonien Schumanns.

Abgesehen von einigen störenden Grammatik- und Rechtschreibfehlern lässt sich das Werk gut lesen und glänzt mit rhetorischer Geschicklichkeit, die den an manchen Stellen (musik)wissenschaftlich nicht zu vermeidenden trockenen Stoff elegant darlegt. Das Äußere des Bandes, das Schriftbild sowie die eingefügten Notenbeispiele sind ansprechend gestaltet und tragen zu einem angenehmen Lese-Erlebnis bei. Wer nur einen kurzen Einblick in die Eckdaten zu Entstehung, Erstaufführung und Erstdruck der einzelnen Ouvertüren wünscht, wird die auf dem mit unserer Robert-Schumann-Forschungsstelle erarbeiteten Schumann-Werkverzeichnis basierende Auflistung im Anhang sehr schätzen.

Allerdings gibt es noch eine zweite Seite der Medaille: Die Zusammenfassungen am Ende inhaltlich gut ausgeführter Gliederungsabschnitte erwecken teilweise durch die ähnliche Wiedergabe bereits kurz zuvor angeführter Sätze den Eindruck, als wäre beim Verfassen der Arbeit der Einfachheit halber zu oft die

„Copy-and-Paste“-Taste gedrückt worden. Es wäre wünschenswert gewesen, wenn Bergener etwas mehr Engagement darin gezeigt hätte, seine Recherchen auf Dokumente zu stützen, die bisher noch nicht veröffentlicht wurden. Statt dessen ist die Nähe zu der zur Gattungsgeschichte der Konzertouvertüre bereits vorliegenden Literatur – erwähnt seien u. a. die Dissertation von Susanne Steinbeck und die ausführliche Abhandlung von Bärbel Pelker – unvermeidlich zu erkennen. Vergleicht man beispielsweise nur die erste Seite der Einführung mit derjenigen Pelkers, sind die Ähnlichkeiten sogar erschreckend.

In his dissertation, Fabian Bergener looks into the subject of the literary origins and the functional character of Schumann's eight overtures. Following a general introduction to the history of the genre, Bergener goes into detail on every single overture, regarding several aspects.

The dissertation is well conceived from a formal point of view, providing helpful indices and excerpts from the according pages of the Thematic-Bibliographical Catalogue of the Works.

However, the extensive use of the copy-and-paste function reduces the scientific value of the paper. The author did not conduct any research in unpublished documents and instead verbally quotes from publications already available.

(Tirza Cremer)

Ulrike Kienzle:

Robert und Clara Schumann in Frankfurt

Mäzene, Stifter, Stadtkultur. Schriften der Frankfurter Bürgerstiftung und der Ernst Max von Grunelius-Stiftung.

Hrsg. v. Clemens Greve, Bd. 8

207 S.

Verlag der Frankfurter Bürgerstiftung / Waldemar Kramer in der marixverlag GmbH, Frankfurt/Main und Wiesbaden, 2010

ISBN: 978-3-934123-09-0

Zum Ende des Schumann-Jubiläumsjahrs 2010 und mit einem „Überhang“ ins Jahr 2011 (7. November 2010 – 20. Januar 2011) veranstaltete die seit 1956 bestehende Frankfurter Robert-Schumann-Gesellschaft erstmals eine große Ausstellung, die zu Jahresbeginn von den Mitgliedern des Schumann-Netzwerks besucht wurde und allgemein erfreulichen Anklang fand. Das lag nicht zuletzt auch an der reizvollen Lokalität des Holzhausenschlösschens – Sitz der mitveranstaltenden, 1989 gegründeten Frankfurter Bürgerstiftung – im Frankfurter Nordend, das schon 1996 die Clara-Schumann-Ausstellung des StadtMuseums Bonn, des Robert-Schumann-Hauses Zwickau und des Heinrich-Heine-Instituts Düsseldorf beherbergt hatte.

Ausstellungen ohne Katalog sind bekanntlich „wie nicht gewesen“, und deshalb gebührt den Frankfurtern wie ihren zahlreichen Sponsoren höchstes Lob, dass ein über 200-seitiges, reich illustriertes Begleitbuch – mehr als ein trockener Katalog – erscheinen konnte, das, von der freischaffenden Musikwissenschaftlerin Ulrike Kienzle als Ausstellungs-Kuratorin in vorbildlicher Weise betreut, als Band 8 der Schriftenreihe der Frankfurter Bürgerstiftung und der Ernst Max von Grunelius-Stiftung *Mäzene, Stiftung, Stadtkultur* durch Clemens Greve herausgegeben wurde.

Das Motto aus einem Schumannbrief: „...mir war es so, als müsst' ich in einem schönen Traum hier schon einmal gewesen sein...“, gibt eine wunderbare Einstimmung in die liebevoll bebilderte und umfassend recherchierte Publikation. Die Ausstellung selbst und dem entsprechend das Buch gliedert(e) sich in sechs Stationen bzw. thematische Schwerpunkte. Nach mehreren Grußworten und einer instruktiven Einführung der Kuratorin wird jede Station in einem längeren Aufsatz abgehandelt. Die Exponate der Ausstellung sind in Wort und Bild jeweils im oberen Seitenbereich und an den Seitenrändern präsent, ergänzt durch vielfältiges zusätzliches Bildmaterial. Folgende Stationen erleben wir:

1. „Flug durch hunderte von Frühlingshimmeln“

Hier wird der erste Frankfurt-Besuch des knapp 19-jährigen Robert Schumann im Mai 1829 auf Grund von Tagebuchnotizen und Briefstellen beschrieben. Den kurzen Aufenthalt auf dem Weg nach Heidelberg zur Fortsetzung seines juristischen Studiums teilte er mit seinem Reisebegleiter, dem Schriftsteller Wilibald Alexis. Die zeitgenössischen Frankfurter Lokalitäten und Persönlichkeiten werden anschaulich geschildert. Glanzstück der Station ist eine verkleinerte Replik aus vergoldeter Bronze von Johann Heinrich Danneckers berühmter Marmorplastik *Ariadne auf dem Panther* (1820; heute nach Kriegsbeschädigung und aufwändiger Restaurierung im Liebieghaus zu sehen), die das Bankhaus *Delbrück Bethmann Maffei* zur Verfügung stellte.

2. Der „Teufelsgeiger“. Das Paganini-Erlebnis

Schumanns biographisch relevantes Schlüsselerlebnis, sein Besuch des Frankfurter Konzerts von Paganini zu Ostern 1830, dem er den letzten Anstoß zum Musikstudium verdankte, steht hier im Mittelpunkt. Der Frankfurt-Aufenthalt des großen Geigers, sein geniales Spiel und seine Kontakte mit ortsansässigen Musikern werden genau beleuchtet, ebenso aber auch Schumanns kompositorisches Echo auf die Werke Paganinis, namentlich die *Capricci* op. 1. Besonders interessante Exponate sind die kleine Paganini-Karikaturstatuette von Jean Pierre Dantan und das Heidelberger Studentenporträt Schumanns mit dem Abzeichen der Verbindung *Saxoborussia* aus dem Heinrich-Heine-Institut Düsseldorf.

3. Clara Wieck – ein „Wunderkind“ in Frankfurt

Das Kapitel schildert die ersten Konzertauftritte der jungen Künstlerin in Frankfurt im Alter von 12 Jahren, als sie mit dem Vater Friedrich Wieck auf dem Weg in die französische Metropole Paris war, nachdem sie den greisen Goethe in Weimar besucht und ihm vorgespielt hatte. Behandelt wird auch die erfolgreiche Unterrichtsmethode Wiecks. Porträts, Konzertprogramme und Notendrucke von Claras frühen Kompositionen ergänzen die Darstellung.

4. *Frankfurter Konzertpläne (1843–1854)*

Hier werden erstmals umfassend die Aufführungen Schumann'scher Werke in Frankfurt bis zum Ende seines schöpferischen Wirkens Anfang 1854 sowie einige geplante, aber nicht realisierte Frankfurt-Auftritte behandelt. Inbegriffen sind Schumann'sche Briefzitate und zwei von Peter Cahn veröffentlichte und hier auch im Faksimile dargebotene Briefe von Schumann an den Musikdirektor Franz Messer sowie ein Bericht über das teils kontrovers aufgenommene Gastspiel Clara Schumanns im Herbst 1854.

5. *Intermezzo: Clara Schumanns Frankfurter Gastspiele (1856–1878)*

Die überaus reiche Konzerttätigkeit der Künstlerin nach Schumanns Tode führte sie wieder des öfteren nach Frankfurt, wo sie hauptsächlich in den Museumskonzerten ein gern gesehener Gast war. Hier werden auch einige persönliche Gegenstände aus dem Besitz Clara Schumanns – eine gestickte Kissenhülle, eine Geldbörse, eine Brosche und ein Witwenschleier, wie ihn Clara zeitlebens als Zeichen des Andenkens an ihren Mann trug – gezeigt. Die Provenienz eines (freilich sehr hübschen) schwarzen Seidenkleids „im Empirestil“ möchte man allerdings ganz leise bezweifeln...

6. *Clara Schumann: Die Frankfurter Jahre*

Die zweifellos wichtigste Station der Ausstellung und des Buches schildert Clara Schumanns Zeit als gesuchte Lehrerin am Frankfurter Dr. Hoch'schen Konservatorium und ihren Lebensabend, den sie hier nach dem Ende der öffentlichen Auftritte 1891 noch lehrend und in kleineren Kreise vortragend verbrachte. Wie Ulrike Kienzle in der Vorbemerkung meint, hätte man über die gesamte Thematik auch gut und gern ein Buch von 500 Seiten schreiben können, und selbst über die Frankfurter Jahre wäre „noch vieles zu sagen“. Doch wurde hier nach bestem Wissen und Gewissen ein unglaublich reiches Material zusammengetragen, ergänzt durch tabellarische Übersichten über die

Aufführungen Schumann'scher Orchesterwerke in den Museumskonzerten und Claras Frankfurter Konzertauftritte sowie eine Chronologie, ein Literaturverzeichnis und ein Personenregister.

Wenn man noch ein besonderes Glanzstück des letzten Kapitels nennen darf, so ist es der Salonflügel der Firma *Grottrian Helfferich Schulz Th. Steinweg Nachf.* in Braunschweig von 1879, den das dortige Städtische Museum zur Ausstellung beigesteuert hatte – eines der wenigen erhalten gebliebenen Instrumente aus Clara Schumanns Besitz, das in spielfähigem Zustand ist. Es erklang in zwei Konzerten der Pianistin Ragna Schirmer während der Ausstellungsdauer, und seine Historie wurde mündlich sowie im Katalog erläutert durch Julia M. Nauhaus, Kustodin des Braunschweiger Museums.

Die Einbeziehung des Flügels hatte noch ein doppeltes Nachspiel: Während der momentan durch eine Geraer Firma durchgeführten Restaurierung des Flügels stellte sich heraus, dass er aus Palisander-(nicht Mahagoni-)Holz gefertigt, später aber schwarz überlackiert worden ist. Ragna Schirmer „verliebte“ sich während ihrer Auftritte so in den Klang des Instruments, dass sie nicht eher ruhte, bis es ihr gelang, einen annähernd baugleichen historischen Grottrian-Flügel zu erwerben, den sie jetzt gern zu Konzerten einsetzt. Claras Original wird aber ab Juni 2012 wieder in der Schausammlung des dann wiedereröffneten Städtischen Museums Braunschweig präsent sein.

Das Katalogbuch ist zu beziehen über die Frankfurter Bürgerstiftung im Holzhausenschlösschen (Informationen siehe: www.frankfurter-buergerstiftung.de) und kostet 19,90 € zuzüglich 3 € Versandkostenpauschale.

On the occasion of the Schumann Year, the Robert-Schumann-Gesellschaft in Frankfurt – founded in 1956 – put a large exhibition on the subject of “Robert and Clara Schumann in Frankfurt“ lasting from November 2010 until January 2011. The catalogue, 200 pages in length, documents the entire exhibition, collocated

in an exemplary manner by the curator of the exhibition, Ulrike Kienzle. The six thematic sections of the exhibition are covered by a single essay each, while the exhibits themselves are presented in text as well as pictures, complemented by additional graphical material.

The highlight of the exhibition is the salon grand from 1879 by the firm Grotrian Helferich Schulz Th. Steinweg Nachf. in Brunswick. It is one of the few preserved instruments from Clara Schumann's possession. The catalogue can be obtained at www.frankfurter-buergerstiftung.de.

(Gerd Nauhaus)

Schumann Briefedition

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

Serie I

Briefe aus der Familie Robert und Clara Schumanns

Editionsleitung: Thomas Synofzik u. Michael Heinemann

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

Briefwechsel mit der Familie Wieck

hrsg. v. Eberhard Möller

474 S., Gebundene Leinenausgabe

Köln: Verlag Christoph Dohr, 2011

ISBN 978-3-86846-046-9

Briefwechsel mit der Familie Bargiel

hrsg. v. Eberhard Möller

532 S., Gebundene Leinenausgabe

Köln: Verlag Christoph Dohr, 2011

ISBN 978-3-86846-008-7

Serie II

Freundes- und Künstlerbriefwechsel

Editionsleitung: Thomas Synofzik u. Michael Heinemann
ca. 27 Bände; ISBN der Serie II: 978-3-86846-002-5

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

hrsg. v. Annegret Rosenmüller
484 S., Gebundene Leinenausgabe
Köln: Verlag Christoph Dohr, 2011
ISBN: 978-3-86846-035-4

Serie III

Verlegerbriefwechsel

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

Bd. 5: Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit Leipziger Verlegern II. Friedrich Whistling

hrsg. v. Renate Brunner
504 S., Gebundene Leinenausgabe
Köln: Verlag Christoph Dohr, 2011
ISBN: 978-3-86846-036-0

Bd. 5: Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit Leipziger Verlegern IV

hrsg. v. Petra Dießner, Michael Heinemann, Thomas Synofzik und
Konrad Sziedat
560 S., Gebundene Leinenausgabe
Köln: Verlag Christoph Dohr, 2010
ISBN: 978-3-86846-038-4

Bd. 6: Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit Verlagen in Berlin und Hamburg

hrsg. v. Hrosvith Dahmen, Michael Heinemann, Thomas Synofzik und Konrad Sziedat

544 S., Gebundene Leinenausgabe

Köln: Verlag Christoph Dohr, 2009

ISBN: 978-3-86846-045-2

Bd. 7: Briefwechsel Robert Schumanns mit Verlagen in Nord- und Ostdeutschland

hrsg. v. Hrosvith Dahmen, Michael Heinemann, Thomas Synofzik und Konrad Sziedat

474 S., Gebundene Leinenausgabe

Köln: Verlag Christoph Dohr, 2009

ISBN: 978-3-86846-040-7

Bd. 8: Briefwechsel Robert u. Clara Schumanns mit Verlagen im Ausland 1832 bis 1853

hrsg. v. Michael Heinemann und Thomas Synofzik

440 S., Gebundene Leinenausgabe

Köln: Verlag Christoph Dohr, 2010

ISBN: 978-3-86846-041-4

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

Vor allem die vermeintlich „uninteressanten“ Verlegerbriefe wurden von den bisher vorliegenden, überwiegend älteren Briefausgaben in der Regel stark gekürzt, bzw. zum größten Teil gar nicht veröffentlicht. Schumann unterhielt zu zahlreichen Verlagshäusern über Jahre hinweg enge Geschäftsbeziehungen, die nicht zuletzt auch durch die Redaktionstätigkeit an seiner *Neu-*

en *Zeitschrift für Musik* entstanden. Für die Bearbeitung von Schumanns Kompositionen im Rahmen der *Neuen Schumann-Gesamtausgabe* ist natürlich die Kenntnis gerade der Verlegerbriefe unerlässlich. Darüber hinaus bietet ihre oftmals durchaus spannende Lektüre aber auch viele Informationen, die das bekannte Schumannbild um einige Facetten bereichern. Da es sich um eine Korrespondenzausgabe handelt, die neben den von Robert und Clara Schumann geschriebenen Briefen auch die Gegenbriefe einschließt, wird selbst das pure, nicht gezielt nach Informationen suchende Lesen zum Vergnügen und Gewinn.

Zu einigen Verlegern unterhielt das Ehepaar Schumann überaus freundschaftliche Kontakte, weshalb sich in den betreffenden Briefen häufig geschäftliche Anliegen mit einem angeregten privaten Austausch vermischen. Ähnlich verhält es sich im Briefwechsel mit der Familie (*Serie I*), in dem es nicht nur um Privates geht, sondern man auch recht viel aus dem „Arbeitsleben“ des Komponisten, über Musik und über das kulturelle Leben generell erfährt. Robert Schumann selbst betrachtete seine private Korrespondenz nicht als ausschließlich für den Adressaten bestimmt. „Vielmehr ließ er Freunde und Familie regen Anteil nehmen, und das Weiterreichen von Schriftstücken wurde zu einem Teil der Selbstdarstellung“, wie im Vorwort zur *Serie I* mitgeteilt wird. So ließ Schumann seinen Briefwechsel mit seiner Braut Clara Wieck selbst in drei Bänden binden und plante auch schon die Drucklegung einiger Briefe.

In den im letzten Drittel des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts erschienenen frühen Briefausgaben sind auch diese Familienbriefe größtenteils ausgespart. Vor allem finden sich allerorten nur Briefe von Schumann abgedruckt, nicht aber an ihn gerichtete Schriftstücke. Insofern vermag auch hier die vorliegende Briefedition eine empfindliche Lücke zu schließen.

Die schriftlichen Kontakte zu den Familien Wieck und Bargiel, Clara Schumanns Verwandtschaft väterlicher- bzw. mütterlicherseits, dokumentieren enge, langjährige Beziehungen. Zum

Teil fehlen über mehrere Jahre hinweg insbesondere die Gegenbriefe, was nicht zuletzt auch darauf zurückzuführen ist, dass die Schumann-Töchter doch einige Briefe vernichtet haben müssen. In manchen Fällen ist aber zumindest die Existenz heute verlorener oder verschollener Briefe nachweisbar, nicht selten auch über andere Quellen deren Inhalt. So vermag die Ausgabe doch ein möglichst abgerundetes Bild zu vermitteln.

Alle Bände sind in gewohnt sorgfältiger Weise redigiert und hergestellt. Im edlen Leineneinband und mit ansprechender Gestaltung bereitet es dem Leser in jeder Hinsicht Freude, diese Bücher in Händen zu halten und zu lesen. Insgesamt weitere großartige Produkte aus dieser Edition, deren Bedeutung für alle an romantischer Musik und Musikern interessierten Lesern nicht zuletzt durch die dahinterstehende solide Arbeit unterstützt wird. Nähere Information, auch die Reihenfolge des Erscheinens der Bände betreffend, finden sich im Internet unter <http://www.schumann-briefe.de>.

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

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

The volumes in question focus on the Schumanns's correspondence with their publishers, especially since these letters have been more or less neglected as „uninteresting“ in previous editions. Series III of the edition, containing the correspondence with the publishers, will be completed shortly. The Schumanns maintai-

ned cordial connections to several publishers, which is why in most of the letters, a mixture of matters both private and related to business can be found.

A similar situation can be observed in the two volumes at hand from Series I (family correspondence). Besides the usual family matters, the reader can learn a surprising amount about Schumann's professional life and cultural environment.

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

(Irmgard Knechtges-Obrecht)

HINWEIS:

Einige der hier vorgestellten Titel sind nicht oder nur unter Schwierigkeiten im öffentlichen Handel zu erwerben.

Bei Nachfragen wenden Sie sich bitte an die Redaktion.

PLEASE NOTE:

Some of the titles presented above are not – or only with difficulties – available on the retail market.

For further information please refer to the editor.

Mitglieder im Schumann-Forum Board of Artists

Die Gründungsmitglieder im Schumann-Forum, dem *Board of Artists* des Schumann-Netzwerks:

The founding members of the Schumann Forum, the Board of Artists of the Schumann Network:

Christian Gerhaher (geb. 24. Juli 1969)

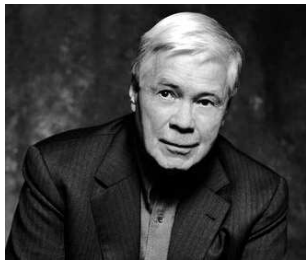
Erstes Mitglied und Taufpate bei der Eröffnungsveranstaltung



(©Javier del Real, Teatro real, Madrid)

www.gerhaher.de

Dietrich Fischer-Dieskau (geb. 28. Mai 1925)



(©Harald-Hoffmann, DG)

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

<http://www.klassikakzente.de/dietrich-fischer-dieskau/>

Nikolaus Harnoncourt (geb. 6. Dezember 1929)



(©styriarte 2006)

<http://www.harnoncourt.info>

Heinz Holliger (geb. 21. Mai 1939)



(©Daniel Vass, ECM)

<http://www.klassikakzente.de/heinz-holliger/>

Stephen Isserlis (geb. 19. Dezember 1958)



(©Steven-cover-pic)

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

Mizuka Kano (geb. 1978)



(©Anette Daugardt)

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

Tobias Koch (geb. 11. September 1968)



(©Philip Lethen)

www.tobiaskoch.eu/

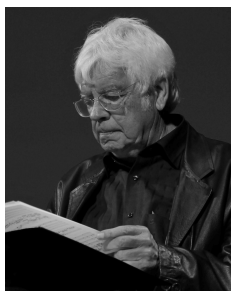
Aribert Reimann (geb. 4. März 1936)



(©schott/andersen)

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

Helmuth Rilling (geb. 29. Mai 1933)



(©Holger Schneider)

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

Sabine Ritterbusch (geb. 25. August 1966)



(©Kommerell Hamburg)

www.sabine-ritterbusch.de

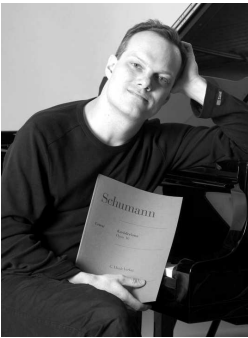
Wolfgang Sawallisch (geb. 26. August 1923)



(©bach-cantatas.com)

<http://www.sawallisch-stiftung.de/>

Lars Vogt (geb. 8. September 1970)



(©Lars Vogt)

www.larsvogt.de

Schumann-Netzwerk — Mitglieder und Partner Schumann Network — members and partners

Aktuell sind bereits dreizehn Städte bzw. Orte mit mehr als 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.

Darüber hinaus konnten zahlreiche Partner des Schumann-Netzwerkes gewonnen werden, die wir im Anschluss ebenfalls auflisten.

Nowadays already thirteen places with more than 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.

Beyond that numerous partners were acquired for the Schumann Network which will be listed below as well.

Robert-Schumann-Haus Zwickau

Hauptmarkt 5 · 08056 Zwickau

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

Tel. 0049(0)375 21 52 69

E-Mail: schumannhaus@zwickau.de

www.robert-schumann-haus.de | www.schumannzwickau.de

Öffnungszeiten

Museum: Di–Fr 10.00–17.00 Uhr, Sa/So 13.00–17.00 Uhr

Archiv und Bibliothek: Mo–Fr 9.00–16.00 Uhr (nach Voranmeldung)

Schließtage: Karfreitag, Heiligabend, Silvester

Robert-Schumann-Gesellschaft Zwickau e. V.

c/o Robert-Schumann-Haus Zwickau

Hauptmarkt 5 · 08056 Zwickau

Tel. 0049(0)375 21 52 69

Fax 0049(0)375 28 11 01

www.schumannzwickau.de

Robert-Schumann-Konservatorium der Stadt Zwickau

Crimmitschauer Straße 1 · 08056 Zwickau

Tel. 0049(0)375 21 57 91

Fax 0049(0)375 21 52 87

E-Mail: musikschule@zwickau.de

www.musikschulezwickau.de

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

Inselstraße 18 · 04103 Leipzig

Tel. 0049(0)341 393 96 20

Fax 0049(0)341 393 96 22

E-Mail: info@schumann-verein.de

www.schumann-verein.de

Geschäftszeit: Mo–Fr 10.00–14.00 Uhr

Schumann-Haus Leipzig

Inselstraße 18 · 04103 Leipzig

Tel. 0049(0)341 393 96 20

Fax 0049(0)341 393 96 22

E-Mail: info@schumann-verein.de

www.schumann-verein.de

Öffnungszeiten der Ausstellung:

Mi–Fr 14.00–17.00 Uhr, Sa–So 10.00–17.00 Uhr

Kulturamt der Stadt Heidelberg

Ansprechpartner: Hans-Martin Mumm (Amtsleiter)

Tel. 0049(0)62 21 583 30 00

Fax 0049(0)62 21 58 33490

E-Mail: kulturamt@heidelberg.de

Gesellschaft der Musikfreunde in Wien

Archiv – Bibliothek – Sammlungen

Bösendorferstrasse 12 · A-1010 Wien

Tel. 0043(0)1 505 86 81 44

Fax 0043(0)1 505 86 81 66

E-Mail: office@a-wgm.com

www.a-wgm.com

Öffnungszeiten des Studiensaales:

jeweils Oktober bis Juni: Mo, Mi und Fr von 9.00–13.00 Uhr

*Vom 24. Dezember bis 6. Jänner sowie während der Karwoche
ist der Lesesaal geschlossen!*

Österreichische Nationalbibliothek

Zentrale Postanschrift:

Josefsplatz 1 · Postfach 308 · A-1015 Wien

Tel. 0043(0)1 534 10

Fax 0043(0)1 534 10 - 280

E-Mail: onb@onb.ac.at

www.onb.ac.at

Musiksammlung

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

Tel. 0043(0)1 534 10 - 315

Fax 0043(0)1 534 10 - 310

E-Mail: musiksammlung@onb.ac.at

Öffnungszeiten der Musiksammlung

1. Okt.–30. Juni: Mo, Di, Mi: 9.00–16.00 Uhr, Do 12.00–19.00 Uhr, Fr 9.00–13.00 Uhr, Sa und So geschlossen

1. Juli–30. Sept.: Mo–Fr 9.00–13.00 Uhr, Sa und So geschlossen

Wegen Sonderschließzeiten, u.a. an Feiertagen, immer die aktuellen Angaben auf der Homepage der ÖNB beachten

Wienbibliothek im Rathaus (vormals Wiener Stadt- und Landesbibliothek)

Rathaus · A-1082 Wien

Tel. 0043(0)1 4000 - 84920

Fax 0043(0)1 4000 - 7219

E-Mail: post@wienbibliothek.at

www.wienbibliothek.at

Zugang: Rathaus, Eingang Felderstraße (ab 18.00 Uhr Lichtentfelsgasse), Stg. 6 (Lift), 1. Stock

Öffnungszeiten: Mo–Do 9.00–18.30 Uhr, Fr 9.00–16.30 Uhr

Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden

Wettiner Platz 13 · 01067 Dresden

Postanschrift: PF 120039 · 01001 Dresden

Tel. 0049(0)351 49 23 - 600

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

0049(0)351 49 23 - 604 (Rektorat)

E-Mail: heinemann@hfmdd.de

www.hfmdd.de

Institut für Kunst- und Musikwissenschaft TU Dresden

August-Bebel-Straße 20 · 01219 Dresden

Postanschrift Briefe: TU Dresden, Philosophische Fakultät,

Institut für Kunst- und Musikwissenschaft · 01062 Dresden

Tel. 0049(0)351 46 33 57 08

Fax 0049(0)351 46 33 58 50

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

Studentisches Forschungsprojekt

„Robert und Clara Schumann in Dresden“

Kontakt: Uta Dorothea Sauer M.A

Tel. 0049(0)351 463 - 35915

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

Schumann-Briefedition

Sächsische Akademie der Wissenschaften zu Leipzig –

Arbeitsstelle Dresden

Arbeitsstellenleiter Schumann-Briefedition

Neustädter Markt 19 · 01097 Dresden

Tel. 0049(0)351 81 41 68 12

<http://www.saw-leipzig.de/>

Sächsisches Vocalensemble e. V.

Büro: Martina Schock

Pillnitzer Landstraße 59 · 01326 Dresden

Tel. 0049(0)351 268 35 43

Fax 0049(0)351 268 35 43

E-Mail: buero@saechsisches-vocalensemble.de

www.saechsisches-vocalensemble.de

www.robert-schumann-fest.de

Schloss Maxen

Maxener Straße 1 · 01809 Müglitztal/Maxen

Tel. 0049(0)352 06 304 50

E-Mail: post@schloss-maxen.de

www.schloss-maxen.de

Lindencmuseum „Clara Schumann“

Schmorsdorf in der Nähe von Maxen

www.finckenfang.de/schmorsdorf/lindencmuseum.htm

Blaues Häusel in Maxen

E-Mail: info@pavillon-maxen.de

www.pavillon-maxen.de

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

Dresdner Straße 10 · 01731 Kreischa

E-Mail: post@kvkreischa.de

Information und Vorverkauf inkl. Schumanniade:

E-Mail: schumanniade@kkv-kreischa.de

www.schumanniade.com

Robert-Schumann-Gesellschaft e. V. Düsseldorf

Geschäftsstelle

Bilker Straße 15 · 40213 Düsseldorf

Tel. 0049(0)211 13 32 40

Fax 0049(0)211 13 65 57 3

E-Mail: info@schumann-gesellschaft.de

www.schumann-gesellschaft.de

Öffnungszeiten Geschäftsstelle:

Di u. Do 10.00–17.00 Uhr und nach Vereinbarung

Schumann-Gedenkstätte Düsseldorf

Bilker Straße 15 · 40213 Düsseldorf

Tel. 0049(0)211 13 32 40

Fax 0049(0)211 13 65 57 3

E-Mail: info@schumann-gesellschaft.de

www.schumann-gesellschaft.de

Öffnungszeiten Gedenkstätte:

Di u. Do 10.00–17.00 Uhr und nach Vereinbarung,

kostenlos, auch mit Führung.

Oder über Heine-Institut, Bilker Straße 12–14:

*Di–Fr und So 11.00–17.00 Uhr, Sa 13.00–17.00 Uhr
Gegen Eintrittskosten, ohne Führung*

Robert-Schumann-Forschungsstelle e. V.

Karl-Arnold-Haus der Wissenschaften
Palmenstraße 16 · 40217 Düsseldorf
Tel. 0049(0)211 13 11 02
Fax 0049(0)211 32 70 83
E-Mail: info@schumann-ga.de

Arbeitsstelle im Robert-Schumann-Haus Zwickau
Hauptmarkt 5 · 08056 Zwickau
Tel. und Fax 0049(0)375 21 37 57
E-Mail: baer@schumann-ga.de
www.schumann-ga.de

Schumannfest Düsseldorf

Festivalbüro c/o Robert-Schumann-Gesellschaft e.V. Düsseldorf
Bilker Straße 15 · 40213 Düsseldorf
Tel. 0049(0)211 13 32 40
Fax 0049(0)211 13 65 573
E-Mail: info@schumannfest.de
www.schumannfest.de

Schumann-Sammlung

im Archiv des Heinrich-Heine-Instituts

Bilker Straße 12–14 · 40213 Düsseldorf
Tel. 0049(0)211 899 55 78
Fax 0049(0)211 892 90 44
E-Mail: heineinstitut@duesseldorf.de
www.duesseldorf.de/heineinstitut/

Öffnungszeiten

*Archiv: Mo–Fr 9.00–17.00 Uhr (nach Voranmeldung)
Museum: Di–So 11.00–17.00 Uhr, Sa 13.00–17.00 Uhr*

Städtischer Musikverein zu Düsseldorf e. V. gegr. 1818

Konzertchor der Landeshauptstadt Düsseldorf

Geschäftsstelle: Tonhalle Düsseldorf

Ehrenhof 1 · 40479 Düsseldorf

Ansprechpartner: Manfred Hill (Vorsitzender)

Tel. dienstlich 0049(0)2103-94 48 15

Tel. privat 0049(0)2104 93 58 33

Fax 0049(0)2103-32272

Mobil 0049(0)172-210 47 79

E-Mail: info@musikverein-duesseldorf.de

www.musikverein-duesseldorf.de

Schumannhaus Bonn

Stadtbibliothek Bonn – Musikbibliothek

Sebastianstraße 182 · 53115 Bonn

Tel. 0049(0)228 77 36 56

Fax 0049(0)228 77 916 36 56

E-Mail: Stadtbibliothek.musikbibliothek@bonn.de

www.bonn.de/stadtbibliothek

Öffnungszeiten: Mo, Mi, Do, Fr 11.00–13.30 u. 15.00–18.00 Uhr

Schumanngedenkräume im Schumannhaus

c/o Stadtbibliothek Bonn – Musikbibliothek

Sebastianstraße 182 · 53115 Bonn

Tel. 0049(0)228 77 36 56

Fax 0049(0)228 77 916 36 56

E-Mail: Katrין.Reinhold@bonn.de

*Geöffnet zu den Öffnungszeiten der Musikbibliothek,
außerhalb dieser für Gruppen auf Anfrage und nach
Vereinbarung, sowie in den Konzertpausen und vor
und nach anderen Veranstaltungen*

Verein Schumannhaus Bonn e. V.

c/o Stadtbibliothek Bonn – Musikbibliothek

Sebastianstraße 182 · 53115 Bonn

Ansprechpartner: Dr. Volker Mettig, Mitglied im Vorstand,
Schriftführer

E-Mail: kontakt@schumannhaus-bonn.de

<http://schumannhaus-bonn.de/verein/>

Bonner Schumannfest

Eine Initiative von Markus Schuck und Andreas Etienne

c/o Verein Schumannhaus Bonn e. V.

Sebastianstraße 182 · 53115 Bonn

Tel./Fax: 0049(0)228 62 88 30

E-Mail: kontakt@schumannhaus-bonn.de

www.bonner-schumannfest.de

Universitäts- und Landesbibliothek Bonn (ULB)

Adenauerallee 39–41 · 53113 Bonn

Tel. 0049(0)228 73 73 52

Fax 0049(0)228 73 75 46

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

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

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

www.ulb.uni-bonn.de

Öffnungszeiten des Handschriftenlesesaales:

Mo, Do und Fr: 9.00–16.30 Uhr, Di und Mi: 9.00–18.00 Uhr

Beethoven-Haus Bonn

Bonngasse 18–26 · 53111 Bonn

Tel. 0049(0)228 981 75 0

Fax 0049(0)228 981 75 31

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

www.beethoven-haus-bonn.de

Stadtarchiv und Stadthistorische Bibliothek Bonn

Berliner Platz 2 · 53103 Bonn (Stadthaus Ebene 0)

Tel. 0049(0)228 77 24 10

Fax 0049(0)228 77 43 01

E-Mail: stadtarchiv@bonn.de

Öffnungszeiten:

*Mo–Mi 9.00–12.00 und 13.00–16.00 Uhr, Do 9.00–12.00 und
13.00–18.00 Uhr, Fr und Sa 9.00–12.00 Uhr*

StadtMuseum Bonn

Postanschrift/Information:

Büro StadtMuseum Bonn, Stadt Bonn, Amt 41-5

Postfach 53103 Bonn

Tel. 0049 (0)228 772094

Fax 0049 (0)228 774298

E-Mail: stadtmuseum@bonn.de

www.bonn.de/stadtmuseum

Baden-Badener Philharmonie

Chefdirigent: Pavel Baleff · Manager: Arndt Joosten

Schloss Solms · Solmsstraße 1 · 76530 Baden-Baden

Tel. 0049(0)7221 93 27 91

Fax 0049(0)7221 93 27 91

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

www.philharmonie.baden-baden.de

Clara-Schumann-Musikschule

Stephanienstraße 16 · 76530 Baden-Baden

Schulleiter: Heinrich Funk, Sekretariat: Andrea Murray

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

Fax 0049(0)7221 93 23 45

E-Mail: musikschule@baden-baden.de

www.clara-schumann.de

Schuncke-Archiv e. V

Maiengasse 4 · 76530 Baden-Baden

Tel. 0049(0)7221 750 56

Fax 0049(0)7221 750 17

E-Mail: michael.schuncke@web.de

www.schuncke-archiv.de

Brahmshaus. Brahmsgesellschaft Baden-Baden e. V.

Maximilianstraße 85 · 76534 Baden-Baden

Tel. 0049(0)7221 998 72

Fax 0049(0)7221 711 04

E-Mail: brahms.baden-baden@t-online.de

www.brahms-baden-baden.de

Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz

Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv

Unter den Linden · 810117 Berlin

Tel. 0049(0)30 266 43 52 01 (Sekretariat der Musikabteilung)

Tel. 0049(0)30 266 43 53 21 (Lesesaal)

Tel. 0049(0)30 266 43 53 22 (Katalogauskunft, Mo-Fr 11-13 Uhr)

Fax 0049(0)30 266 33 52 01

E-Mail: musikabt@sbb.spk-berlin.de

<http://staatsbibliothek-berlin.de/die-staatsbibliothek/abteilungen/musik/>

Öffnungszeiten

Musiklesesaal: Mo–Fr 9:00–19:00 Uhr

Katalogauskunft: Mo–Fr 11:00–13:00 Uhr

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

Geschäftsstelle c/o Narine Kirchner

Thudichumstraße 18 · 60489 Frankfurt a. M.

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

Fax + 0049(0)69 78 07 97 37

E-Mail: info@rsg-frankfurt.de

www.robert-schumann-gesellschaft-frankfurt.de

**Universitätsarchiv der Friedrich-Schiller-Universität
Jena**

Postanschrift: Friedrich-Schiller-Universität

Universitätsarchiv · Postfach 07737 Jena

Dienstanschrift: Friedrich-Schiller-Universität, Universitätsarchiv

Bibliotheksplatz 2 · 07743 Jena
Tel. 0049(0)3641 94 00 - 90, - 91, - 93, - 94, - 95, - 97
Fax 0049(0)3641 94 00 - 92, - 96
E-Mail: uaj@uni-jena.de
www.uni-jena.de/uniarchiv.html
Öffnungszeiten: Mo-Do 9.00-16.00 Uhr, Freitag geschlossen

Als Partner des Schumann-Netzwerkes konnten bisher gewonnen werden:

Following partners were enlisted for the Schumann Network:

Crescendo – Das KlassikMagazin

Port Media GmbH

Team Crescendo

Senfelderstraße 14 · 80336 München

Tel. 0049 (0)89 741509 - 0

Fax 0049 (0)89 741509 - 11

E-Mail: info@crescendo.de

www.crescendo.de

Deutsches Musikinformationszentrum (MIZ)

Deutscher Musikrat GmbH

Weberstraße 59 (Haus der Kultur) · 53113 Bonn

Tel. 0049 (0)228 2091 - 180

Fax 0049 (0)228 2091 - 280

E-Mail: info@miz.org

www.miz.org

Goethe-Institut e. V.

Dachauerstraße 122 · 80637 München

Tel. 0049 (0)89 15 92 12 - 0

E-Mail: info@goethe.de

www.goethe.de

DAS ORCHESTER

Zeitschrift für Orchesterkultur und Rundfunk-

Chorwesen Schott Music GmbH & Co KG

Weihergarten 5 · 55116 Mainz

Postfach 3640 · 55026 Mainz

Tel. 0049 (0)6131) 246 - 853

Fax 0049 (0)6131) 246 - 212

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

<http://www.dasorchester.de>

DIE TONKUNST

Magazin für klassische Musik und Musikwissenschaft

Media docks

Willy-Brandt-Allee 31b · 23554 Lübeck

Tel. 0049-(0)451 400 78 10

Fax 0049-(0)451 400 78 11

E-Mail: redaktion@die-tonkunst.de

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

Ensemble. Magazin für Kammermusik

Redaktion: Heinrichstr. 108 · 40239 Düsseldorf

Tel. 0049 (0)211 617 43 04

Fax 0049 (0)211 617 43 05

E-Mail: verlag@ensemble-magazin.de

E-Mail: redaktion@ensemble-magazin.de

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

EuroArts Music International

Mendelssohn-Haus

Goldschmidtstr. 12 · 04103 Leipzig

Tel. 0049 (0)341 - 140 840

Fax 0049 (0)341 - 140 84 10

E-Mail: musicproduction@euroarts.com

www.euroarts.com

Fermate. Rheinisches Musikmagazin (gegr. 1982)

E-Mail: Fermate@dohr.de

<http://www.dohr.de/fermate>

FONO FORUM. Das Klassik Magazin

Reiner H. Nitschke-Verlags-GmbH

Eifelring 28 · 53879 Euskirchen

Tel. 0049 (0)2251 65046 - 0

Fax 0049 (0)2251 65046 - 99

E-Mail: fonoforum@nitschke-verlag.de

<http://www.fonoforum.de>

FORUM MUSIKBIBLIOTHEK.

Beiträge und Informationen aus der musikbibliothekarischen Praxis

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

Westdeutscher Rundfunk. D+A / Recherche Musik und Noten

Appellhofplatz 1 · D 50667 Köln

Tel. 0049 (0)221 220 3376

Fax 0049 (0)221 220 9217

E-Mail: FORUM.MUSIKBIBLIOTHEK@web.de oder

fm@aibm.info

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

G. Henle Verlag

Forstenrieder Allee 122 · 81476 München

Tel. 0049 (0)89 75982 - 0

Fax 0049 (0)89 75982 - 40

E-Mail: info@henle.de

<http://www.henle.com>

Info-Netz-Musik. online Platform

Rezensionen und Neuigkeiten aus dem Musikleben

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

Impressum / Redaktion: Dr. Jutta Lambrecht

Elsa-Brändström-Str. 13 · D 53332 Bornheim

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

Kreusch-sheet-music.net

69181 Leimen

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

MGG. Die Musik in Geschichte und Gegenwart

2., völlig neu bearbeitete Ausgabe

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

Die MGG wird verlegt in Kooperation: Bärenreiter Verlag

Heinrich-Schütz-Allee 35 · 43131 Kassel

Tel. 0049 (0)561 3105 - 0

Fax 0049 (0)561 3105 - 176

E-Mail: info@baerenreiter.com

<http://www.baerenreiter.com>

MiK - MUSIKimKONZEPT LTD. & CO. KG

Marketing | Management | Kultur

Kantstraße 154 a · 10623 Berlin - Germany

Tel. 0049 (0)30 31 80 66 96

Fax: 0049 (0)30 31 80 66 97

Mobil: 0049 (0)160 70 63 933

E-Mail: info@musikimkonzept.de

www.musikimkonzept.de

AG Charlottenburg, HRA 42352 B

Director Michael Th. Omilian

J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung und

C.E. Poeschel Verlag GmbH

Stuttgart-Weimar

Postfach 10 32 41 · 70028 Stuttgart

Tel. 0049 (0)711 2194 - 0

Fax 0049 (0)711 2194 - 119

E-Mail: info@metzlerverlag.de

<http://www.metzlerverlag.de>

Partituren. Das Magazin für klassische Musik

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

Stroemfeld Verlag Buchversand GmbH

Holzhausenstr. 4 · D-60322 Frankfurt/M.
Tel. 0049 (0)69/955 226-0
Vertrieb: 0049 (0)69 955 226 - 22
Fax 0049 (0)69 955 226 - 24
E-Mail : info@stroemfeld.de
<http://www.stroemfeld.com/>

Verlag Dohr Köln. Musikverlag Christoph Dohr

Kasselberger Weg 120 · 50769 Köln
Tel. 0049 (0)221 70 70 02
Fax 0049 (0)221 70 43 95
E-Mail: info@dohr.de
www.dohr.de
Zur Herausgabe der Schumann-Briefe im Verlag Dohr:
www.schumann-briefe.de | www.schumann-briefedition.de

www.the-listener.de

Projektmanagement & Verlagslösungen
Dr. Rainer Aschemeier
Hauptstraße 90 · 69469 Weinheim a. d. Bergstraße
E-Mail: raschemeier@yahoo.com
Tel. 0049 (0)6201 2 62 28 29