

Schumann-Journal

Begründet 2012 von Dr. Ingrid Bodsch

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

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

NR. 4 / FRÜHJAHR 2015

MIT UNTERSTÜTZUNG DER BEAUFTRAGTEN
DER BUNDESREGIERUNG FÜR KULTUR UND MEDIEN



Die Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

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

Herausgegeben im Auftrag und unter Mitarbeit
der Projektleitung des Schumann-Netzwerks (Ingrid Bodsch)
von Irmgard Knechtges-Obrecht

Redaktion

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

Satz und Lektorat

Dr. Ingrid Bodsch und Dr. Sigrid Lange

Bildredaktion, Bearbeitung und druckfertiges Layout
Dr. Ingrid Bodsch

Umschlaggestaltung: phVision konzeptwerbung, Christa Polch
Druck: bonndruck GmbH, Bonn

© Verlag StadtMuseum Bonn 2015

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

Printed in Germany by bonndruck GmbH, Bonn
ISBN 978-3-931878-45-0

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

Inhalt

Editorial	6
<i>«Ich tue es zu meiner Freude».</i> Bernard Haitink über seinen Luzerner Schumann-Zyklus Im Gespräch mit Erich Singer	11
<i>“I do it for my own pleasure”.</i> Bernard Haitink on his Lucerne Schumann cycle In a talk with Erich Singer	17
Ottavia Maria Maceratini im Gespräch mit Rainer Aschemeier über Robert Schumann	25
Ottavia Maria Maceratini in conversation with Rainer Aschemeier about Robert Schumann	43
Franz Willnauer: Gustav Mahler und Robert Schumann. Bewunderung, Aneignung und Mißverständnis	61
Gustav Mahler and Robert Schumann. Admiration, appropriation and misunderstanding	91
Gerd Nauhaus: Zum Gedenken an Elisabeth Schmiedel, Enkelin von Clara Schumanns Halbbruder Woldemar Bargiel	122
In Memory of Elisabeth Schmiedel, Granddaughter of Clara Schumann’s Half-brother Woldermar Bargiel	125
Ingrid Bodsch: Trauer um die Regisseurin und Filmemacherin Helma Sanders-Brahms (1940-2014)	128
Mourning for director and filmmaker Helma Sanders-Brahms (1940-2014)	132
Neue Robert-Schumann-Gesamtausgabe	135
New Edition of the Complete Works	135
Schumann Briefedition / Edition of Schumann letters	140

Rückblick und Ausblick / Review and Preview Von / by Ingrid Bodsch	142
Mit Beiträgen von / with contributions by Thomas Synofzik (150-152) & Gregor Nowak (157-161)	
Neue Schumanniana / New Schumanniana – CDs, DVDs Ausgewählt von / selected by Irmgard Knechtges-Obrecht & Ingrid Bodsch	184
Rainer Aschemeier Verwirrende Vielfalt: Robert Schumanns Sinfonien erlebten 2014 einen Boom auf dem CD-Markt.	222
Confusing Diversity: Robert Schumann's Symphonies experienced a boom on the CD market in 2014 (summary)	229
Weitere bemerkenswerte CDs/DVDs/ other remarkable releases Ausgewählt von / selected by Ingrid Bodsch	230
Neue Schumanniana / New Schumanniana – Notenausgaben und Literatur/Music Books and Literature Ausgewählt von / selected by Irmgard Knechtges-Obrecht	241
Weitere interessante Neuerscheinungen auf dem Büchermarkt Other remarkable Books, Anthologies and Conference proceedings	255
Willkommen beim Schumann-Forum, dem „board of artists“ des Schumann-Netzwerks	262
Welcome to the Schumann Forum, the „board of artists“ of the Schumann Network	263
Mitglieder im Schumann-Forum / Members of the Schumann Forum – Board of Artists	264
Schumann-Netzwerk – Mitglieder und Partner	296
Schumann Network – Members and partners	296



Robert Schumann, bez. „Druck v. F. A. Brockhaus, Leipzig“,
aus: August Reissmann, Robert Schumann. Sein Leben und
seine Werke, Berlin, Verlag von J. Guttenberg, 3. wesentlich
verbesserte Aulage, 1879

EDITORIAL

Mit Freude stellen wir den 4. Jahrgang des Schumann-Journals vor, noch umfangreicher als seine Vorgänger. Der Startschuss für die Herausgabe eines eigenen Schumann-Journals fiel 2011 dank der Unterstützung des damaligen Staatsministers für Kultur, als die Projektleitung des seit 2005 existierenden Schumann-Netzwerks gleichzeitig mit dem neuen Schumann-Forum auch mit der Arbeit am ersten Schumann-Journal beginnen konnte, das im Frühjahr 2012 mit dem ersten Jahrgang vorgelegt wurde. Das Schumann-Journal ist international ausgerichtet, unter Berücksichtigung von Schumann-Aktivitäten weltweit, und deshalb auch weitgehend zweisprachig – in Deutsch und Englisch. Unsere Zielgruppe ist vorrangig kein musikwissenschaftliches Fachpublikum, sondern Künstler, Schumann-Liebhaber und interessierte Laien, die gut und kompetent informiert und damit angeregt werden sollen.

Im vierten Heft, fast 320 Seiten stark, finden Sie neben dem von Robert Aschemeier öffentlich geführten Gespräch mit der jungen italienischen Pianistin Ottavia Maria Maceratini am Vorabend von Robert Schumanns Geburtstag auch ein dem Schumann-Journal freundlicherweise von beiden Gesprächspartnern zum Abdruck überlassenes Gespräch zwischen dem großen Dirigenten Bernard Haitink, den die Projektleitung des Schumann-Netzwerks gleichzeitig als Mitglied für das Schumann-Forum, dem board of artists des Schumann-Netzwerks gewinnen konnte, und Eric Singer über Haitinks Verhältnis und Zugang zu Robert Schumann. Das Gespräch führte Erich Singer Ende April 2014 in Luzern, in der „Pause“ zwischen dem ersten, sehr erfolgreichen Schumann-Konzert Haitinks beim LUCERNE FESTIVAL zu Ostern und den bevorstehenden weiteren Abenden von Haitinks neuen Schumann-Luzern-Zyklus im Sommer 2014.

Mit der fast lebenslangen, jedenfalls wenn man sein Künstlerleben nimmt, Beschäftigung Gustav Mahlers mit dem Werk von Robert Schumann hat sich der ausgewiesene Mahlerkenner Prof. Willnauer auseinandergesetzt. Ebenso kenntnis- wie aufschlussreich schildert Franz Willnauer die Beziehung Mahlers zu Schumann unter dem Titel „Bewunderung, Aneignung und Missverständnis“.

Wie immer stellen wir Ihnen in üppiger Auswahl – viele davon mit einer ausführlichen Besprechung inkl. der Zusammenfassung in Englisch – die Neuerscheinungen des vergangenen Jahres vor, wobei das Jahr 2014 eine erstaunliche Fülle an bemerkenswerten CD-Einspielungen beschert hat, desgleichen Notenausgaben und Bücher, darunter natürlich Neuerscheinungen aus der Schumann-Gesamtausgabe und der Schumann-Briefedition. Der großen Zahl der vorgelegten Einspielungen von Schumann-Sinfonien, die 2013/14 einen wahren Boom erlebten, ist ein eigener Bericht von Rainer Aschemeier gewidmet: „Verwirrende Vielfalt“

In einem Rück- und Ausblick möchten wir Ihre Aufmerksamkeit auf besondere Ereignisse im Zusammenhang mit Robert und Clara Schumann oder Künstlern des Schumann-Forums im vergangenen wie im aktuellen Jahr richten.

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

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

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

Ingrid Bodsch & Inngard Knechtges-Obrecht

EDITORIAL

We are pleased to present you Volume 4 of the *Schumann Journal*, now even more extensive than its predecessors. The go-ahead for the publication of a separate Schumann Journal was given in 2011 thanks to the support of the then German Federal Government Commissioner for Culture and the Media, when the project management of the Schumann Network, in existence since 2005, was able to start working, along with the new Schumann Forum, on the first Schumann Journal which was then presented as Volume 1 in the spring of 2012. The *Schumann Journal* has an international orientation, taking into consideration Schumann activities worldwide, and is therefore largely bilingual – in German and English. Our target group is primarily not a musicological specialist audience but artists, Schumann lovers and other interested non-professionals who are meant to be well and competently informed and be stimulated at the same time.

In Volume 4, with nearly 320 pages, you will find, along with a public interview conducted by Robert Aschemeier with the young Italian pianist Ottavia Maria Maceratini on the eve of the anniversary of Robert Schumann's birth, another interview with the great conductor Bernard Haitink, whom the project management of the Schumann Network welcomed at the same time as a new member of the Schumann Forum, the Board of Artists of the Schumann Network, held by Erich Singer, on Haitink's relationship and access to Robert Schumann, kindly left for publication to the Schumann Journal by both interlocutors. The interview was conducted by Erich Singer in Lucerne at the end of April 2014, during the "interval" between Haitink's first and very successful Schumann concert at the LUCERNE FESTIVAL at Easter and a number of other forthcoming evenings of Haitink's new Schumann Lucerne Cycle in the summer of 2014.

Professor Willnauer, the acknowledged Mahler expert, discusses Gustav Mahler's nearly lifelong preoccupation with Robert Schumann's work, at least with regard to the former's life as an artist. Franz Willnauer describes Mahler's relationship to Schumann in a both knowledgeable and instructive manner under the title "Bewunderung, Aneignung und Missverständnis [Admiration, adoption and misunderstanding]".

As always, we present you an ample selection of the latest publications of the last year, many of them featuring detailed reviews and summaries in English, with 2014 bringing an astounding wealth of remarkable CD recordings and also sheet music editions and books, including, of course, new publications of the Complete Schumann Edition and the Schumann Letter Edition. A special article by Rainer Ascheimer is dedicated to the great number of recordings of Schumann's symphonies presented which experienced a real boom in 2013/14: "Verwirrende Vielfalt [Bewildering variety]".

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

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

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

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

Best wishes, Yours

Ingrid Bodsch & Inngard Knechtges-Obrecht



EMI CLASSICS 06/03/01 BERNARD HAITINK PHOTO: © SNOWDON

Bernard Haitink, 2006, Autogrammkarte mit eigenhändiger Unterschrift (StadtMuseum Bonn)

«ICH TUE ES ZU MEINER FREUDE».

Bernard Haitink über seinen Luzerner Schumann-Zyklus

*Ende April 2014, in der Pause zwischen dem ersten, sehr erfolgreichen Schumann-Konzert beim LUCERNE FESTIVAL zu Ostern und den nunmehr anstehenden beiden weiteren Abenden seines neuen Luzerner Zyklus, äußerte sich Bernard Haitink im Gespräch mit Erich Singer über sein Verhältnis und seinen Zugang zu Robert Schumann.**

«Verzeiht, ich kann nicht hohe Worte machen»: Der Vers aus Johann Wolfgang von Goethes *Faust*-Prolog scheint unausgesprochen über den knappen Bemerkungen zu stehen, die Haitink zu Schumann zu äußern gewillt ist. Entscheidend für ihn ist der Komponist, sind die Partituren, die Schumann hinterlassen hat. «Ich habe über Schumann weder musikologische, musiktheoretische noch biographische Untersuchungen angestellt und infolgedessen relativ wenig Fachliteratur gelesen», gesteht Haitink. «Die zahlreichen Bücher haben gewiss nicht den ganzen Schumann erschöpft, aber doch genug, um mich nicht bemüßigt zu fühlen, weitere eigene Ansichten beizusteuern oder das Gescheite und Dumme einfach nur nachzuplappern. Eigentlich pflegte ich während meiner Laufbahn spärliche Kontakte

Die Projektleitung des Schumann-Netzwerks ist Erich Singer und Bernard Haitink sehr dankbar, dass sie auf meine im Sommer 2014 an sie herangetragene Anfrage, das mich begeisternde Gespräch im Schumann-Journal 4/2015 veröffentlichen und zu diesem Zweck auch ins Englische übersetzen lassen zu dürfen, sofort in erkenntlichster Weise zugestimmt haben. Zum gleichen Zeitpunkt konnte ich über die Vermittlung von Erich Singer Bernard Haitink als Mitglied für unser Schumann-Forum gewinnen! Das Gespräch ist zum ersten Mal im Programmheft zu Bernards Haitinks Schumann-Zyklus beim LUCERNE FESTIVAL, 2014, abgedruckt worden. Der Autor Erich Singer, geboren 1943 in der Ostschweiz, war zunächst Dirigent und Orchestermusiker in Basel, Musikpädagoge in Luzern und Geschäftsführer von Konzertagenturen. Fast dreissig Jahre lang war er in künstlerisch-dramaturgischen Bereichen sowie als Leiter der Redaktion für LUCERNE FESTIVAL tätig; seit 2006 arbeitet er als freischaffender Redakteur und veröffentlichte im April 2014 eine große, reich illustrierte Dokumentation über die Geschichte des Festivals. (I.B.)

zu Schumann. Seine sinfonische Musik habe ich seit langem nicht mehr aufgeführt. In Amsterdam – es ist lange her, wahrscheinlich war es 1984 – spielten wir alle seine Sinfonien und nahmen sie für die Schallplatte auf. Deshalb bin ich in Sachen Schumann so etwas wie «die Unschuld vom Lande.»»

Der Luzerner Schumann-Zyklus wurde nach einem Gespräch mit dem Intendanten Michael Haefliger programmiert und war nicht zuletzt als Fortsetzung der Beethoven- und Brahms-Zyklen gedacht, die Haitink seit 2008 im Rahmen von LUCERNE FESTIVAL durchgeführt hatte, ebenfalls mit dem Chamber Orchestra of Europe. Für Haitink stand von vornherein fest, «mich im Rahmen der kleinen Luzerner Schumann-Serie auf die Werke zu beschränken, die zu Ostern und jetzt im Sommer auf den Programmen stehen». Allerdings bedauert er, dass ihm der Zugang zu anderen wichtigen Kompositionen noch fehle; er sei noch nicht so weit, sich an Werke wie beispielsweise *Das Paradies und die Peri* oder die *Faust*-Szenen heranzuwagen: «Diese Hauptwerke fordern zum Studium noch viel Zeit und Ruhe, die ich leider viel zu oft nicht finde.»

Das kleine Orchester – der Schlüssel zur idealen Klangbalance

Als einen Glücksfall erachtet es Haitink, dass ihm abermals das Chamber Orchestra of Europe zur Verfügung steht, dessen Besetzung mehr oder minder dem Standard zu Schumanns Zeit entspricht. Das größere Kammerorchester sei die ideale Voraussetzung, um die Sinfonien ohne jene instrumentalen Eingriffe aufzuführen, wie sie in der Vergangenheit allzu oft gemacht wurden, wenn vollbesetzte philharmonische Klangkörper Schumanns Orchesterwerke realisierten. Die häufig diskutierte Frage der Orchestration und die mit ihr zusammenhängende Problematik der Retuschen hat Haitink stets ganz bewusst umgangen: «Das Ondit, das Vorurteil, Schumann habe ungeschickt oder ungenügend instrumentiert, kann ich nicht nachvollziehen. Gerade der erste Abend unseres Zyklus zu Ostern hat mich darin bestärkt, dass dieser Disput über angebliche Mängel obsolet, ja geradezu unsinnig ist. Schumann war sich meiner Ansicht nach sicher über das, was er intendierte.»

Die Diskussion um die Besetzungsstärke ist nach Haitinks Ansicht durch musikpolitische Probleme befeuert worden: «Wir leben in einer Zeit, in der überall gespart werden muss und den Sinfonieorchestern geradezu aufoktroziert wird, klassisch-romantische Werke in kleinerer Besetzung zu spielen. Vor zwanzig Jahren wehrte ich mich noch dagegen, inzwischen haben mich etliche Aufführungen allerdings davon überzeugt, dass die Reduktionen nicht nur aus der Not geboren wurden, sondern teilweise zu Recht erfolgen. Bei sinfonischen Werken aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts verschwindet nämlich in den meisten Fällen das Problem der Klangbalance oder des Gleichgewichts innerhalb der einzelnen Register, wenn man sie in schlanker Formation spielt. Plötzlich stellen sich diese Fragen nicht mehr, erst recht dann nicht, wenn ein so außerordentlicher Klangkörper wie eben das Chamber Orchestra of Europe zur Hand ist. Denn seine Mitglieder sind fähig, wie Kammermusiker aufeinander zu hören und sich entsprechend abzustimmen.» Auf der anderen Seite komme auch die Klangfülle bei diesem Orchester keineswegs zu kurz: «Es bewältigt ein breites dynamisches Spektrum, und wenn es die Partitur erfordert, entwickelt es sogar gewaltige Kräfte.»

«Diese Musik wühlt mich auf»

Beim Studium des sinfonischen Œuvres beschäftigten Haitink auch andere Gattungen, denen sich Schumann widmete: «Vor allem das Liedschaffen hat mich mehr als erstaunt. Die wunderbare Einspielung der Lieder mit Dietrich Fischer-Dieskau und Christoph Eschenbach – war das ein phantastischer Pianist! – hat mir die Schumann-Welt tiefer erschlossen. Diese poetischen Träumereien klingen in der Orchestermusik nach. Freilich sind es nicht nur diese Momente, die Schumanns Musik charakterisieren; nicht selten trägt sie Züge, die man durchaus als neurotisch bezeichnen darf. Mittels Partiturstudium seiner Orchestermusik und Anhören vieler anderer Werke bin ich Schumann in letzter Zeit ein Stück näher gekommen.»

Haitinks Freund András Schiff äußerte jüngst, für Schumanns Schaffen müsse man – anders als bei Mozart, Beethoven oder Brahms – immer noch kämpfen. Viel zu viele Werke würden nach wie vor

vernachlässigt und lägen brach, die Wertschätzung des Komponisten sei in Relation zur Qualität zu gering. Auch Haitink räumt ein, Schumann sei als Sinfoniker sicherlich bis heute noch unterschätzt; er sieht und fühlt sich indes nicht als Missionar, der Schumann jetzt unbedingt unter das Publikum bringen müsse: «Ich tue es zu meiner Freude und freue mich, wenn es dann die Leute ebenso erfreut.»

Oder macht es Schumann dem Publikum einfach nicht leicht genug? Es ist verschiedentlich bezeugt, dass seine Musik für die Zeitgenossen schwer verständlich war – zu modern –, weshalb sie im damaligen Konzertleben nur bedingt Fuß fassen konnte. Sind immer noch Nachwirkungen davon zu spüren? Haitink übersieht keineswegs das «Moderne» wie auch die Überraschungsmomente, etwa die zyklische Geschlossenheit der Gesamtarchitektur oder die «attacca» aufeinanderfolgenden Sätze. Doch er glaubt nicht, dass sich solche Kriterien pauschalisieren lassen oder gar der Grund dafür sind, dass Schumanns Sinfonien gegenüber denen eines Beethoven oder Brahms weniger Berücksichtigung im Konzertsaal fänden: «Gerade die Erste ist für ein Publikum doch spontan und beglückend zu hören. Allerdings lässt sich das von der Zweiten nicht sagen. So wunderbar diese Musik an sich ist, sie dringt in die tiefsten Bereiche des Unterbewussten. Persönlich habe ich mit der Dritten am meisten Schwierigkeiten, nicht mit dem Kopfsatz, aber mit der rheinischen, weinseligen Volkstümlichkeit [singt den dritten Satz] oder mit dem Choral. Die Vierte dagegen wühlt mich immer wieder auf. Sie drückt für mich Melancholie und Einsamkeit aus. Ein fesselnder Wurf ist hier der Übergang vom dritten Satz ins Finale.»

Doch gerade dieser spannungsvolle Abschnitt fehlt in der neuerdings immer wieder propagierten Erstfassung von 1841. «Ich kenne diese Version, offen gestanden, nicht sehr gut, hörte sie lediglich einmal und wurde damit nicht glücklich», formuliert Haitink seine Bedenken. «Wenn Schumann die erste Fassung befriedigt hätte, warum hat er dann eine zweite geschrieben? Bei jedem anderen Komponisten – ich denke etwa an Bruckner – verlässt man sich auf «das letzte Wort» und erachtet es als das gültige. Wieso in diesem Fall nicht? Die Spezialisten in Sachen Schumann mögen das besser wissen, aber ich frage mich manchmal, ob sie bloss um des «Neuen» oder «Anderen» willen für ihre philologischen Entdeckungen plädieren.»

Psychologische Grenzerkundungen

Nicht ohne Grund wird Schumanns Bindung zur Literatur hervorgehoben. Haitink macht keinen Hehl daraus, dass er selbst «keine engere Beziehung zur Dichtung jener Zeit» habe, beispielsweise zu E.T.A. Hoffmann oder Jean Paul. «Auch wenn diese Schriftsteller Schumanns Musik zweifelsfrei beeinflusst haben – literarische Figuren wie Kapellmeister Kreisler etwa, Gestalten aus den Romanen Jean Pauls –, so sehe ich darin nichts Entscheidendes für die Aufführungspraxis. Bestimmt gelangt man zu erweiterten An- und Einsichten, wenn man ein Leben lang tiefer nach den Hintergründen von Schumanns Welt forscht, als ich es tun konnte. Man müsste dann aber auch dem Publikum nahelegen, sich diese Literatur anzueignen. Dies scheint mir ein Ding der Unmöglichkeit zu sein, da sie für die meisten in weite Fernen gerückt ist. Der aufmerksame Hörer nimmt jedoch wahr, in welchen Bereichen sich eine Musik bewegt, welche Gefühle sie ausdrückt: selige, traurige, konfliktbeladene, melancholische usw. Der Ton an sich ist ja nie «literarisch», «katholisch», «neurotisch» oder «fröhlich». Meinetwegen kann man mich als Barbaren verurteilen, wenn ich dieses Kriterium nicht als entscheidend einstufe. Und selbstverständlich werden jene Leser, die sich durch eine Jean Paul-Lektüre in den Geist der Zeit vertiefen, dies gewinnbringend tun. Aber in meinen Augen ist es keine *conditio sine qua non*.»

Auf die Frage, ob die «Entdeckung» von Schuberts *Großer C-Dur-Sinfonie* Schumanns eigenes sinfonisches Schaffen inspiriert habe – Schumann erhielt das Autograph von Schuberts Bruder Ferdinand anlässlich eines Wien-Aufenthalts 1839 und sorgte anschließend dafür, dass Mendelssohn das Werk in Leipzig uraufführte –, antwortet Haitink: «Das mag sein, denn Schubert ist beileibe keine schlechte Nachbarschaft! Jedenfalls war Schumanns Weg zur Sinfonie – wie bei Brahms übrigens auch – beschwerlich. Das Schreiben einer Sinfonie galt damals als Klimax des Kompositionshandwerks.» Im Zusammenhang mit Schuberts *Grosser C-Dur-Sinfonie* verweist Haitink auf den genialen Musikschriftsteller Schumann: «Sein Essay über diese Sinfonie ist wunderbar.» Möglich, dass er dabei an Schumanns Äußerung denkt, in dieser Musik seien «alle Ideale meines Lebens» aufgegangen, oder an seine briefliche Nachricht an seine

Verlobte Clara nach den ersten Proben: «Ich war ganz glücklich und wünschte nichts, als Du wärest meine Frau und ich könnte auch solche Symphonien schreiben.»

Auf persönliche Vorlieben angesprochen, lässt Haitink durchblicken, er liebe alle vier Sinfonien gleichermaßen; besonders nah lägen ihm wohl die Erste und die Zweite. Im Rahmen des Festivalthemas «Psyche» sei die C-Dur-Sinfonie (Nr. 2) mit ihren obsessiven Zügen die interessanteste. Exemplarisch verweist Haitink auf das fast zwanghafte Festhalten an der punktierten Quinte und zitiert den an psychischen Abgründen stehenden Schumann, der bei Kompositionsbeginn bemerkt hatte: «In mir trompetet und paukt es». Auch nimmt die Zweite für Haitink eine Schlüsselstellung in Schumanns Œuvre ein: «Diese Sinfonie verweist auf das Spätwerk, das leider immer noch sträflich vernachlässigt und vom großen Publikum kaum wahrgenommen wird. Ich muss mich selbst an die Nase fassen, denn das Violinkonzert hatte ich mir bislang noch nicht zu eigen gemacht. Ich habe dieses Werk in nächster Zeit erst einmal zu erarbeiten, deshalb kann ich im Augenblick noch nichts darüber sagen. Aber es freut mich ungemein, dass ich es mit Isabelle Faust präsentieren darf; ich kann mir vorstellen, dass diese ausgezeichnete Geigerin das Opus auch intellektuell versteht. Auch bezüglich *Ouvertüre, Scherzo und Finale* op. 52 muss ich beichten, dieses Werk noch nicht zu kennen. Nach meiner Rückkehr aus Amerika, wo ich im Mai das New York Philharmonic dirigiere, wird es zuoberst auf meinem Schreibtisch liegen.»

Am Ende unseres Gesprächs konfrontiere ich Bernard Haitink mit einem Zitat aus Dagmar Hoffmann-Axthelms Buch *Robert Schumann. Glücklichessein und tiefe Einsamkeit*, das auf die zögerliche Rezeption des Spätwerks eingeht. Darin heißt es: «Wer Schumann «auf der Grenze» zuhören möchte im Vertrauen darauf, dass er auch von dorthin noch etwas Wesentliches mitzuteilen hat, der darf die eigenen Grenzen nicht zu eng ziehen.» Nach zweimaligem Lesen meint Haitink lakonisch: «Interessant [lange Pause] ... die eigenen Grenzen sehen – ein gutes Schlusswort.»

Erich Singer

“I DO IT FOR MY OWN PLEASURE”.

Bernard Haitink on his Lucerne Schumann cycle

*At the end of April, during a break between the first and highly successful Schumann concert performed at the LUCERNE FESTIVAL at Easter and the upcoming two more evenings of his new Lucerne cycle, Bernard Haitink commented on his relation and access to Robert Schumann in a talk with Erich Singer.**

“Verzeih, ich kann nicht hohe Worte machen [Excuse me, fine harangues I cannot make]“: This unspoken line from Johann Wolfgang von Goethe’s *Faust* Prologue seemed to be standing above the brief comments which Haitink was willing to make on Schumann. To him, it is the composer and the scores left by Schumann that is important. “I have not done any musicological, music theory or biographical research into Schumann and I have read relatively little technical literature, accordingly”, Haitink acknowledged. “The huge number of books have hardly exhausted all of Schumann but, still, they have done enough for me not to feel obliged to contribute any further views of mine or to just parrot all those clever and stupid thoughts. I actually maintained only scarce contact with Schumann

* The project manager of the Schumann Network ist much obliged to Erich Singer and Bernard Haitink for having agreed immediately in a most grateful manner to a request I submitted to them in summer 2014 about being allowed to publish the interview I was so enthusiastic about, in Schumann Journal 4/2015. At the same time, I have been able to win over Bernard Haitink to become a member of our Schumann Forum through the medium of Erich Singer! The interview was printed for the first time in the programme booklet of Bernard Haitink’s Schumann cycle performed at the LUCERNE FESTIVAL 2014. The author Erich Singer, born in 1943 in eastern Switzerland, first was conductor and orchestra musician in Basle, music educator in Lucerne and manager of concert agencies. For almost thirty years, he has been engaged in artistic and dramaturgic areas and as chief editor for LUCERNE FESTIVAL; since 2006, he has worked as a freelance editor, and in April 2014 he published a large and richly illustrated documentation on the history of the festival. (I.B.) Translated in English by Thomas Henninger.

in the course of my career. It is a long time since I last performed his symphonic works. Quite some time ago, it was probably in 1984, we played all his symphonies and recorded them for the gramophone. This is why I am a bit of ‘an innocent countryman’ with regard to Schumann.”

The Lucerne Schumann cycle was programmed after a talk with director Michael Haefliger and was meant not least to be a continuation of the Beethoven and Brahms cycles which Haitink had organised since 2008 within the framework of the LUCERNE FESTIVAL, again with the Chamber Orchestra of Europe. For Haitink, it was clear from the outset “that I would limit myself to the works that feature in the Easter and now in the summer programmes within the framework of the small Lucerne Schumann series”. He regretted, however, still lacking access to other important compositions; that he was not ready yet to dare approach works such as *Paradise and the Peri* or the *Scenes from Goethe’s Faust*. “These main works still require a lot of time and calm to study them, which, unfortunately, I far too often do not find.”

The small orchestra – the key to an ideal sound balance

Haitink considered it a stroke of luck that the Chamber Orchestra of Europa would again be available to him, as its cast more or less corresponded to standards in Schumann’s time. That larger chamber orchestras were an ideal prerequisite for performing the symphonies without having to make all those instrumental interventions which was far too often the case in the past when fully cast philharmonic orchestras performed Schumann’s orchestral works. Haitink always consciously avoided the frequently discussed question of orchestration and the associated issue of retouches: “I am unable to follow the oft-repeated notion or prejudice that Schumann’s instrumentation was awkward or insufficient. It was precisely the first evening of our cycle at Easter that reassured me that such dispute on alleged deficiencies was obsolete or even absurd. In my view, Schumann was perfectly sure of what he intended to do.”

In Haitink's view, the discussion about the size of casts was lit by political issues reaching up to music: "We live in a time when savings have to be made everywhere and symphonic orchestras are basically forced into performing classical and romantic works with smaller casts. Twenty years ago, I still opposed this but in the meantime, however, there have been a number of performances that managed to convince me that those reductions were not just born out of necessity but are partly even justified. In symphonic works from the first half of the 19th century, the issue of sound balance or the balancing between individual registers disappears in most cases if the respective works are performed in a slim form. All of a sudden, those issues are no longer raised, particularly if an extraordinary orchestra such as the Chamber Orchestra of Europa is at hand. This is because its members are able to listen to each other and to coordinate themselves as if they were chamber musicians." That, on the other hand, the sonority of such orchestras did not come off badly at all: "It is able to cover a broad dynamic range and, should the score require so, it can even develop tremendous power."

"Such music stirs me up"

On studying the symphonic oeuvres, Haitink also engaged in other genres which Schumann had dedicated himself to: "Above all, I was more than amazed by his lieder. The wonderful recording with Dietrich Fischer-Dieskau and Christoph Eschenbach – what a fantastic pianist! – opened Schumann's world up to me even more deeply. Those poetic reveries linger on in his orchestral music. It is, of course, not just these moments that characterise Schumann's music; not infrequently they bear such features which could easily be qualified as neurotic. I have come a step closer to Schumann recently whilst studying the scores of his orchestral music and after listening to many more of his works."

Haitink's friend, András Schiff, recently made a comment that one still had to struggle to master Schumann's work – unlike with Mozart, Beethoven, or Brahms. That far too many of his works were still being neglected and lying idle as before, and that the composer's appreciation was far too small in relation to the quality of his works.

Haitink, too, acknowledged that Schumann was certainly still being underestimated to this day; that he, however, did not view or consider himself to be a missionary who would now have the duty to publicise Schumann by all means: “I do it for my own pleasure and am happy if people take pleasure in it as well.”

Or is it perhaps that Schumann does simply not make things easy enough for the audience to understand? It has been testified repeatedly that his music was difficult to understand for his contemporaries – too modern – which is why it could only partially gain ground in the concert life of his time. Are there perhaps still some after-effects felt out of this? Haitink by no means overlooked the “modernism” or the elements of surprise, such as the cyclical cohesion of the overall architecture, or the “attacca” of consecutive movements. Still, he did not believe that such criteria should be generalised or would even be the reason for Schumann’s symphonies being less taken into consideration in the concert hall than those of Beethoven or Brahms: “Symphony No. 1 is definitely easy and exhilarating for an audience to listen to. Symphony No. 2, however, is already far more distant. As wonderful as this music is in itself, it penetrates the deepest layers of the subconscious. For me personally, I have the most difficulties with Symphony No. 3, not with the first movement but with its Rhenish and vinous popular character [the third movement is sung] or with the chorale. Symphony No. 4, in contrast, always stirs me up. For me, it expresses melancholy and loneliness. There, the transition from the third movement into the finale is really captivating.”

But that exciting part is precisely lacking in the first version of 1841 which has recently been constantly propagated. “To be honest, I do not know that version very well, just listened to it once and was not happy with it”, Haitink expressed his concerns. “If Schumann had been satisfied with the first version, why would he then have written a second one? For all other composers – I am thinking, for example, of Bruckner –, ‘the last word’ is usually taken for granted and considered as final. Why not in this case? The Schumann experts might know better but I still sometimes ask myself whether they perhaps just plead for their philological discoveries for the sake of ‘novelty’ or ‘otherness’.”

Psychological boundary explorations

It is not without reason that Schumann's ties to literature are so often highlighted. Haitink did not conceal the fact that he himself did not have "any particularly close relation to the poetry of that time", for instance, to E.T.A. Hoffmann or Jean Paul. "Even if these writers undoubtedly had an influence on Schumann's music – for instance, literary figures like director of music Kreisler or figures from Jean Paul's novels – I do not see anything crucial in this in relation to performance practices. One certainly obtains some more enhanced views and insights after a life-long research into the deeper background of Schumann's world than I was able to do. In this case, one would also have to suggest to the audience to dive into that literature. To me, this seems pretty impossible, as literature has retreated into the far distance for most people. The attentive listener will, however, perceive in which spheres a given music is moving, which feelings it expresses: blessed, sad, conflict-laden, melancholic feelings, etc. The tone by itself is never 'literary', 'catholic', 'neurotic' or 'cheerful'. I do not care if I am denounced as a barbarian if I do not rate this criterion as crucial. And, of course, those people who delve into the spirit of the time by reading Jean Paul will certainly be gratified. But in my view this is not a *conditio sine qua non*."

In response to the question whether the "discovery" of Schubert's *Great Symphony in C major* had actually inspired Schumann's own symphonic work – Schumann obtained the autograph from Schubert's brother Ferdinand during a stay in Vienna in 1839 and subsequently made sure Mendelssohn premiered the work in Leipzig – Haitink replied: "This is well possible, as Schubert was by no means a bad neighbourhood! At any rate, Schumann's path towards the symphony was – similar to Brahms, by the way – an arduous one. At that time, writing a symphony was considered the climax in the mastery of composition." In connection with Schubert's *Great Symphony*, Haitink referred to Schumann as a brilliant music writer: "His essay on this symphony is superb." It is possible that, in saying so, he thought of Schumann's statement that in Schubert's music "all ideals of my life" had arisen, or of his letter to his fiancée Clara after the first

rehearsals: “I was very happy and wished for nothing more than you being my wife and me being able to write such symphonies as well.”

Asked about his personal preferences, Haitink implied that he loved all four symphonies to an equal extent; that perhaps Symphony No. 1 and Symphony No. 2 were closest to him. That within the framework of the festival theme of “Psyche”, Symphony No. 2 in C major with its obsessive features was the most interesting one. By way of example, Haitink indicated the almost compulsive clinging to the dotted fifth and quoted Schumann standing at psychological abysses, who had remarked at the beginning of a composition: “There is trumpeting and drumming in me”. For Haitink, Symphony No. 2 further plays a key role in Schumann’s oeuvre: “This symphony points to his late works which are still being criminally neglected and hardly noticed by the large audience. There, I should take a good look in the mirror, as so far I have not embraced the violin concerto at all. I will have to study this work thoroughly in the near future, which is why I am not in a position to comment right now. But I am absolutely happy I will be able to present it together with Isabelle Faust; I am sure this excellent violinist understands the opus intellectually, too. Also, with regard to *Overture, Scherzo and Finale*, Op. 52, I must acknowledge I still do not know this work yet. After my return from America where I will be conducting the New York Philharmonic in May, this will be placed on my desk right on top.”

At the end of or talk, I confronted Bernard Haitink with a quote from Dagmar Hoffmann-Axthelm’s book *Robert Schumann. Glückseligkeit und tiefe Einsamkeit [Robert Schumann. Happiness and Deep Loneliness]* which addresses the hesitant reception of his late work. There, it says: “Whoever wishes to listen to Schumann ‘on the boundary’, trusting that he still had to convey something essential from there, must not set his own limits too narrowly.” After two readings, Haitink commented laconically: “Interesting [long break] ... seeing your own limits – good closing words.”

Erich Singer



Bernard Haitink bei einer Probe in jüngeren Jahren/Bernard Haitink
at a rehearsal at a younger age, © N. V. Philips
(Foto/photo: StadtMuseum Bonn)



Ottavia Maria Maceratini während des Schumann-Forum-Gesprächs mit Rainer Aschemeyer am 6. Juni 2014 in Bonn (Abbildung aus dem Videomitschnitt des Gesprächs, Firma Sound Design, Bonn).

Ottavia Maria Maceratini during the Schumann Forum interview with Rainer Aschemeier on 6th June 2014 (image from the video recording of the interview, Sound Design, Bonn)

Das *Leipziger Schumann-Forum-Gespräch*, das Ottavia Maria Maceratini zu Beginn der Schumann-Festwoche Leipzig am 5. September 2014 im Leipziger Schumannhaus mit Peter Korfmacher am Vorabend ihres Festwocheneröffnungskonzert führte, und das ich ebenso gerne – weil wegen der völlig anderen Fragestellungen überhaupt nicht deckungsgleich mit dem Bonner Gespräch – abgedruckt hätte, wurde leider ein Opfer veralteter Technik. Das aus Bonn mitgeführte Aufnahmegerät übertrug so leise, dass weder die besten Ohren noch Tonverstärkungstechnik irgendetwas ausrichten konnten, um eine für die Verschriftlichung zwingend erforderliche „Hörbarkeit“ herzustellen. (I.B.)

The *Leipzig Schumann Forum interview*, conducted at the beginning of the Schumann Festival on 5th September 2014 in Leipzig at the Leipzig Schumann House between Peter Korfmacher and Ottavia Maria Maceratini on the eve of her festival opening concert, and which I would have liked very much to publish as well due to the completely different issues raised in the Bonn interview, regrettably fell victim to outdated technology. The recording device brought in from Bonn transmitted so faintly that neither the best ears nor the best sound amplification technology were able to detect or adjust anything to produce a minimum degree of “audibility” that would have been absolutely required to allow for textualisation.

LIEBEN SIE SCHUMANN?

**Die Pianistin und Schumann-Forum-Mitglied
Ottavia Maria Maceratini spricht mit
Rainer Aschemeier über ihre Liebe zu Schumann,
zur Bedeutung von Musik in ihrem Leben und über ihre
Interessen jenseits der Musik***

Schumann-Forum-Veranstaltung am 6. Juni 2014
im Schumannhaus Bonn

A: Frau Maceratini, es freut mich sehr, dass wir uns hier am Vorabend von Robert Schumanns Geburtstag treffen ...

M: Ganz meinerseits.

A: ... in den Räumlichkeiten, die mit Schumanns Leben zu tun haben...

M: Mmh [zustimmend].

A: ... in denen sein Leben zu Ende ging. Das Motto dieses Bonner Schumannfestes lautet aber „Opus 1“. Also der Anfang. Und jetzt möchte ich gleich einmal etwas umdeuten und Sie fragen: Was war denn Ihr persönliches Opus 1 in Sachen Robert Schumann?

M: Das erste Mal, wo ich Robert Schumann getroffen habe, war relativ früh. Ich war vielleicht elf Jahre alt und ich habe die Papillons gespielt und kleine Stücke von ihm. Allerdings jemanden zu treffen, ist eine ganz andere Sache als jemandem zu begegnen. Und deswegen

* Leicht gekürzte Mitschrift des Gesprächs, das als Audiodatei auf www.schumann-portal.de online zur Verfügung steht. Die Textübertragung übernahm Petra Sonntag, StadtMuseum Bonn, das Lektorat Ingrid Bodsch. In [] gesetzte Angaben wurden nachträglich von Ingrid Bodsch hinzugefügt. [...] bezeichnet eine Auslassung im Text. ... bedeuten eine signifikante Pause im Gespräch. (I.B.)

kann ich sagen dann, dass ich Schumann erst begegnet bin, als ich 17 Jahre alt war, nämlich in einem Konzert von Elisso Wirssaladze, in der Nähe von Rom, wo sie ganz viele Werke von Schumann gespielt hat. Und natürlich kannte ich diese große Pianistin noch nicht – und saß ein bißchen so da, und dann kam sie herein und dann fing sie an zu spielen und [...] dann am Ende des Konzertes spürte ich wie alles weh tut, überhaupt und [...] ich fragte mich: Was ist jetzt los, das tut alles so weh! Und dann merkte ich, dass ich von Anfang bis zum Schluss in dieser Position geblieben war. [Publikum lacht]

[...] Es ist tatsächlich keine Metapher, wenn ich sage, ich wurde wirklich ergriffen, sondern es war tatsächlich körperlich deutlich spürbar. Und seit damals habe ich..., wirklich, war [ich von der] Musik Robert Schumanns – unter anderem – gefangen.

A: Wussten Sie damals schon, dass Frau Wirssaladze später ihre Lehrerin werden würde?

M: Nein, nein, das wusste ich noch nicht. Deswegen ist es umso objektiver.

A: Ich habe gelesen, dass Sie ja ursprünglich mit ganz anderer Musik groß geworden sind. Also wenn man in Ihrer Biografie liest, liest man auch von den Beatles und von den Rolling Stones, die im Elternhaus eine große Rolle gespielt haben.

M: Ja, das stimmt. Also, um die Wahrheit zu sagen: Meine Eltern haben auch in einem Laienchor gesungen. Das heißt, dass ich schon auch klassische Werke gehört habe und insbesondere habe ich mich für die Gregorianischen Gesänge begeistert, als ich etwa 1 ½ Jahre war. Aber ansonsten, was zu Hause gehört wurde, nämlich von meinem Vater, der ein leidenschaftlicher Schlagzeuger ist, das war dann Popmusik oder so. Was weiß ich, alles Mögliche. [...] Ich meine, ich habe nicht wirklich unterschieden – das ist ja klassische Musik oder das ist Popmusik. Ich habe einfach immer Musik gebraucht, und Musik gerne gehört. Egal aus welcher Ecke sie kam. Und ..., ja und dann klar, als die Ausbildung angefangen hat, dann konnte ich selber aussuchen und habe angefangen, meine Forschungen zu beginnen [...].

A: Und die war fruchtvoll. Ich muss den Zettel zur Hand nehmen, denn das kann ich nicht auswendig. Sie haben in Ihrer Heimat Italien 28 Klavierwettbewerbe als erste Preisträgerin abgeschlossen. 2012 wurden Sie für Kammerkonzerte der Kronenberg Academy ausgewählt, haben mit Gidon Kremer und Steven Isserlis zusammen konzertiert. 2013 dann der Staatsempfang beim Bundespräsidenten für den italienischen Präsidenten Gregorio Napolitano im Schloss Bellevue – auch dort haben Sie gespielt, außerdem beim Schleswig Holstein Musikfestival, also man könnte glatt so weitermachen. Und überall, wo Sie hinkommen, überschlagen sich die Kritiker und zwar auch die, die eigentlich für ihre Zurückhaltung bekannt sind. Also da muss man wirklich sagen, das ist auffällig. Und da habe ich mich gefragt: Die Kritiker haben bei Ihnen immer etwas Besonderes gefunden, aber gab es ein bestimmtes Konzert, was Sie selbst besonders in Erinnerung haben?

M: Oh, das ist schwer zu sagen. Es ist jedes Konzert [...] für mich immer eine ganz andere Erfahrung und manchmal ist es sogar so, dass das Publikum vielleicht sehr zufrieden ist, ich aber nicht und umgekehrt. [...] Insofern ist für mich tatsächlich jedes Konzert etwas Besonderes. Weil ich immer etwas Neues lernen kann. Das ist überhaupt meine Lebenseinstellung. Für mich ist es so, dass jeder Tag etwas Besonderes ist. Und deswegen: Auf so eine Frage fällt es mir schwer, eine Antwort zu finden.

A: Ich habe mich gefragt: Wie ist das denn bei so einem Staatsempfang, die ganzen Politiker, hören die wirklich zu oder sind die nur da und nach dem Klavierspiel geht's weiter.

M: Mmh, ja, mmh... [Gelächter im Publikum] Also, es ist ja – eine andere Situation. Und man kann auch sagen, dass es in früherer Zeit üblich war, dass, wenn man ins Theater kam, die Leute dabei noch gegessen und dann ab und zu einen Blick auf die Bühne geworfen haben. Was ich meine, es sind sehr unterschiedliche Umstände. Ja, das ist klar, [ein Konzert bei einem Staatsempfang] ist nicht wie ein Konzert in einem Konzertsaal, doch es wurde sehr aufmerksam zugehört. Was für mich sehr ungewöhnlich war, ist das ganze Protokoll und die Formalitäten, die immer damit natürlich verbunden sind.

Und die Anspannung, die dann in den Leuten entsteht. Das ist natürlich sehr spürbar und das finde ich, das ist nicht etwas, was der Kunst dient, nein. Deswegen muss man sich als Künstler natürlich wirklich bemühen, sich zu konzentrieren – eine entspannte Konzentriertheit, um die Leute in einen Zustand zu bringen, wo ein aktives Zuhören möglich ist.

A: Damit sind wir beim morgigen Abend. Morgen werden Sie hier im Schumannhaus konzertieren und Schumanns Opus 1 steht natürlich auf dem Programm, die Abegg-Variationen. Just im Jahr ihrer Entstehung hat Schumann Chopins „La ci darem la mano“-Variationen aus Mozarts *Don Giovanni* als Rezensent hoch gelobt und da fragt man sich natürlich, könnte es da einen Zusammenhang geben? Ist sozusagen diese „La ci darem la mano“-Variation von Chopin ein Blueprint gewesen für das, was Schumann dann versucht hat mit den Abegg-Variationen weiterzuführen?

M: Bestimmt, bestimmt wurde er beeinflusst. Zum einen, weil er ein großer Fan von Chopin war. Er hat Chopin sehr gemocht. Und zum zweiten, weil er ja gerade zu der Zeit, wo er dann die Abegg-Variationen geschrieben hat, noch gehofft hat als Klaviervirtuose sich einen Namen zu schaffen. Deswegen, ich kann mir schon vorstellen, dass zumindest auch die Absicht mitgeschwungen hat, [...] etwas zu schreiben, was auch seine Virtuosität [...] ans Licht bringen kann. Wobei ich glaube – das ist natürlich aber eine persönliche Meinung –, ich glaube, das hat nicht so eine wichtige Rolle gespielt wie bei anderen Komponisten, wie z.B. bei Franz Liszt.

A: Warum glauben Sie, dass es wichtig war, dass es von Chopin kam? [...]

M: Ja, also ich glaube, dass ... gewiss sein Einfluss eine Rolle gespielt hat für dieses Werk. [...] Schumann hat sich monatelang tatsächlich damit rumgeschlagen. Er schreibt sogar, dass er einfach notiert, wie er übt und was er macht, und dass er hofft, dass [dann] das gewünschte Ergebnis [eintritt]. [...] Also es war etwas, dass ihn tatsächlich sehr beschäftigt hat.

A: Über die Abegg-Variationen haben wir letztes Jahr an dieser Stelle sehr viel geredet – mit Frau Baranova – und ich möchte mich da jetzt auch nicht wiederholen und komme deswegen zu einem weiteren Programmbestandteil des morgigen Abends. Das wird die g-Moll-Ballade von Chopin sein. Da ist auch eine konkrete Situation aus dem Hause Schumann überliefert, denn da scheint es einen Streit gegeben zu haben. Und zwar haben sich Clara und Robert Schumann über das Vortragstempo gestritten. Wenn sich schon die Schumanns nicht einig waren, habe ich mir gedacht, ich frage einmal Sie: Was sind denn eigentlich die konkreten pianistischen Herausforderungen, die die g-Moll-Ballade mit sich bringt, für einen Künstler?

M: Pianistische Herausforderungen also... viele! Also wenn man jetzt rein technisch spricht, könnte man sich sehr lange unterhalten. Aber ich finde hauptsächlich, dadurch, dass die Balladen ... einen narrativen, einen erzählenden Gestus haben und sich so fließend und stetig auf ein Ziel hin entwickeln. Das finde ich eine sehr große Herausforderung, die sie an den Interpreten stellt. Dass man einen roten Faden tatsächlich vom Anfang bis zum Schluss behält und nicht abbricht. Also dass dieser große Spannungsbogen der Erzählung sozusagen weitgehend aufrecht erhalten wird.

A: Das ist schön, dass Sie das Erzählerische ansprechen, das dieses Stück hat. Denn der Titel der Ballade hat möglicherweise dazu geführt, dass dieses Stück immer auch literarische Dinge ausgelöst hat. Es gibt ein Gedicht, das relativ bekannt ist, von Detlev von Liliencron, mit dem Titel g-Moll-Ballade. Es gibt aber auch noch andere literarische Fundstellen, wo die g-Moll-Ballade von Chopin eine Rolle spielt. Und es gibt diese Anekdote, dass Robert Schumann gesagt haben soll, Chopin habe diese g-Moll-Ballade geschrieben in der Nachwirkung von Gedichten, von Balladen von Adam Mickiewicz. Glauben Sie an diese Anekdote?

M: Mmh [zustimmend]. Wir wissen das schon mit einer gewissen Bestimmtheit, dass Chopin den Dichter persönlich gekannt hat und seine Gedichte gelesen hat – all seine Werke – und dass er ihn sehr gemocht hat. Und gibt es, wenn man es jetzt wirklich nachweisen will, in Bezug auf die erste Ballade tatsächlich ein Gedicht oder eine Ballade, was

Chopin konkret veranlasst, einfach das Stück zu schreiben? Es ist nicht nachweisbar. Also, das habe ich auch selber versucht, immer wieder. Aber es gibt Andeutungen, was die zweite Ballade betrifft. Also anscheinend gibt es tatsächlich ein Werk von diesem Dichter, das Chopin wirklich so inspiriert hat. Für die anderen Balladen ist es immer eine Frage, die wir wahrscheinlich nicht beantworten können.

A: Und die zweite Ballade ist auch die, die Schumann gewidmet ist, nicht?

M: Genau, aber das finde ich auch nicht so wichtig. Also da ... streiten sich die Geister, ob jetzt diese Balladen als Programmmusik zu verstehen sind oder nicht. Aber anscheinend ist es einfach so, dass er eine fast abstrakte Geschichte damit erzählen will. Also, es ist nicht wirklich an einen ganz konkreten Inhalt gebunden, aber sie haben eben einen Gestus [...].

A: Wenn ich mir den Programmzettel vor Augen führe, der morgen Ihr Programm beschreibt, dann ist auffällig, dass es alles Stücke sind, die einen ganz ungewöhnlichen Aufbau haben. Wir beginnen also mit der Ballade, wir kommen dann zur Wanderer-Fantasie von Franz Schubert. Und die Wanderer-Fantasie ist ja eigentlich musikalisch ein ganz ungewöhnliches Konstrukt. Das ist beinahe eine Sonate, aber eigentlich könnte man eher sagen, es ist so etwas wie ein vielsätziger Sonatenhauptsatz, wenn man sich so etwas überhaupt vorstellen kann. Und da habe ich mich gefragt: Können Sie uns vielleicht das Stück einmal inhaltlich ein bißchen aufschlüsseln? Wie es aufgebaut ist?

M: Ja, wie es aufgebaut ist. Es ist ein Stück, das alle Merkmale von einer ... von einer Fantasie hat und zum Teil hat es auch rhapsodische Teile und andererseits – wie Sie schon erwähnt haben – ist es fast eine auskomponierte, durchkomponierte Sonate, also es ist auch in vier Sätze gegliedert, und der 2. Satz ist ein Adagio, ja, so ein langsamer Satz, wie man ihn oft in anderen klassischen Sonaten sieht [...] und dann haben wir ein Presto als 3. Satz, was im Grunde nach dem Modell des Scherzo nachgebaut ist und noch ein Finale. Das Ungewöhnliche dabei sind die Übergänge zwischen einem Satz und dem nächsten, wodurch einfach das Stück sich ununterbrochen entwickelt. Und vor

allem das Thema des Wanderers zieht sich ganz konsequent durch die verschiedenen Sätze durch. Und ganz interessant an dem Stück ist, dass Schubert eine Vorlage benutzt hat, und zwar ein Lied, was er 1816 komponiert hat, das nämlich auch „Der Wanderer“ heißt und woher dieser berühmte Satz stammt: „Ich bin ein Fremdling überall“, und d.h. quasi der 2. Satz ist als erstes entstanden oder zumindest ist er der Kern, um den herum dann sich der ganze Bau entwickelt hat. Ja, und obwohl es ein Stück in C-Dur ist, ist es für mich auch irgendwie ein sehr verzweifelter C-Dur. [lacht] Ja, das ist es einfach. Vielleicht sprengt es den Rahmen der Frage, aber es fällt mir gerade ein: Als ich mich entschlossen habe, die Wanderer-Fantasie einzustudieren, war ich so ganz frisch und munter und dachte: „Ach, wie schön! C-Dur-Fantasie, so lebensbejahend.“ Und dann, je mehr ich mich vertieft habe und vor allen Dingen, als ich das gespielt habe, also diese Erfahrung gemacht habe, dieses Stück von Anfang bis zum Ende zu spielen, war ich richtig von der Wucht auch überwältigt, die das Stück entfaltet. Es ist zwar bejahend zum Teil, aber andererseits fühle ich den ganzen Schmerz in diesem C-Dur, bis er sich fast dazu zwingt, wirklich „Ja“ zum Leben zu sagen. Und da ist, finde ich, eine große Spaltung darin. [...]

A: Das ist ja morgen, was Sie spielen, auch ein physisch sehr forderndes Programm. Also, als ich das das erste Mal gelesen habe: Ein Highlight nach dem anderen. Das sind alles physisch sehr fordernde Stücke. Kann man das so sagen?

M: Ja. Ja. Physisch und emotional natürlich auch, diese zwei Dinge, die gehören ja zusammen, besonders bei der g-Moll-Sonate von Schumann. Die ist einfach ein Stück, das, wenn du das spielst – also am Ende bleibt nichts übrig. [Publikum lacht]

A: Wir kommen gleich noch einmal zu den Paradoxons der g-Moll-Sonaten und zunächst möchte ich einmal fragen, die Sonate op. 22 von Schumann ist ja auch inhaltlich ein sehr unkonventionelles Stück. Ich hatte den Eindruck, da würde der Titel „Fantasie“ auch nicht schlecht passen, oder?

M: Ja, das weiß ich nicht ... [...] Es liegt keine wirkliche Pause zwischen dem 3. und 4. Satz. Das ist auch ungewöhnlich. Man geht fast in den 4. Satz über. Aber was mich sehr fasziniert, diese Sonate ist wie aus einem Guss entstanden. Sie ist so kompakt. Und ich finde schon, sie hat auf jeden Fall eine klassischere Gliederung als andere Fantasien. Aber, ja, es ist schwer mit den Begriffen, oft die Sachen richtig zu definieren. Vor allem, wenn es um Komponisten geht wie Robert Schumann, die immer nach neuen Formen gesucht haben, die in keine Schublade gepasst haben. Ja. Insofern finde ich, warum nicht: Fantasie, Sonate – Beides!

A: Das ist eine schöne Überleitung. Das passt genau. [...] Es ist nämlich so, dass die Klaviersonaten von Robert Schumann eigentlich von der Forschung immer in so ein Spannungsfeld gerückt werden. Zum einen auf der einen Seite Beethoven, der große, übermächtige vergangene Sonatenkomponist, auf den man versucht, neue Antworten, neue Formen zu finden, vielleicht die Sonate auch noch einmal frisch neu zu erfinden. Auf der anderen Seite Chopin als Schumanns Konkurrent, aber auch Freund und eben diese Reibungsfläche und gegenseitige Inspiration. Ich habe immer den Eindruck, die Leute, die das schreiben, vergessen immer einen, und zwar Franz Schubert. Und Schubert war ja auch da, und hat auch schon neue Antworten gesucht auf das, was Beethoven zu bieten hatte. Wird Schubert nicht wirklich eigentlich immer vergessen in diesem Diskurs?

M: Es hat auf jeden Fall Franz Schubert Schumann viel bedeutet. Vor allen Dingen in seinen jungen Jahren. Ich weiß, dass er die Walzer von Schubert sehr gemocht hat und er hat immer wieder nach Partituren, nach Noten gesucht. Er hat sie tatsächlich analysiert, studiert und dann hat er auch einige eigene Walzer geschrieben. Und ähnlich wie Schubert einige Lieder später verwendet hat in anderen Kompositionen, wie „Der Wanderer“, also das Lied für die „Wanderer-Fantasie“, genauso hat Schumann ein bestimmtes Lied für die g-Moll-Sonate verwendet. Er hatte früher ein Lied geschrieben, das heißt „Im Herbst“ und dann wurde es als Vorlage für den 2. Satz der g-Moll-Sonate benutzt. Also das heißt, ja, da sind sie sogar ähnlich [...]. Aber vor allen Dingen finde ich, dass manche Anekdoten viel mehr sagen als

viele andere Begriffe oder Worte. Ich weiß, dass Schumann, als er die Nachricht bekommen hat, dass Schubert gestorben ist, die ganze Nacht geweint hat. Er war untröstlich. [...] Das ist natürlich etwas, was ganz gut verstehen lässt, was Schubert für ihn bedeutet hat.

A: Schumann hat sich mit dem Thema ‚Sonate‘ relativ lange beschäftigt. Sechs Jahre und drei Werke lang. Ich habe aber einmal nachgeguckt, was er selber über das Thema ‚Sonate‘ so geschrieben hat: „Also schreibe man Sonaten oder Fantasien, was liegt am Namen. Nur vergesse man dabei die Musik nicht und das andere erfleht von eurem guten Genius.“ Und ein weiteres Zitat: Die Sonate sei „eine Musikart, die in Frankreich nur mitleidig belächelt, in Deutschland selbst kaum mehr als geduldet wird.“ Da fragt man sich schon, wie passt das alles zusammen? Da ist jemand wirklich mit Herz und Seele dabei und schreibt Sonaten und sagt dann solche Sätze, die fast etwas lässig rüberkommen. Als ob man das gar nicht bräuchte.

M: Ja, das ist ..., ich meine, das ist auch die Spaltung seiner Persönlichkeit zum Teil. Andererseits glaube ich, es kam genau deswegen. Weil er jemand war, der ständig auf der Suche war und er war ein echter Pionier. Und er konnte nicht in die alten Muster reinpassen, die neuen waren noch nicht da. Und deswegen war es bestimmt schwierig für ihn und er hat bestimmt Orientierung auch dort gesucht, wo bis damals die anderen Menschen auch eine Orientierung gefunden haben, aber es hat nicht ganz gepasst. Also das heißt, es ist beides.

A: Und meinen Sie, er hat wirklich versucht, die Form, die klassische Form mit Inhalt zu füllen oder wollte er die Form wirklich sprengen?

M: Wenn er das wollte ... Schumann passt für mich in keine Form! Das ist für mich wirklich schwer zu denken, also auch in Bezug auf seine Persönlichkeit. Ich finde auch z.B. in der g-Moll-Sonate, vor allen Dingen dieser 1. Satz, der so schnell wie möglich beginnt, und noch schneller, und noch schneller. Es geht mir nicht so sehr um die Geschwindigkeit, aber tatsächlich, wenn man diesem 1. Satz zuhört, dann hat man das Gefühl: Jetzt passiert es. Es explodiert. Es geht alles. Es sprengt ... die Form, ja.

A: Wie gehen Sie denn mit diesem pianistischen Problem um? Also, Sie haben es gerade gesagt. Die Sonate beginnt mit der Tempovorgabe „so rasch wie möglich“. Dann spielt man und dann kommt „schneller“ und dann kommt zum Schluss „noch schneller“. Wie macht ein Pianist das? Da sind, glaube ich, schon viele darüber verzweifelt über dieses Problem.

M: Also, erst einmal wird man innerlich gelassen [lacht] – das ist der erste Schritt. Und dann finde ich, es geht darum, was viele dachten, also den Eindruck zu erzeugen, das etwas ganz schnell ist: Es kommt sehr oft nicht auf die Geschwindigkeit an sich an, sondern auf den Charakter, den Ausdruck, den man einem Stück verleiht und deswegen, also in der Musik gibt es, genauso wie in der Malerei, wo es optische Täuschungen gibt, manchmal klangliche Täuschungen. Ich weiß nicht, wie ich sie nennen kann. D.h. manchmal spielt man vielleicht nicht ganz an den physischen Grenzen und trotzdem hat man den Eindruck oder es kommt so rüber, dass es ganz, ganz schnell ist.

A: Und was ist dann der Charakter dieses 1. Satzes? Ist es das Bild eines Getriebenen? Da wird ja auch viel vermutet, wenn man einmal in die Musiklexika schaut. Da hat jeder ein Bild. Ob das immer so richtig ist?

M: Klar. Bilder sind sowieso eine sehr persönliche Sache und jeder hat natürlich auch ein Recht auf eigene Bilder ... Es ist klar, dass bei jedem einzelnen andere Assoziationen wachgerufen werden. Aber es stimmt, dass man in Schumanns Briefen eine Stelle findet, wo er sagt, die Sonaten sind ein einziger Schrei nach Dir und er schreibt das an Clara. Und es war mehr als auf die 1. Sonate bezogen. Aber ich finde, das trifft genau für die Zeit der Sonate zu. Weil es auch um die Eröffnung mit diesem Akkord geht, diesen d-Moll-Akkord. Es klingt fast so wie ein Schrei. Und was ich dabei so faszinierend finde, ist die unglaubliche Intensität, die er entwickeln kann, wie in allen seinen Stücken natürlich, aber in diesem 1. Satz insbesondere. Er steigert sich immer, bis am Ende der Schmerz fast nicht mehr in seinem Körper aufgehalten werden kann. Diese ... diese Kraft, die er in sich trägt, in seinem Herzen.

A: Jetzt kommt meine schwierigste Aufgabe, denn ich habe mit Ihnen über japanische Kampfkunst zu sprechen, die Sie auch ausüben. Und da muss ich sagen, bin ich kompletter Laie und wahrscheinlich die meisten hier im Saal auch. Vielleicht erklären Sie uns deswegen zunächst einmal, was Bujinkan, das ist die Art der Kampfkunst, die Sie ausüben, beinhaltet und bedeutet.

M: Also ich praktiziere zwei Kampfkunstarten. Die eine ist Bujinkan und die andere heißt Tenshin Shōden Shintō-ryū. Bujinkan ist ein Sammelbegriff für neun unterschiedliche Schulen, die im alten Japan unterrichtet wurden und sechs davon sind Samurai-Schulen und drei davon Ninja-Schulen. Und natürlich haben dann die einzelnen Schulen ganz unterschiedliche Merkmale. Jede Schule hat eine gewisse Art zu kämpfen, andere Stellungen, die eingenommen werden und andere Charakteristika. Tenshin Shōden Shintō-ryū ist praktisch die Kunst des Schwertziehens. Es ist etwas, was von den Samurais stammt. Bujinkan ist von Takamatsu, also einer, der wirklich ein wahrer Ninja gewesen ist, überliefert worden zu Masaaki Hatsumi, der noch ein lebender Meister ist. Der in Japan lebt und dann diese Kunst jetzt schon in die ganze Welt getragen hat und trägt.

A: Und wie können wir uns das vorstellen? Es wird also ausgeübt mit richtigen japanischen Schwertern oder gibt es da Attrappen? Oder gibt es wie beim Kendō Stöcke?

M: Beim Bujinkan ist es so, dass es ganz viele Teile und Bereiche gibt. Es gibt den Bereich des Tai Yutsu, wo man nur mit dem Körper und mit Waffen lernt, also kämpfen lernt, Prinzipien lernt. Und dann natürlich werden auch Waffen eingesetzt, wie der lange Stock, der Bō heißt, dann die Katana oder Tantō, das ist so ein kleines Messer. Und was Tenshin Shōden Shintō-ryū betrifft, ist dann nur Katana. Das ist nur die Kunst des Schwertes.

A: Jetzt frage ich mich, wie sind Sie darauf gekommen? Sie sind eine italienische Frau. Liebe zu Rolling Stones, Schumann, japanische Kampfkunst. Was lag so dazwischen, was Sie dorthin gebracht hat?

M: [lachend] Es ist diese ... Die Pizza ist eben Italien! Nicht?! Eine italienische Frau ...

[Publikum lacht]

A: [lacht] Das habe ich nicht gesagt!

M: Es ist einfach die Faszination. Kampfkunst habe ich schon immer gemocht, seit ich ein kleines Kind war, und da habe ich in Italien schon einmal mit Karate angefangen. Das hatte mehr sportliche Bedeutung. Es war sehr physisch gemacht. Und später dann bin ich auch zu Wing Tsun hingekommen, was ein Kung Fu-Stil ist und der ist dann weiter von einer Frau entwickelt worden. Von einer Nonne sogar, die nach der Legende ganz verzweifelt war, weil im Shaolin-Tempel die Männer alle so fit und so kräftig waren, und sie überlegte, was kann man machen? Und dann hat sie ein System herausgefunden, wo man kaum Kraft einsetzt [...], also ein ganz, ganz interessantes Prinzip. Und später dann kam Bujinkan, Tenshin Shōden Shintō-ryū und dabei bleibe ich auch jetzt.

A: Stimmt es, dass Sie beim Reisen immer unangenehm auffallen wegen der langen Gepäckstücke, die immer durchgeschaut werden wollen bei den Flugzeugsicherheits-Checks?

Ma: Das ist eben das Problem. [...] Im Zug geht es schon eher. [...] Beim Zoll bin ich ein paar Mal aufgefallen, aber die meisten denken vielleicht, dass ich angeln gehe.

A: O.K. [lacht] Wir sprechen über diesen Aspekt Ihres Lebens auch deswegen, weil, und da bin ich immer wieder ganz erstaunt, das auch wichtig zu sein scheint für Ihre Art Klavier zu spielen. Sie haben jetzt auch ein Video bei You Tube eingestellt, ein Khachaturian-Stück und das haben Sie auch optisch verbunden mit ihrer Kampfkunstaffinität. Da habe ich mich gefragt, was ist denn wichtiger: Das Physische oder das Mentale? Was von der Kampfkunst auch für die Klavierkunst eine Rolle spielen könnte.

M: Es ist beides. Das ist eben das Faszinierende an den Kampfkünsten. Das diese Trennung zwischen Körper und Geist aufgehoben wird. Weil du siehst, dass die so eng miteinander verbunden sind, dass du sie eben gar nicht trennen kannst. Das Mentale kommt natürlich zuerst. Denn es fängt dort an, weil nach meiner Erfahrung und nach meinem Verständnis von den Kampfkünsten entwickeln sie sich aus der Verletzlichkeit. Aus dem Bewusstsein der eigenen Verletzlichkeit. Es ist nämlich so, dass wir, vor allen Dingen, glaube ich, in der westlichen Welt, oft mit der Einstellung oder Illusion leben, dass wir unsterblich sind oder die Umstände, wo wir leben, relativ sicher sind. Das ist aber eine Illusion ... Ich habe neulich in den Nachrichten gesehen, dass eine junge Frau im Sudan, weil sie Christin ist, wahrscheinlich hingerichtet wird, auf der Straße, mit einem Säbel. Das heißt, plötzlich sieht man: Ich bin verletzlich. Du gehst im Grunde genommen davon aus, dass der andere stärker als du bist. Stärker als ich. Das ist der Grund und [dazu kommt] die Faszination [für die Kampfkunst]. [...] Man braucht keine Kraft, was eigentlich nicht ganz stimmt. Weil man braucht doch Kraft! Beim Kämpfen ist es nicht so, dass man ganz entspannt. Aber die Techniken entstehen deswegen, um Kraft zu sparen, und um sie nicht zu vergeuden und eigentlich am besten ohne Kraft auszukommen.

A: Ich habe über Bujinkan gelesen, dass die „alte Schule“ dieses Bujinkan ungefähr zur gleichen Zeit entstanden ist wie die Klaviermusik von Robert Schumann. Also zur gleichen Zeit, als die komponiert wurde. Da bin ich spontan auf den Gedanken gekommen. Was! Das ist nicht älter? Ich habe gedacht in Japan gibt es Schwertkampf schon seit viel längerer Zeit.

M: Die Kampfkünste sind tatsächlich viel älter. Also jetzt, um dann die „Klammer“ in Bezug auf Tenshin Shōden Shintō-ryū zu schließen, möchte ich einfach sagen, das wurde formell im 15. Jahrhundert von einem Samurai namens Masamoto gegründet. Und somit ist sie eine der ältesten japanischen Kampfkünste, die in ununterbrochener Tradition vermittelt worden ist. Das heißt, man kann auch forschen und einfach die Wurzeln von diesem Stil bis 931 n. Chr. zurückverfolgen.

Die Zeitspanne geht bis über 1000 Jahre und dann entwickelten sich seit ca. 1800 tatsächlich diese Schulen. Das Problem ist, dass das damals kein öffentliches Wissen war. Man muss immer bedenken, dass es Kriegskünste waren und deswegen war es kein Wissen, das jedermann zugänglich war. Erst dann in späteren Jahrhunderten, wo dann diese Künste als Übungsweg angesehen worden sind, dann wurden sie nach und nach auch schriftlich überliefert. Vorher wurde alles mündlich überliefert. Vom Vater zum Sohn oder von Herzen zu Herzen, wie die meisten sagen. Vor allem die Ninja waren extrem gefährlich. Das heißt, diese Schulen haben eine sehr, sehr alte Geschichte. Und zum Teil können wir sie [wegen der jahrhundertelangen Geheimhaltung] nicht wirklich zurückverfolgen.

A: Sie wissen so viel auch über die Historie. Ist das auch Bestandteil, wenn man diese japanische Kampfkunst lernt? Das man auch die Geschichte der Kampfkunst kennt oder ist das doch einfach persönliches Interesse?

M: Meine Lehrer legen sehr viel Wert darauf. Und ich finde zurecht, weil es ist genauso wie wenn man ein Stück spielt, das vielleicht aus dem Barock kommt. Und dann verstehst du nicht, warum gibt es eigentlich diese Figuren. Oder so ist es eben auch in der Kampfkunst: Warum gibt es diese Stellung, die so komisch ist? Und vielleicht lernst du ja, warum waren die damals so oder so angezogen, warum war die Kleidung an einer Stelle offen, was mussten sie schützen oder was weiß ich. Oder weil es z.B. Schulen gibt, die für Menschen gedacht waren, die auf den Schiffen gekämpft haben. Und das heißt, dafür muss man besonders stabil sein. Und das hat alles dann einen Einfluss auf dein Verständnis von dem, was du machst. Aber das sind alles natürlich wichtige Elemente. Wobei man sich auch fragen könnte, was übst du denn da, wenn diese Künste, was weiß ich, aus dem 16. Jahrhundert stammen, und man heute nicht so kämpft? Erstens, weil Budjinkan dazu da ist, um Prinzipien zu vermitteln. Das heißt Prinzipien natürlich auch in Bezug auf das Kämpfen, die man auch auf das moderne Leben übertragen kann, aber vor allen Dingen Prinzipien, die überhaupt allgemein das Leben betreffen und das ist genau das, was ganz oft der Masaaki Hatsumi sagt, also wenn ihr nicht die Prin-

zipien, die ihr lernt in diesem Dōjō, auf das Leben überträgt, dann geht einfach nach Hause. [...] Es geht also um viel mehr. Und zwar um die Entwicklung des eigenen Menschseins.

A: Kommen wir zurück zur Musik. Da gibt es einen Namen auf dem morgigen Programm, den die wenigsten kennen werden: John Foulds. John Foulds ist eine ganz interessante Persönlichkeit eigentlich aus der englischen Spätromantik, wenn man das jetzt ganz platt sagen möchte. Er hat ungefähr zur gleichen Zeit komponiert wie Frederik Delius oder Ralph Warren Williams. Es stimmt aber auch wieder nicht, dass er englischer Spätromantiker war. Vielleicht können Sie uns in einigen Sätzen kurz etwas über John Foulds erzählen und auch sagen, was seinen Stil unterscheidet von den sonstigen britischen Komponisten dieser Zeit.

M: Also John Foulds hat eine sehr spannende Geschichte hinter sich. Er wurde 1880 in Manchester geboren und war ein Cellist und sein ..., sein Problem oder der Grund, dass er vielleicht heute nicht so berühmt ist, war, dass er damals vorwiegend, um sich den Lebensunterhalt verdienen zu können, ganz viel leichte Musik geschrieben hat.

A: Und tolle leichte Musik!

M: Tolle leichte Musik! [Aber] die Kritiker haben ihn total vernichtet deswegen, oder ihn einfach in eine Ecke geschoben: Das ist der Komponist leichter Musik und deswegen wurde ihm dann nicht wirklich Beachtung geschenkt. Er hat natürlich weiter komponiert und sich wahnsinnig auch für Systeme interessiert, also Harmonielehren, die nicht unbedingt aus Europa stammen. Er hat den Blick nach dem Orient gewendet, was damals natürlich sehr ungewöhnlich war. Er war vielleicht einer der ersten Menschen, die diese Ideale hatten: West mit Ost und die Kulturen treffen sich. Bis er dann in Folge seiner Forschungen den Wunsch gehabt hat, nach Indien zu fahren. Dort hat er weiter gearbeitet, weiter geschrieben, aber leider ist er dann dort an Cholera gestorben. Kurz vor dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges. Leider, und das ist auch sehr schade, sind [deshalb] die meisten, also viele von seinen Werken auf jeden Fall verschollen. [...] Ich wollte [...]

noch Ihre Frage beantworten. Was natürlich ganz besonders an dieser Musik ist, ist erst einmal die Vielfältigkeit [...] [Seine Werke] klingen alle sehr unterschiedlich. Manchmal ist es eine Indian-Suite oder ein Persian Love Song. Immerhin, du erkennst immer John Foulds. Und [er war eine] sehr, sehr sonnige Persönlichkeit und dementsprechend ist auch die Musik, die er geschrieben hat und diese ganzen Einflüsse, die man hört. Er hat sogar versucht in einigen Werken Mikrotöne zu schreiben oder zu erzeugen, was gar nicht möglich ist zum Teil. Oder es gibt Werke, komponiert in England, das ist z.B. ein Stück für Klaviersolo, worauf dann ein Mittelteil kommt mit einem Bass-Destinato. Und darauf entwickelt sich [das Stück] wie eine Improvisation, die immer größer wird und üppiger und es klingt dann am Ende fast wie Jazz. Also es ist ungewöhnlich.

A: [...] Sie haben gerade gesagt, er war eine sonnige Persönlichkeit. Er hat aber auch experimentiert mit Vierteltönen, mit indischen Sca-len. Er hat einmal ein Stück geschrieben für 1250 mitwirkende Musiker. Im Prinzip war er doch auch ein künstlerisch Radikaler und im Grunde genommen, wenn man sich seine Biografie anschaut, auch ein ewig Suchender, der seine Stelle in der Gesellschaft nie so richtig gefunden hat. Und weil wir hier beim Schumannfest sind, frage ich natürlich auch: Gibt es da Parallelen zu Robert Schumann? Zu Robert Schumanns Leben? Kann man da was sagen?

M: Ja, bestimmt gibt es Elemente der Suche, [die Foulds mit Schumann verbindet]. Vielleicht nicht nur mit Robert Schumann, sondern auch mit Schubert. Das Thema der Wanderschaft. Also dass ein „Wanderer“ zu sein etwas ganz anderes ist als Tourist zu sein. Ein einfaches Prinzip. Es sind Menschen, die sind Wanderer zwar nicht im engen Sinne, aber es Menschen auf dem Weg, vielleicht zu sich selbst letztendlich. Und das haben alle diese Komponisten gemeinsam.

A: Und gibt es auch musikalische Parallelen? Also John Foulds kann man, glaube ich, einige Klavierinnovationen nachweisen, von denen das breite Publikum kaum etwas weiß.

M: Ja, beide waren, jeder auf seine Art, einfach Pioniere. Klar, Schumann hat im täglichen Gebrauch keine Vierteltöne benutzt, aber er war natürlich ein Innovator auf seine Art und Weise.

A: Gut, kommen wir zum Schluss. Kommen wir zu Ihren Plänen für die nächste Zukunft. Was Sie morgen machen, wissen wir. [lacht] Aber wir wollen auch wissen, was steht sonst an in der nächsten Zeit, womit beschäftigen Sie sich gerade und vor allem, wann können wir die nächste CD kaufen? Ich kann im Übrigen sagen, die Schumann-CD, die 2012 erschienen ist, ist eine der besten. Ich kann sie nur empfehlen.

M: Vielen Dank. Ich muss sie auch noch kaufen! [lacht - Publikum lacht]

A: Also was kommt?

M: Also zum Thema CD: wenn jemand hier einen Vorschlag hat, gerne. Ich weiß es nämlich noch nicht, es hat mich aber in letzter Zeit sehr beschäftigt, weil eine von meinen Wünschen wäre u.a., weil es gibt natürlich sehr viele Stücke, die ich gerne einspielen möchte, vielleicht Dynamic Triptych von John Foulds, dieses Klavierkonzert, das ich im Februar nächstes Jahr in Berlin in der Philharmonie spielen werde. Davon gibt es bis heute auf dem Markt nur eine einzige Aufnahme. Und andere Pläne? Normalerweise, wenn diese Frage gestellt wird, antworte ich immer mit John Lennon, der sagte: „Das Leben ist das, was passiert, während Du andere Pläne machst!“ So ist es bei mir auch der Fall gewesen. Deswegen bin ich sehr vorsichtig beim Antworten. Gut, es gibt in nächster Zeit ein Konzert beim Mecklenburg-Vorpommern-Festival Ende Juni [2014] und dann werde ich am 19. September [2014] bei der Leipziger Schumann-Festwoche dabei sein. Und dann gibt es im Oktober [2014] noch Konzerte, aber die werde ich, sobald es geht, einfach auf meine noch nicht bearbeitete Website stellen. [lacht]

A: Sie sagten, Sie spielen das Foulds-Stück in der Berliner Philharmonie. Wer steht da am Pult? Was für ein Orchester?

M: Gustavo Gimeno. Er ist ein Schüler von Abbado. Und es ist das DSO. Das ist im Rahmen der Reihe „Debut im Deutschlandradio Kultur“.

A: Also das Deutsche Symphonie-Orchester Berlin?

M: Genau.

A: Gut, Frau Maceratini, ich danke sehr herzlich für das Gespräch.

M: Ich bedanke mich bei Euch.

A: [zum Publikum]: Und danke Ihnen, dass Sie da waren und dass Sie zugehört haben und Interesse für dieses Gespräch hatten.

DO YOU LIKE SCHUMANN?

Ottavia Maria Maceratini talks to Rainer Aschemeier about her love for Schumann, the significance of music in her life and her interests beyond music

Schumann-Forum talk, held at the Schumann House in Bonn
on 6th June 2014

A: Mrs Maceratini, I am very glad to meet you here on the eve of the anniversary of Robert Schumann's birth ...

M: The pleasure is all mine.

A: ... in the premises that have to do with Schumann's life ...

M: Hmm [approvingly].

A: ... and in which his life came to an end. However, the motto of this year's Bonn Schumann Festival is "Opus 1". That means the beginning. So I would like to reinterpret something right now and ask you: What was your own personal Opus 1 in Robert Schumann matters?

M: The first time I met Robert Schumann was at a relatively early stage. I was perhaps 11 years old and played his *Papillons* and other small pieces by him. But meeting someone is totally different from encountering someone. This is why I can say I encountered Schumann only when I was 17, and this was at a concert by Eliso Virsaladze near Rome where she played a whole lot of Schumann's works.

* Slightly abridged transcript of the interview – translated by Thomas Henninger – which is available online in the form of an audio file on www.schumannportal.de. The text transmission was taken care of by Petra Sonntag, StadtMuseum Bonn, and the copy-editing by Ingrid Bodsch. Particulars put in [] were added by Ingrid Bodsch subsequently. [...] designates an omission in the text. ... designate significant „breaks“ during the interview. (I.B.) The Schumann-Forum talk was translated in english by Thomas Henninger.

And, of course, I did not know this great pianist yet – well, I was just sitting there and then she entered and started to play and [...] then, at the end of the concert, I felt everything was aching, just like that, and [...] I asked myself: So, what is happening now that everything is aching! And then I noticed that I had stayed in that sitting position from the beginning to the end. [The audience laughs]
[...] It is really not in a metaphorical sense if I say that I was virtually seized because it was a really physical perception. And since then, I ..., really, I have been – amongst other things – captured by Robert Schumann's music.

A: Did you know at that time already that Mrs Virsaladze would become your teacher later on?

M: No, no, I did not know that yet. And that makes it all the more objective.

A: I have read you actually grew up with quite a different type of music originally. Well, reading your biography, it also mentions the Beatles and the Rolling Stones who played a major role in your parents' house.

M: Yes, that is right. Actually, to be honest: My parents also sang in an amateur choir. That means I occasionally came across classical works and I remember I was particularly thrilled by Gregorian chants when I was only about one and a half years old.

But otherwise, what was listened to at home, that is, by my father, a passionate drummer, that was all pop music or so. God only knows, anything possible. [...] I mean I did not really distinguish – like this is classical music and that is pop music. I always simply needed music and loved listening to music. It did not matter from which corner it came. Well ... then, sure, after my training had begun, I could choose myself and I started with my research [...].

A: And that was fruitful. I just have to look at my notes, as I could not memorise all of it. In Italy, your country, you won the first prize in 28 piano competitions. In 2012, you were selected for the chamber

concerts of the Kronenberg Academy and gave concerts together with Gidon Kremer and Steven Isserlis. In 2013, there was a state reception by the Italian President Gregorio Napolitano at Bellevue Castle where you also played, and then at the Schleswig-Holstein Music Festival, well, and we could carry on just like this. And everywhere you went you the critics were raving, even those who were actually known for being restrained. Well then, really, this is striking. So I was wondering: The critics always found something special in you, but was there perhaps a particular concert which you would remember yourself in particular?

M: Oh, this is difficult to say. In fact, every concert [...] is always a very different experience for me and sometimes it even happens that the audience might be very pleased, whereas I am not at all, or the other way round. [...] In that sense, every concert is indeed something special for me. Because I can always learn something new. This is basically my attitude towards life. For me, it is like every day is something special for me. And so: I find it difficult to come up with an answer to such a question.

A: I was actually wondering: How does it work at such a state reception, with all those politicians, do they actually listen or do they just attend and after the piano playing it is back to business as usual.

M: Hmm, well, hmm... [laughter in the audience] Well, it is - sort of a different situation. One could also mention that in earlier times, when going to the theatre, people would still eat and then just cast a glance at the stage from time to time. What I want to say is these are very different circumstances. Well, sure [a concert alongside a state reception] is not like a concert in a concert hall, but, still, people did listen very attentively. What I found highly unusual was all that protocol and the formalities which are, of course, always associated with such an occasion. And then the tension building up in people. This is, of course, strongly felt and there I find it is not something that serves the purpose of the arts, definitely not. This is why, of course, artists really need to try to concentrate – to build up a kind a relaxed concentration to put people in a state where active listening is possible.

A: This takes us to tomorrow's evening. Tomorrow, you will give a concert here at the Schumann House, and Schumann's Opus 1, his Variations on the name "Abegg", will, of course, be included in the programme. It was precisely in the year of their creation that Schumann highly praised as a reviewer Chopin's Variations on "La ci darem la mano" from Mozart's Don Giovanni, and one might wonder whether there was perhaps some connection? In other words, would these Variations on "La ci darem la mano" by Chopin perhaps have worked as blueprint for something Schumann then tried to take up in his Variations on the name "Abegg"?

M: Certainly, he was certainly influenced. Firstly, because he was a great fan of Chopin. He really liked Chopin. And secondly, because at the time he was writing the Variations on the name "Abegg" he still cherished hopes to make a name for himself as a piano virtuoso. I could therefore imagine that there was at least some intention involved [...] to write something that would also bring to light his virtuosity [...]. Although I believe – and this is just my personal view – I believe this did not play such an important role like for other composers, such as Franz Liszt.

A: Why do you think it was important that the inspiration came from Chopin? [...]

M: Well, I actually think that ... his influence certainly played a role for this work. [...] Schumann indeed struggled with that over several months. He even wrote that he simply noted down how he exercised and what he did and that he was hopeful that the desired result would [then] somehow [occur]. [...] Whatever, it was something that kept him very busy.

A: Last year, at this point, we already talked a lot about the Variations on the name "Abegg" – with Mrs Baranova –, and so I would not like to repeat myself and suggest we move on to another component of tomorrow evening's programme. This will be Chopin's Ballade in G minor. In this context, there is an anecdote about the Schumanns and there seems to have been a quarrel. The thing is, Clara and Robert Schumann quarrelled about the tempo. Now, given that even the

Schumanns did not agree, so I thought I would ask you: What are actually the specific pianistic challenges for an artist interpreting the Ballade in G minor?

M: Pianistic challenges, well ... plenty! Well, from a purely technical point of view, this would lead to a very long conversation. Otherwise, I personally find this is mainly due to the fact that the ballads ... contain some kind of narrative spirit and in this way evolve towards a certain goal in a flowing and steady manner. To me, this is a huge challenge for the interpreter. That is, really keeping up a central theme from the beginning to the end without interruption. Or how to largely maintain this great suspense of the narrative.

A: It was good of you to mention the narrative nature of that piece. Because the title of the ballad possibly led to this piece always triggering some literary thoughts. There is a poem, relatively unknown, by Detlev von Liliencron, entitled g-Moll-Ballade [Ballade in G minor]. Apart from that, there are some more literary sources where Chopin's Ballade in G minor plays a role. And then, there is an anecdote about Robert Schumann apparently saying that Chopin had written the Ballade in G minor as an after-effect of poems, of ballads by Adam Mickiewicz. Would you believe this anecdote is true?

M: Hmm [approvingly]. We already know with quite some certainty that Chopin had known the poet personally and that he had read his poems – all of his works – and that he had liked him very much. But then, if you really want to prove it, had there indeed been a specific poem or a ballad to inspire the first ballad so that Chopin just sat down and wrote that piece? You cannot prove it. Well, I actually tried it myself, over and over again. But there are hints with regard to the second ballad. So, apparently, there had indeed been a poem by this author, which really inspired Chopin in that direction. As to the other ballads, this question is always open and we can probably never answer it.

A: And the second ballad is also the one he dedicated to Schumann, is that right?

M: Exactly, but I think this is not that important. Well, there ... the experts still argue whether these ballads should be understood as programme music or not. But the most likely explanation is probably that he simply wants to tell some almost abstract stories with these ballads. That is, they are not actually related to a specific content but they still do have a narrative spirit [...].

A: By looking at the programme leaflet describing your programme tomorrow, a prominent feature is that all pieces there have very unusual structures. So, we will start with the Ballade, and then we come to Franz Schubert's Wanderer Fantasy. And the Wanderer Fantasy actually features a highly unusual construct from a musical point of view. This is almost a sonata, but it would actually be far more accurate to call it a multi-part sonata main movement if ever one can imagine that. And there I was wondering: Could you perhaps give us a little breakdown of this piece with regards to content? How it is constructed?

M: Yes, how it is constructed. It is a piece with all the features of a ... of a fantasy, and there are even rhapsodic parts in it, but, on the other hand – as you have already mentioned – it is almost a completely composed, a through-composed sonata, meaning it is also divided into four movements, and the second movement is an adagio, yes, such a slow movement as it is often found in other classical sonatas and it ... and then we have a presto as the third movement which is basically built after a scherzo model, plus a finale. What is unusual about it are the transitions between one movement and the next one, due to which the piece is basically in a state of constant development. And then there is, above all, the theme of the wanderer that emerges in the various movements most consistently. Another interesting thing about this piece is that Schubert used an original and this was a song he had composed in 1816, also called “The Wanderer”, and which included the famous sentence: “Ich bin ein Fremdling überall [I am a stranger everywhere]”, and that means the second movement was in a way created as the first one, or at least it is the core around which the entire construction then evolved further. Yes, and although it is piece in C major, to me it is somehow a very desperate C major. [laughs] Well, that is simply it. Perhaps it will go beyond the scope

of this question but I just remembered: When I decided to study the “Wanderer Fantasy”, I was quite fresh and lively and I thought: Oh, how nice! A fantasy in C major, that must be really affirmative. And then, the more I delved into it and, even more importantly, after I had played it, that is, when I had really gone through the experience and played it from the beginning to the end, I was absolutely overwhelmed by the strength which had erupted in that piece. It is true, it is affirmative in part, but, on the other hand, I felt all that pain in this C major until it nearly forces itself to really say “Yes” to life. And this, I found, was a big split. [...]

A: What you are going to play tomorrow will also be a physically very demanding programme. So, when I read it the first time, I just thought: One highlight after the other. These are all physically very demanding pieces. Would you agree with that?

M: Yes, absolutely. Physically and emotionally, of course, but these two things also go together. And, well, this is so, in particular – I find – in Schumann’s Sonata in G minor. This is simply a piece that, once you play it – there is nothing left of you at the end. [The audience laughs]

A: We will shortly come back to the paradoxes of Schumann’s Sonata in G minor, but first I would like to ask what you think of saying that Schumann’s Sonata Op. 22 was also a very unconventional piece with regards to content. I had the impression there the title of “fantasy” would fit quite well, too, would you agree?

M: Well, this I do not know ... [...]. There is no real break between the third and the fourth movements. And this is quite unusual. You nearly slide into the fourth movement. But what I find so fascinating is that this sonata is like created in one mould. It is so compact. Still, I think it has a more classical structure than other fantasies anyway. But, well, it is sometimes difficult to apply terms and to always define things correctly. Particularly if it is about composers such as Robert Schumann who always sought out new forms that would not fit into any category. Right. In that sense, I would say, and why not: Fantasy, sonata – Both!

A: This is a good transition. This fits exactly. Namely the next item I would like to talk with you about. Basically, Robert Schumann's piano sonatas are always dealt within some kind of tension field by researchers. On the one hand, there is Beethoven, the great, the superior sonata composer of the past, with attempts being made to find new answers, new forms, perhaps even to freshly reinvent the sonata. On the other hand, there is Chopin as a competitor of Schumann but also a friend of his, this being both a source of friction and mutual inspiration. I have always had the impression that the people writing about this tend to always forget one person, and that is Franz Schubert. Schubert had been there also, and had been seeking new answers to what Beethoven had to offer. Is it not so that Schubert is actually always forgotten in this discussion?

M: Hmm. At any rate, Franz Schubert had meant a lot to Schumann. Especially in his younger years. I know that he liked very much Schubert's waltzes and that he looked around for scores, for sheet music again and again. He did indeed analyse and study them and then he also wrote a few waltzes by himself. And – similar to Schubert who used a few of his songs in other compositions as well, such as "The Wanderer" which he then used for the "Wanderer Fantasy" – in the same way Schumann used a certain song for the Sonata in G minor. He had written an earlier song entitled "Im Herbst [In Autumn]", which he then used as a model for the second movement of the Sonata in G minor. This actually means, yes, here they even did something similar both of them and ... But I think, above all, that many anecdotes have much more to tell than many other terms or words. I know that Schumann, when he had learnt about Schubert's death, cried all night. He was inconsolable. [...] This is certainly something that suggests what Schubert had meant to him.

A: Schumann dealt with the issue of the "sonata" for quite some time. Actually over six years and three works. So I was curious to find out what he had written on the issue of the "sonata" himself: "So, just go and write sonatas or fantasies, who cares about the name. But in doing so, please do not forget about the music itself, and invoke your creative genius for the rest." And another quotation: That the sonata was "a genre of music which is just smiled at condescendingly in France

and just about tolerated in Germany itself.” Here, one cannot help but wonder how all this fits together? There is someone fully committed with his heart and soul to writing sonatas and then he makes those statements that come across. As if the sonatas were not needed at all.

M: Hmm. Well, this is ..., I mean this is also partly because of his split personality. On the other hand, I think this was exactly it. Because he was someone constantly in search of something and he was definitely a true pioneer. He did not fit into the old patterns and the new ones had not been created yet. This is why he certainly found it all very difficult and he was certainly looking for orientation where other people had indeed found their orientation up to that time but, still, it did not really fit. This basically means both aspects apply.

A: So, do you think he actually tried to fill up the form, the classical form, with content or was it that he rather wanted to blow it up?

M: Even if he wanted that [...], but, for me, Schumann does not fit into any form! This is really difficult for me to imagine, that is, with regard to his character also. I find this, for example, in his Sonata in G minor, especially in the first movement which starts as quickly as possible and then gets even faster and faster. To me, it is not so much a matter of tempo but a feeling you get by listening to that first movement: Now it happens. It explodes. It all goes apart. It blows up ... the form, absolutely.

A: How do you actually go about that pianistic issue? Well, you have just said it. The sonata starts with a tempo indication “[as fast as possible]”. You start playing and then you have to be “faster” and at the end you have to go “even faster”.

How does a pianist tackle that? As far as I know, there are quite a few who have become desperate about this issue.

M: Well then, first you have to be relaxed [laughs] – this is the first step. And then I find it is about what people expect, so you have create the impression that something is becoming fast: Very often, it is not the tempo itself which is decisive, but its nature, its expression that you provide a piece with, and this is why, well, in the same

way as there are sometimes optical illusions in painting, there are also sometimes tonal illusions in music. I am not sure how to call this. It means that sometimes you play not even near the physical limits but, still, the impression is created or it comes across as if your playing is very very fast.

A: And so what about the nature of this first movement? Is it the image of someone being pushed? There are plenty of speculations about this, if you just look into the encyclopaedias of music. Everyone comes up with an image of his own. You reckon this is just right?

M: Sure. Images are something very personal anyway and everyone has, of course, a right to his own images ... It is clear that the associations evoked by these images are all very different in every single person. But it is true that there is a passage in Schumann's letters where he says that sonatas are just a long cry for you and this is written to Clara. And this was more than just a reference to Sonata No. 1. Still, I find this fits exactly the time when the sonata was written. Because it also involves the opening with this chord, the D minor chord. It almost sounds like a cry. And what I find so fascinating here is the incredible intensity which he is able to develop, like in all his other pieces, of course, but it is particularly strong in this first movement. He constantly steps himself up, to an extent that the pain in the body can hardly be restrained any longer. There is this ... this strength which he carries within himself, within his heart.

A: Now I am coming to my most difficult task, namely to talk with you about Japanese martial arts which you also practise. And there I have to admit I am a complete layperson, the same as probably most of the people in this hall as well. So, if you could perhaps first explain to us what Bujinkan, the type of martial arts you practise, is about and what it means.

M: Well, I practise two types of martial arts. One of them is Bujinkan and the other one is called Tenshin Shōden Shintō-ryū. Bujinkan a collective term for nine different schools that taught in ancient Japan, of which six are Samurai schools and three are Ninja schools. And, of course, each individual school has its own particular features. Each

school has its own way of fighting, different positions have to be taken, and there are other characteristics. Tenshin Shōden Shintō-ryū is basically the art of drawing the sword. It goes back to the samurai. Bujinkan was passed on by Takamatsu, who was a true Ninja, to Masaaki Hatsumi who is still a living master. Who lives in Japan and who has spread and still spreads this art to the whole world.

A: And how could we possibly imagine that? Is it practised with real Japanese swords or do you use dummies? Or perhaps sticks as in Kendō?

M: There are quite a few parts and areas to Bujinkan. There is the area of Tai Yutsu where you only learn with the body and with weapons, that is, where you learn how to fight, and the principles. Then, of course, weapons are used also, like the long stick, called Bō, then the Katana or the Tantō, a small knife. Concerning Tenshin Shōden Shintō-ryū, this is then the Katana only. This is only the art of the sword.

A: Now I have to wonder what made you join this? You are an Italian lady, there is your love of the Rolling Stones, Schumann, Japanese martial arts. What was there in between that brought you where you are now?

M: [laughing] As if ... As if Italy were just the pizza?! Please, not that!! And then an Italian lady ...

[The audience laughs]

A: [laughs] I did not say that!

M: It is simply fascination. I had always liked martial arts before, when I was still a little child, and so I started with karate in Italy already. To me, it was more relevant as a sport. It was done very physically. And later on I also got interested in Wing Tsun, a Kung Fu style that was then further developed by a woman. By a nun even who, according to legend, was pretty desperate because of all these fit and strong men at the Shaolin Temple, and so she wondered what to do

about it? And then she worked out a system where hardly any strength is used [...], so that is a very special interesting approach. And later on, Bujinkan and Tenshin Shōden Shintō-ryū were added, and I am staying with these now.

A: Is it correct that, when travelling, you always attract unpleasant attention because of your long pieces of luggage that are always subjected to screening as a flight safety measure?

M: This is indeed a problem. [...] But on the train it is a bit better. [...] At customs, I have sometimes attracted attention but most people perhaps think I am going fishing.

A: OK. [laughs] We are also talking about this aspect of your life because, and this I find really amazing, it seems to be important to your way of playing the piano. You have now also set up a video on YouTube, with you playing a piece by Khachaturian, which you even visually connected to your affinity for martial arts. So I was wondering what was more important to you: The physical side or the mental side? Something in martial arts that could also play a role in your pianistic artistry.

M: It is both, really. That is exactly the fascinating thing about martial arts. Where the separation of body and mind is eliminated. Where you see that they are so closely interlinked that you cannot separate them at all. The mental side comes first, of course. Because, according to my experience and my understanding of martial arts, it all started and evolved out of a feeling of vulnerability. Out of an awareness of your own vulnerability. The thing is that we, especially in the Western world, I believe, live with the attitude or illusion that we are immortal or that the circumstances surrounding us are relatively secure. But this is just an illusion ... I recently saw in the news that a young woman in Sudan will probably be executed, on the street, with a sword, just for being a Christian. That means you see all of a sudden: I am vulnerable. You basically presume that the other one is stronger than you. Stronger than me. This is the reason and then also the fascination [for martial arts]: [...] You do not need strength, which is actually not entirely true. Because you do need strength! When fighting, it is not

so that you would totally relax. But the techniques are designed to save strength, not to waste it and actually to cope without strength.

A: Regarding Bujinkan, I read that the “old school” of this Bujinkan emerged approximately at the same time as Robert Schumann’s piano music. That means at the same time as this music was composed. There, a spontaneous thought crossed my mind. What! Is it no older than that? I thought sword fighting had a far longer tradition in Japan than that.

M: Martial arts are indeed much older. Now, just to close the “parenthesis” after Tenshin Shōden Shintō-ryū, I would just like to mention that this was formally founded in the 15th century by a Samurai named Masamoto. And so it is one of the oldest Japanese martial arts that were passed down in continual tradition. This means you can also research and trace the roots of this style back to 931 AD. This period spans more than 1000 years, and since approx. 1800 the different schools came up. The problem is that they were not public knowledge at the time. You always have to remember these were arts of war and it was therefore not knowledge accessible to everyone. It was only in later centuries when these arts were considered a path of training that they were also gradually passed down in writing. Before, everything was passed down orally. From father to son or from heart to heart, as it is said. Above all the Ninja were extremely dangerous. That means those schools have a very very old history. And part of them we cannot really trace back [because of centuries-old secrecy].

A: You also know so much about their history. Is that also part of the teaching when you learn these Japanese martial arts? That you also need to know the history of martial arts or is this just your personal interest?

M: My teachers attach great importance to that. And I think they are right because it is like playing a piece that is perhaps from the Baroque era. And there you do not understand why there are all those figures. This is the same in martial arts: Why is there this position that looks so funny? And perhaps you will learn why people were dressed in this or that way at the time, why the dress was open in one place, what

they had to protect or whatever. Or perhaps because there were, for instance, schools for people fighting on vessels. And this meant you had to be particularly stable. And all this then has an influence on your understanding of what you do. So that all these are definitely important elements.

At the same time, you could also wonder why practise at all these arts from, say, the 16th century, if fighting no longer looks like that nowadays? First, this is because Bujinkan exists to teach principles. That means principles that relate to fighting, of course, but which can also be applied to modern life, but above all principles that concern life in general, and this is exactly what Masaki Hatsumi said so often, namely that if you do not apply the principles which you are taught in this Dōjō, to life in general, then you better just pack up and go home. [...] So that much more is involved. Namely the development of your own humanity.

A: Now let us come back to music. There is a name on tomorrow's programme, which most people will not know: John Foulds. John Foulds is a very interesting person from actually the English late Romanticism to put it quite bluntly. He composed approximately at the same time as Frederik Delius or Ralph Warren Williams. On the other hand, it is not true that he was an English late Romanticist. Perhaps you could say a few words about John Foulds and also tell us what makes his style so different from the other composers of that time.

M: Well, John Foulds has a very exciting story behind him. He was born in Manchester in 1880 and was a cellist, and his ..., his problem or the reason why he is perhaps not so famous nowadays is that, at the time, he mainly wrote plenty of light music just to be able to make a living.

A: Great light music, indeed!

M: Great light music! [But] this is exactly why the critics completely destroyed him or simply pushed him into a corner: This is a composer of light music, and therefore no one paid any serious attention to him. He, of course, kept composing and was also extremely interested in systems, that is, harmonies that were not necessarily from Europe. He

looked towards to the East, which was, of course, highly unusual in his time. Perhaps he was one of the first to have those ideals: A cultural meeting between West and East. Until he wished to go to India as a result of his research. There, he kept working and writing all the time but then, unfortunately, he died of cholera. Shortly before the outbreak of the Second World War. Unfortunately, and this is really a great pity, [for this reason] most of his works, that is, many of them were, lost altogether. I [...] still wanted to answer your question. What is, of course, so particular to this music, is first of all its diversity [...] [His works] all sound very different. Sometimes it sounds like the Indian Suite or the Persian Love Song. Still, you always recognise 'John Foulds'. And [he was a] very very sunny person and so is the music he wrote and all those influences you can hear, accordingly. In some works, he even tried to write or generate microtones, which is partly not possible at all. Or there are some of his works that were composed in England, for instance, a piece for piano solo to which he added a middle section with a bass ostinato. And on top of that, [the piece] is developed like an improvisation that keeps growing and becoming more and more lavish, and at the end it always sounds like jazz. So it is definitely unusual.

A: [...] You just said he was a sunny person. But John Foulds also experimented with quarter tones, with Indian scales. He once wrote a piece for 1250 musicians involved. So he was also an artistic radical and, basically, if you look at his biography, also something of an eternal seeker who never found his real place in society. And as we are here at the Schumann Festival, I will, of course, ask you: Are there any similarities with Robert Schumann at all? With Robert Schumann's life? Is there anything that could be mentioned?

M: Yes, sure, there are elements of search [which link Foulds to Schumann]. Perhaps not only to Robert Schumann but to Schubert also. The theme of wandering. In the sense that being a "wanderer" is very different from being a tourist. A simple principle. These are people who are actually not wanderers in the narrow sense but people on their path, perhaps towards themselves eventually. And all these composers have this in common.

A: And are there perhaps also some musical similarities? I believe, in the case of John Foulds, there is evidence that he created some innovations to playing the piano that are largely unknown to the general public.

M: That is correct, both of them were pioneers, each of them individually. Sure, Schumann did not use any quarter tones in everyday life but he was, of course, an innovator in his very own way.

A: Right, let us come to the end. Let us have a look at your plans in the near future. We know what you will be doing tomorrow. [laughs] But we would also like to know what is scheduled for the near future, what you are doing right now and, above all, when can we buy the next CD? By the way, I can say that the Schumann CD that appeared in 2012 is one of the best. I can only highly recommend it.

M: Thanks a lot. I still have to buy it myself! [laughs – the audience laughs]

A: So, what is next?

M: Right, regarding the CD: if someone here has got a suggestion, with pleasure. This is because I do not know it yet myself, but I was indeed thinking about it lately because it is something I would like to do, but there are, of course, so many pieces which I would like to play, perhaps Dynamic Triptych by John Foulds, this piano concerto I am going to perform February next year at the Berlin Philharmonic Concert Hall. So far, there is only one recording of this available on the market. And my other plans? Usually, when this question is asked, I always quote John Lennon who once said: “Life is what happens while you are busy making other plans!” [both laugh] The same happened in my case. This is why I am very cautious about giving answers. Right, there is a concert scheduled in the near future at the Mecklenburg-Western Pomerania Festival at the end of June [2014], and after that I will take part in the Leipzig Schumann Festival on 19th September [2014]. And then there will be more concerts in October [2014] but I will just announce these on my yet unprocessed website as soon as possible. [both laugh]

A: You said you would be playing the Foulds piece at the Berlin Philharmonic Concert Hall. Who will be the conductor? And which orchestra?

M: Gustavo Gimeno. He was a student of Claudio Abbado. And it will be the DSO. This will be within the scope of the series “Debut at the Deutschlandradio Kultur [culture-orientated station of the German national radio service]”.

A: That means the German Symphonic Orchestra of Berlin, right?

M: Exactly.

A: Right, Mrs Maceratini, I thank you very much for the conversation.

M: The pleasure is all mine.

A: [to the audience]: And I would like to thank you for attending and for listening and for your interest in this conversation.



Gustav Mahler (1860-1911), Heliogravure aus der Portraitsammlung „Corpus imaginum“ von Franz Hanfstaengl nach einer Fotografie von Moriz Nahr von 1907, die Gustav Mahler in der Loggia der Wiener Hofoper, heute Wiener Staatsoper, zeigt.

GUSTAV MAHLER UND ROBERT SCHUMANN*

Bewunderung, Aneignung und Missverständnis

Franz Willnauer

Gustav Mahlers Hausgötter heißen Beethoven, Wagner und Mozart, für den Operndirigenten steht Richard Wagner sicherlich noch über Mozart und Beethoven. Mahler war Wagnerianer mit Leib und Seele. Als der 23jährige seine Pilgerfahrt nach Bayreuth zu seinem ersten *Parsifal* hinter sich hatte, schrieb er an seinen Freund Fritz Löhr: „Als ich, keines Wortes mächtig, aus dem Festspielhaus heraustrat, da wußte ich, daß mir das Größte, Schmerzlichste aufgegangen war, und daß ich es unentweiht mit mir durch mein Leben tragen werde.“¹ Mahler hat Wort gehalten, über alle Stationen seiner Dirigentenkarriere hinweg – von Prag über Leipzig, Budapest und Hamburg bis Wien und selbst in New York; seine Wagner-Aufführungen sind Legende geworden.

Robert Schumann gehört nicht zu Mahlers Hausgöttern, und dennoch darf man dem vier Jahre nach Schumanns Tod Geborenen ein lebenslanges „Naheverhältnis“ zum Romantiker Schumann attestieren. Er empfand ihn – anders als sein Idol Wagner – ganz sicher nicht als „Zeitgenossen“, noch weniger aber als Klassiker. „Mit seinen Vorgängern Brahms und Bruckner“, schreibt der Schumann-Forscher Reinhard Kapp, „mit seinem Zeitgenossen Strauss, mit seinem Erben Schönberg hat Mahler persönlichen Umgang gepflogen und so die musikhistorische Relation auch biographisch dokumentiert. Im Falle Schumanns war selbst ein indirektes Schülerverhältnis nicht gegeben und Mahler somit auf die Lektüre von Partituren, auf den geistigen Verkehr angewiesen.“² Von dem Gewinn, den Mahler aus diesem

* Vom Autor bearbeitete und erweiterte Druckfassung seines Vortrags für den Verein Schumannhaus e.V. Bonn am 22. September 2014

¹ Brief vom Juli 1883, in: *Gustav Mahler, Briefe*, hg. von Herta Blaukopf, Paul Zsolnay Verlag, Wien 1996, Nr. 20.

² Reinhard Kapp, *Schumann-Reminiszenzen bei Mahler*, in: *Musik-Konzepte. Sonderband Gustav Mahler. edition text + kritik*, München, Juli 1989, S. 325.

„geistigen Verkehr“ gezogen hat, von seiner umfassenden Vertrautheit mit Schumanns Musik gibt es unzählige Beweise – nicht zuletzt in Mahlers Werk selbst.

Zunächst aber gilt dies für den Schumann-Interpreten, den Dirigenten und Pianisten Mahler. In dem verdienstvollen Verzeichnis sämtlicher Auftritte Mahlers, das der dänische Mahler-Forscher Knud Martner unter dem Titel „Mahler's Concerts“³ veröffentlicht hat, nimmt Schumann mit 23 Werken in 43 Aufführungen den fünften Platz ein, nach Wagner, Mahler selbst, Beethoven und Schubert und weit vor Mozart, Tschaikowsky und Brahms. Blickt man freilich hinter diese Statistik, so wird ein differenzierteres Bild sichtbar – sowohl hinsichtlich der Auswahl der Werke wie des Zeitraums der Beschäftigung mit ihnen. Mit Schumanns symphonischem Werk, das begrifflicher Weise im Blickpunkt dieses Beitrags stehen wird, hat sich Mahler erst in seinen Wiener Jahren, etwa ab 1900, auseinandergesetzt, und auch da handelt es sich fast ausnahmslos um eine einmalige Einstudierung der vier Symphonien, manchmal mit mehreren Wiederholungsaufführungen. In Mahlers Jugendjahren standen Schumanns Klaviermusik und dessen Lieder im Vordergrund. Der 17jährige Mahler, der am Konservatorium der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde ab 1875 im Hauptfach Klavier studierte und ein vorzüglicher Pianist war, wählte am Ende seines ersten Studienjahres für sein Jahrexamen in der Klavierklasse von Julius Epstein Schumanns *Humoreske* B-Dur op. 20 als Prüfungsaufgabe und gewann, mit Ausschnitten aus dem Werk, den ersten Preis – um danach zum Hauptfach Komposition überzuwechseln. Das gleiche Stück spielte er zwei Jahre später, 1879, nochmals im Iglauer Stadttheater in einem Festkonzert zur „Feier des 25. Jahrestages der Vermählung Ihrer kaiserlichen und königlichen Majestäten des Kaisers und der Kaiserin von Österreich“.

Auch bei seiner einzigen Mitwirkung in einem Konzert der Philharmonischen Gesellschaft in Laibach, wo der 21jährige für die Spielzeit 1881/82 als Erster Dirigent am Landschaftlichen Theater engagiert

³ Knud Martner, *Mahler's Concerts*, Kaplan Foundation in collaboration with The Overlook Press, New York 2010.

war, spielte Mahler Schumann: aus den *Waldszenen* op. 82 die Nummern 7 und 8, „Vogel als Prophet“ und „Jagdlied“. Schon 1879 war erstmals auch ein Schumann-Lied in Mahlers Repertoire aufgetaucht: In einem Konzert des Casinos in Währing, von den Wienern „Cottage-Casino“ genannt, das neben dem Spielbetrieb auch über eine Bühne für Veranstaltungen verfügte, begleitete er den Bariton Georges Schütte-Harmsen zunächst beim Vortrag eines Liedes von Josef Sucher, der Vertonung von Emanuel Geibels „Liebesglück“, danach bei Schumanns „Frühlingsnacht“ aus dem Eichendorff-*Liederzyklus* op. 39.

Das Lied begegnet uns 1886 noch einmal, als Mahler es – nun zusammen mit drei eigenen Liedkompositionen, die bei dieser Gelegenheit zur Uraufführung kamen – im Wintergarten des Grand Hotels in Prag zur Aufführung brachte. Bei seinen eigenen Werken handelte es sich um eines der frühesten Lieder Mahlers, das schon 1880 komponierte „Hans und Grethe“, das ursprünglich den Titel „Maitanz im Grünen“ trug, dann um eines der in Kassel komponierten „Lieder eines fahrenden Gesellen“, vermutlich „Ging heut’ morgen über’s Feld“, und um die erst im Herbst 1885 entstandene Vertonung eines Gedichts von Richard Leander mit dem Titel „Frühlingsmorgen“. Schumanns „Frühlingsnacht“ und Mahlers „Frühlingsmorgen“ in ein und demselben Konzert – Zufall oder doch bewusstes Kräfteressen des 26jährigen mit dem Großmeister der Romantik? Hört man die beiden Lieder im direkten Vergleich, so wird rasch klar, wer hier den Sieg davonträgt.

Erst in seiner Hamburger Zeit fand Mahler wieder Gelegenheit, Schumann zu musizieren: Schon zwei Monate nach seinem Amtsantritt als „Erster Kapellmeister“ des Hamburger Stadttheaters, am 27. Mai 1891, standen Schumann-Lieder auf dem Programm eines Benefizkonzerts für das Sängerehepaar Friedrich und Marie Lißmann, für das Mahler die Klavierbegleitung übernommen hatte: „Die Lotosblume“ und „Widmung“ aus den *Myrthen* op. 25, gesungen von Ernestine Heink, und, gesungen in wechselnder Besetzung von Frau Heink, Frau Lißmann und den Herren Lißmann und Max Alvary, Lieder aus dem *Spanischen Liederspiel* op. 74 (das Quartett „Ich bin geliebt“), aus den *Duetten* op. 34 und aus dem Heinrich-Heine-*Liederkreis* op. 24. Allein

die Auswahl verrät schon den intimen Schumann-Kenner; schwer vorstellbar, dass nicht Mahler selbst da seine Hand im Spiel hatte. Als er im Herbst 1895 das geräumige Haus in der Bismarckstraße bezogen hatte, war Mahler endlich auch mit Schumanns Kammermusik beschäftigt: Bei den häuslichen Musikabenden, zu denen er die begabtesten Musiker seines Stadttheater-Orchesters einlud. Zu dem Kreis gehörte auch der noch nicht zwanzigjährige Chordirektor und Kapellmeister des Opernhauses Bruno Walter Schlesinger, der später unter dem Namen Bruno Walter weltberühmt werden sollte; mit ihm spielte Mahler vierhändige Klaviermusik, darunter zweifellos auch Schumanns *Bilder aus Osten* op. 66, die bis weit ins 20. Jahrhundert hinein fester Bestandteil des häuslichen Musizierens waren. Angesichts der pianistischen Fähigkeiten Mahlers dürfen wir sicher sein, dass auch die Noten von Schumanns virtuosem Klavierquintett op. 44 auf den Pulten lagen.

Anders beim symphonischen Werk. Zwar hatte Mahler in der Spielzeit 1894/95 als Nachfolger Hans von Bülows völlige Freiheit in der Programmgestaltung der acht Abonnementkonzerte des Stadttheater-Orchesters, dennoch findet sich nur eine einzige Schumann-Symphonie, die Erste, auf den Programmen. Mit den Orchesterwerken Schumanns beschäftigte sich Mahler wie gesagt erst, als er ab 1898 Leiter der Philharmonischen Konzerte seines Wiener Hofopern-Orchesters geworden war. Auch da widmete er sich zunächst nur der Ersten, der Frühlingssymphonie; in der zweiten Saison 1899/1900 folgte die Vierte. Nach diesen Aufführungen dauerte es noch einmal sieben Jahre, ehe Mahler bei seinem Gastdirigat in Frankfurt wieder Schumanns Erste auf das Programm setzte.

In den New Yorker Jahren stehen dann erstmals alle vier Schumann-Symphonien auf Mahlers Agenda. Vertraglich zunächst an das Metropolitan Opera House gebunden, war er nur zu gern der Einladung des aus Dresden stammenden Leiters der New York Symphony Society Walter Damrosch gefolgt, dessen Orchester in einigen Konzerten zu leiten. So eröffnete Schumanns Erste Symphonie Ende November 1908 Mahlers New Yorker Konzerttätigkeit. An deren Ende stand Anfang Februar 1911 die Dritte Symphonie, die Mahler auf das Programm eines seiner letzten Konzerte mit dem New York Philharmonic Orchestra gesetzt hatte. Dazwischen hatte er mit den New

Yorker Philharmonikern, deren Chefdirigent er 1909 geworden war, Schumanns *Manfred*-Ouvertüre, die Zweite und, auch auf mehreren „Abstechern“ in die amerikanische Provinz, die Vierte zur Aufführung gebracht.

Den letzten Sommer seines Lebens verbrachte Mahler in seinem Südtiroler Ferienquartier in Toblach. Dort feierte er ganz allein seinen 50. Geburtstag und begann mit der Komposition seiner Zehnten Symphonie, während seine Ehefrau Alma zur Kur in Tobelbad bei Graz weilte, wo sie ein Verhältnis mit dem jungen Architekten Walter Gropius einging. Ehe ihn die Endproben zur Uraufführung der Achten Symphonie nach München riefen, widmete sich Mahler aber den Vorbereitungen der bevorstehenden New Yorker Aufführung von Schumanns Dritter. Der Grazer Musikschriftsteller Ernst Decsey, der ihn damals besuchte, berichtet in seinem Aufsatz „Stunden mit Mahler“⁴ über ein Gespräch der beiden, in dem all das zur Sprache kam, was Mahlers „Naheverhältnis“ zu Schumann charakterisiert: Bewunderung, Ehrfurcht, Einfühlung – und der Wunsch nach Optimierung des Schumann’schen Orchesterklangs. „Wiederholt schwärmte er“, so Decsey, „von Schumanns Es-Dur-Symphonie, es sei das größte Werk Schumanns. Nur müsse man sie uminstrumentieren, aber mit Ehrfurcht. Nicht roh zugreifend, sondern nachfühlend – mit einem Wort, in solchen Fällen setze die Regie der Kapellmeister ein.“⁵ Was die „Regie des Kapellmeisters“ Mahler an Schumanns Musik im Detail bewirkt hat, soll uns noch ausführlich beschäftigen. Zunächst aber sei der Blick auf die Spuren gerichtet, die das Schaffen des so bewunderten Schumann im Werk Gustav Mahlers hinterlassen hat.

Richtet man das Ohr auf „romantische“ An- und Nachklänge in der Musik Gustav Mahlers, dann wird der Hörer bei seiner Spurensuche sozusagen auf Schritt und Tritt fündig. Wohl gibt es die eine oder andere Reminiszenz sowohl an Carl Maria von Weber, dessen unvollendete Oper *Die drei Pintos* Mahler bekanntlich in jungen Jahren aus

⁴ Ernst Decsey, *Stunden mit Mahler*, in: *Die Musik*. Gustav Mahler-Heft. X. Jahr 1910/11, Heft 18, Zweites Juniheft 1911, und: Heft 21, Erstes Augustheft 1911.

⁵ a.a.O., Heft 18, S. 354.

den vorhandenen Skizzen vervollständigt, mit eigener Musik angereichert und aufführungsreif gemacht hat, wie auch an Felix Mendelssohn, mit dessen Oratorium *Paulus* er beim Kasseler Musikfest 1885 einen ersten großen Erfolg als Konzertdirigent erzielt hatte. In Robert Schumann jedoch fand er einen echten „Wahlverwandten“, der ihn zunächst als Liedkomponist, später jedoch auch in den Jahren seiner künstlerischen Entwicklung zum Symphoniker stark beeinflusst hat. Zweifellos fühlte sich Mahler von Schumanns Doppelnatur, der gemüthhaft-poetischen wie der umdüsterten Seite seines Wesens, stark angezogen. Für den Mahler-Biographen Jens Malte Fischer ist schon Mahlers erste vollgültige Komposition, die Chorkantate „Das klagende Lied“, ohne den Einfluss von Schumanns Opus 140 nicht denkbar, der Vertonung von Emanuel Geibels schaurigen „Vier Balladen ‚Vom Pagen und der Königstochter‘ für Solostimmen, Chor und Orchester“.

„Schumann ist einer der größten Liederkomponisten, gleich neben Schubert zu nennen. Die vollendete, in sich abgeschlossene Form des Liedes hat keiner beherrscht wie er; sein Vorwurf hält sich immer in den Grenzen des Liedes, er verlangt nichts, was sein Gebiet übersteigt. Verhaltene Empfindung, wahre Lyrik und eine tiefe Melancholie liegt in seinen Gesängen, von denen mir gerade die weniger berühmten, die nicht wie ‚Frauen-Liebe und Leben‘ ewig gesungen werden, die liebsten sind,“⁶ so Mahler zu Natalie Bauer-Lechner. Auch wenn sich Mahlers eigenes Liedschaffen, wie Peter Revers angemerkt hat, keineswegs „mit der Meßlatte eines auch literarisch hochstehenden Liedtypus vergleichen“ lässt, „den etwa Robert Schumann nachdrücklich vertreten hat“⁷, so weisen Mahlers Lieder doch unverkennbar Einflüsse Schumanns auf. Vor allem die „Lieder eines fahrenden Gesellen“ und etliche Gesänge aus der Sammlung *Des Knaben Wunderhorn* sind in demselben „Volkston“ gehalten, den auch viele Klavierstücke und Lieder Schumanns auszeichnen.

⁶ In: Herbert Killian, *Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner, mit Anmerkungen und Erklärungen von Knud Martner*. Revidierte und erweiterte Ausgabe. Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, Hamburg 1984, S. 188 f.

⁷ Peter Revers, *Mahlers Lieder. Ein musikalischer Werkführer*. Verlag C. H. Beck, München 2000, S. 10.

Darüber hinaus lässt sich die seelisch-künstlerische Verwandtschaft der beiden Komponisten an der ihnen gemeinsamen Wahl der Lyrik Friedrich Rückerts als Textgrundlage nachweisen. Schumann hat sich bekanntlich bei mehr als 50 Kompositionen von Rückert inspirieren lassen, Mahler hat immerhin zehn seiner 46 Lieder auf Gedichte Rückerts komponiert und mit den *Kindertotenliedern* und den fünf *Liedern nach Texten von Friedrich Rückert* (darunter „Ich bin der Welt abhanden gekommen“ und „Um Mitternacht“) einige seine reifsten Kompositionen geschaffen. Zu den „weniger berühmten“ Schumann-Liedern, die Mahler „die liebsten“ waren, gehört sicherlich auch die Vertonung des Rückert-Gedichts „Liebst du um Schönheit“ aus dem Liederzyklus *Liebesfrühling* op. 37. Schumann hatte den Zyklus 1841 komponiert, ein Jahr nachdem er Clara Wieck nach zehnjährigem Kampf endlich als Frau heimführen durfte; er war sozusagen ein Gemeinschaftswerk der jungen Eheleute: drei der zwölf Lieder stammten von Clara Schumann selbst.

An seinen Verleger schrieb Schumann damals: „Ich möchte meiner Frau an ihrem Geburtstag ... eine kleine Freude bereiten mit Folgendem: Wir haben zusammen eine Anzahl Rückertscher Lieder komponiert ... Diese Sammlung hätte ich [ihr] nun gern an jenem Tag gedruckt beschert“⁸, und in der Tat konnte Schumann seiner Frau an ihrem 22. Geburtstag am 13. September 1841 die gedruckte Ausgabe des *Liebesfrühlings* überreichen. „Liebst du um Schönheit“, die Nummer 4 des Zyklus, ist eines der drei Lieder, die Clara Schumann komponiert hat – eine Tatsache, die zu Mahlers Zeiten noch unbekannt war. Ist es wirklich nur Zufall, dass auch Mahler gerade dieses Rückert-Gedicht gewählt hat, um seiner geliebten Alma, die kurz zuvor seine Ehefrau geworden war, in musikalischer Verschlüsselung seine intimsten Empfindungen mitzuteilen? Auch seine Vertonung von „Liebst du um Schönheit“, komponiert im Juli 1902 und von ihm als ein „Privatissimum“ für Alma bezeichnet, war ein Geburtstagsgeschenk: Alma wurde am 31. August dreiundzwanzig Jahre alt.

⁸ Zitiert nach: Richard Wigmore, *Schumann Lieder op. 25 & 37*, in: Booklet zur CD „Myrten“ EMI Classics, 1998.

Wie auch immer, nicht nur die Wahl eines Rückert-Gedichtes für diesen Anlass, auch der bald innige, bald schwärmerische „Ton“ dieser Musik zeigt die emotionale Nähe Mahlers zum Romantiker Schumann – eine Nähe, für die der Begriff „Empathie“ wohl nicht zu hoch gegriffen ist.

Aber nicht nur im lyrischen Ausdruck fand Mahler in Schumann eine verwandte Seele, auch der Symphoniker Mahler erfuhr immer wieder Anregungen durch Schumann. Aus Mahlers Programmüberlegungen zur Ersten Symphonie leitet beispielsweise der Musikologe Arno Forchert die Erkenntnis ab, „wie sehr er am Anfang seiner Laufbahn als Symphoniker noch in Kategorien dachte, die ihm durch Schumanns romantische Musikanschauung vermittelt waren, in der literarische Vorstellungen, die Welt Jean Pauls und E. T. A. Hoffmanns, eine wesentliche Rolle spielten“.⁹ In der Tat ist der poetische „Handlungs“-Verlauf der Ersten Mahler-Symphonie, die zwischendurch den Jean-Paul-Titel *Titan* trug, deren langsamer Satz in Anknüpfung an E. T. A. Hoffmann „in Callots Manier“ überschrieben war, zutiefst von der Welt des Schumann'schen Dioskurenpaars Eusebius und Florestan beeinflusst. Auch „die Tatsache, dass Stücke wie der feierlich-statuarische Kathedralensatz der ‚Rheinischen‘ oder die leidenschaftliche Bewegtheit der ‚Manfred‘-Ouvertüre in Ausdrucksbereiche vordringen, an die Mahlers Symphonien unmittelbar anknüpfen konnten, ist nicht zu übersehen“¹⁰, so Forchert.

Doch es gibt nicht nur emotionale und inhaltliche Übereinstimmungen, es gibt auch im rein Musikalischen thematische, ja motivische Anklänge. Mahlers Symphonien bieten den Mahler-Forschern dafür reichlich Fundstellen. So hat Arno Forchert aus dem Adagietto der Fünften Symphonie Ähnlichkeiten mit Schumanns „Abendlied“ op. 85 Nr. 12, komponiert für Klavier zu drei (!) Händen, herausgehört,

⁹ Arno Forchert, *Mahler und Schumann*, in: *Mahler-Interpretation. Aspekte zum Werk und Wirken von Gustav Mahler*, hg. von Rudolf Stephan. Schott, Mainz London New York Tokyo 1985, S. 46.

¹⁰ Ebda., S. 47.

ein Stück, das im 19. Jahrhundert ungemein populär – und Mahler deshalb sicher bekannt – war. Hans Heinrich Eggebrecht wiederum hat im Schluss der *Symphonischen Etüden* op. 13 das Vorbild für den „frisch-fröhlich-frei-Charakter des Finalsatzes der Fünften gefunden“¹¹. Und für Rasmus van Rijn hat Mahler „nicht zufällig ... eines der wenigen Schumann-Zitate, die bei ihm an der Oberfläche schwimmen, ausgerechnet in seine Sechste Sinfonie eingefügt“¹², die den Beinamen „die Tragische“ bekommen hat; er identifiziert die kurzen Oktavenläufe der ersten und zweiten Geigen zu Beginn des ersten Satzes als „Zitat“ der gleichen Tonleitern in den ersten Geigen der *Manfred*-Ouvertüre Schumanns, die im Verlauf des Stückes mehrfach wiederkehren und deutlich dessen düster-dramatischen Charakter prägen; Reinhard Kapp, der auf die gleichen Tonbeziehungen hinweist, nennt sie „merkwürdig verschrägt“.¹³ In der zweiten „Nachtmusik“ aus Mahlers Siebenter Symphonie schließlich wurden die Spurensucher gleich zweifach fündig: Hans Ferdinand Redlich sieht Anklänge an den vierten Satz aus Schumanns „Nachtstücken“ op. 23, einem relativ selten gespielten Klavierzyklus, der seinen Titel von den gleichnamigen Erzählungen E. T. A. Hoffmanns ableitet – was Mahler sicherlich inspiriert haben kann. Dika Newlin dagegen erinnert das Hauptthema der „Nachtmusik“ mit seiner aufsteigenden Oktave und den absteigenden punktierten Halbtonschritten an die Melodie von Schumanns „Träumerei“ aus den *Kinderszenen* op. 15.

Mit Ähnlichkeiten im „Ton“, atmosphärischen Koinzidenzen und Übereinstimmungen im Gestus der Musikstücke zweier Komponisten gibt sich die Musikwissenschaft jedoch nicht zufrieden. Sie forscht möglichst präzise bestimmbare Grade der Übereinstimmung aus und spricht dann je nachdem von Anspielungen, Anklängen, Reminiszenzen, Paraphrasen, Zitaten bis hin zum Plagiat. Der häufigst

¹¹ Hans Heinrich Eggebrecht, *Die Musik Gustav Mahlers*, R. Piper Verlag, München Zürich 1982, S. 43.

¹² Rasmus van Rijn, CD-Besprechung „Robert Schumann, Symphonic Works“ vom 23. Januar 2014, www.klassik-heute.com.

¹³ Reinhard Kapp, *Schumann-Reminiszenzen bei Mahler*, in: *Musik-Konzepte*. Sonderband Gustav Mahler. edition text + kritik, München, Juli 1989, S. 346.

gebrauchte Terminus ist „Reminiszenz“, laut Lexikon die Bezeichnung a) für Anklänge an bereits gehörte Wendungen innerhalb des gleichen Musikstücks, b) die meist abgewandelte Wiederholung eines bereits andernorts verwendeten Kompositions-Details. Die Wissenschaft unterscheidet dabei zwischen bewussten Reminiszenzen, wie sie heute unter marktstrategischen Aspekten üblich sind (Bewährtes noch einmal „verkaufen“), und unbewussten Reminiszenzen, die sich aus einer nicht-rationalen und noch weniger vorsätzlichen Übereinstimmung in den kompositorischen Intentionen oder, hochtrabend gesagt, aus der seelisch-geistigen Haltung ergeben. Mahlers Musik, so der Schumann-Forscher Reinhard Kapp, ist voller – un- oder nur halbbewusster – Reminiszenzen an Werk und Stil Schumanns. In einem Beitrag für die Österreichische Musikzeitschrift¹⁴ aus dem Jahr 1982, den er, überarbeitet und wesentlich erweitert 1989 in den „Musik-Konzepten“¹⁵ nochmals veröffentlicht hat, ist Kapp diesen Schumann-Reminiszenzen bei Mahler im Detail nachgegangen. Zwei Beispiele daraus sollen das unendlich subtile „Naheverhältnis“ zwischen Schumann und Mahler demonstrieren.

The image shows a musical score for Mahler's Eighth Symphony, first movement, measures 1-5. The score is in 4/4 time and features a Chorus and an Orchestra. The tempo is "Allegro impetuoso" and the dynamics are "ff". The Chorus part includes the lyrics "Ve - ni, ve - ni, cre - a - tor spi - ri - tus,". The Orchestra part includes parts for Organ (Org.), Trumpet (Trp.), and Percussion (Pk.).

Musikbeispiel 1: Mahler, Achte Symphonie, 1. Satz, Takt 1-5

¹⁴ Reinhard Kapp, *Schumann-Reminiszenzen bei Mahler*, in: *Österreichische Musikzeitschrift*, Jg. 37, Heft 5, Mai 1982

¹⁵ Ders., *Schumann-Reminiszenzen bei Mahler*, in: *Musik-Konzepte*. Sonderband Gustav Mahler. edition text + kritik, München, Juli 1989

Der Beginn von Mahlers Achter Symphonie, das „Veni Creator Spiritus“ aus dem Pfingsthymnus des Hrabanus Maurus, steht im glanzvollen Es-Dur, beschäftigt Orgel, volles Orchester und zwei großbesetzte, harmonisch vielstimmig aufgefächerte Chöre, und bedient sich einer thematischen Wendung, vgl. Musikbeispiel 1: Mahler, Achte Symphonie, 1. Satz, Takt 1-5 (siehe Abb. S. 68), die uns aus den Anfangstakten des ersten Satzes von Schumanns Dritter Symphonie, der „Rheinischen“, wohlbekannt ist:



Musikbeispiel 2: Schumann, Dritte Symphonie, 1. Satz, Takt 1-18

„Die vielfältigen Möglichkeiten, die in Schumanns Thema stecken“, schreibt Kapp, „haben Mahler zu einer Sinfonieeröffnung von ähnlich schwungvoll-prächtigem Charakter in derselben Tonart inspiriert mit einem Thema, das wie das Schumann’sche eine rhythmisch-metrische Komplikation aufweist und eine typische Verbindung aus ab- und aufsteigender Quart, die den Satz und das Werk bestimmen wird.“¹⁶ (Der Quartsprung, der die Gemeinsamkeit konstituiert, hat es Mahler schon früher angetan. Er durchzieht u.a. auch den Anfang des ersten Satzes seiner Ersten Symphonie, wo ihn zuerst Piccoloflöte, Oboe und Klarinetten, dann Flöte, Englischhorn und Bassklarinette, schließlich Oboen und Fagott „wie einen Naturlaut“ – so die Partiturbezeichnung – anstimmen.)

Dass selbst noch Mahlers Spätwerk unter dem heimlichen Einfluss des von ihm bewunderten Romantikers steht, möge eine zweite Gegenüberstellung zeigen. Der Vergleich stammt aus dem zweiten Satz „Adagio espressivo“ von Schumanns Zweiter Symphonie und dem Adagio,

¹⁶ ebda., S. 337.

dem sechsten und letzten Satz, von Mahlers „Lied von der Erde“, der die Überschrift „Der Abschied“ trägt. Reinhard Kapp schreibt dazu: „Die Stelle bei Schumann, die sich Mahler vornehmlich eingepägt hat, ist der Augenblick der Reprise [Musikbeispiel 3],

Musikbeispiel 3: Schumann, Zweite Symphonie, 3. Satz, T. 74-81

im Vergleich mit dem, was bei Mahler daraus geworden ist [vgl. Musikbeispiel 4: Mahler, Das Lied von der Erde, 6. Satz, ab Ziffer 41, T. 1-10 (Abb. auf S. 71)]. gewinnt sie eine Art von Unschuld, es war aber ohne Zweifel dies alles aus ihr herauszulesen.“¹⁷

¹⁷ Ebda., S. 349.

41 [Schwer] 42

Musikbeispiel 4: Mahler, Das Lied von der Erde,
6. Satz, ab Ziffer 41, T. 1-10

Auch in den formalen Überlegungen zum Symphonieaufbau gibt es Übereinstimmungen zwischen den beiden Komponisten. So weisen die Steigerungsperioden, mit denen beide, Schumann im letzten, fünften Satz seiner Dritten und Mahler im ersten Satz der Ersten, den Eintritt der Reprise als Höhepunkt des symphonischen Geschehens vorbereiten, auf ein erstaunlich ähnliches, ja nahezu identisches Formkonzept hin. Schon Paul Bekker hat in seinem fundamentalen Werk über „Gustav Mahlers Sinfonien“¹⁸ von 1921 derartige Entwicklungen „Durchbrüche“ genannt, Durchbrüche zum endgültig erreichten Ziel der sinfonischen Arbeit. Der Kieler Musikwissenschaftler Bernd Sponheuer¹⁹ sieht in eben dieser Idee des „Durchbruchs“ als dem Höhepunkt, auf den hin der gesamte erste Satz angelegt ist, sogar die „intentionale Signatur“ der Ersten Symphonie Mahlers überhaupt.

¹⁸ Paul Bekker, *Gustav Mahlers Sinfonien*, Schuster & Loeffler, Berlin 1921.

¹⁹ Bernd Sponheuer, *Logik des Zerfalls. Untersuchungen zum Finalproblem in den Symphonien Gustav Mahlers*. Verlag Hans Schneider, Tutzing 1978.

Anklänge, Reminiszenzen, Zitate: wie ist die Aneignung der Musik Schumanns durch den Komponisten Mahler zu bewerten? Dass sie ein Ausdruck von Bewunderung ist, steht – allein schon durch Mahlers eigene Äußerungen, wie wir noch hören werden – außer Frage. Aber war sie nicht noch mehr, Ausfluss einer tiefen Seelenverwandtschaft, die Mahler bei aller „Modernität“ seiner Tonsprache doch innig an den Romantiker gebunden hat? Oder war sie, wie Mahlers Gegner nicht müde wurden und werden zu behaupten, das heimliche Eingeständnis eigener kompositorischer Schwäche, Ausdruck eines Mangels an Erfindungsgabe und Schöpferkraft, eines Mangels, der sich zum Ausgleich des ganzen Reichtums Schumann'scher Motiverfindungen bedienen muss? Hat die Wiener Musikkritikerin Hedwig Abel, gelehriges Kind Eduard Hanslicks, Recht, wenn sie schreibt: „Mahler ist der geborene Eklektiker“²⁰?

Die Frage mag so lange unbeantwortet im Raume stehen bleiben, bis wir ein erschöpfendes Gesamtbild der Beziehung zwischen Mahler und Schumann gewonnen haben. Denn nach dem Komponisten ist der Schumann-Interpret Mahler das zweite große Thema, das einer näheren Untersuchung wert ist – mangels klingender Beweismittel ein nicht ganz einfaches Unterfangen. Wir besitzen keine Dokumente, an denen sich nachprüfen lässt, wie Mahlers Schumann geklungen hat. Erst wenige Jahre nach Mahlers Tod gelangen die ersten Tonaufzeichnungen von Orchestermusik; von Mahler selbst existieren bekanntlich nur die Einspielungen weniger kurzer Klavierstücke im Welte-Mignon-Verfahren, von denen man besser nicht auf seine Interpretentätigkeit schließen sollte. Konzertkritiken – denn sein Wirken am Opernpult müssen wir hier notgedrungen ausschließen – und Zeugnisse von Zeitgenossen müssen hier also die tönende Beweisführung ersetzen.

Liest man die Berichte über die „philharmonischen Konzerte“ des Wiener Hofopernorchesters in den zeitgenössischen Zeitungen um 1900 – zumindest jene, die frei von antisemitischer Polemik gegen

²⁰ Zitiert nach: Clemens Höslinger, „Mahler ist der geborene Eklektiker“, in: *Nachrichten zur Mahler-Forschung* Nr. 34, Wien, Oktober 1995.

den Hofoperndirektor sind –, so gibt es über Mahlers Dirigieren fast einstimmig nur höchstes, ja überschwängliches Lob. Der Genauigkeitsfanatismus Mahlers, an den Musikern in zahllosen anstrengenden Proben exekutiert, wird ebenso begeistert registriert wie die unvergleichliche Gabe der Verlebendigung des musikalischen Kunstwerks im Augenblick der Aufführung. Zahlreiche Beschreibungen des Mahler'schen Dirigierstils und seiner Wirkungen existieren in der Mahler-Literatur. Selbst noch in den Karikaturen, zu denen Mahlers in der Jugend höchst dynamische, nervöse, ja exaltierte Stabführung genügend Anlass gab, schwingen Faszination und Bewunderung mit.

Max Graf, der schon als „Untergymnasiast“ von Mahlers Prager Opernaufführungen tief beeindruckt war und dessen Wiener Wirken ein knappes Jahrzehnt später als Musikkritiker begleitet hat, schreibt: „Von Mahlers dämonischer Persönlichkeit gingen Ströme von Energie aus und überfluteten die Bühne, das Orchester und das Publikum“,²¹ und Elsa Bienenfeld, die 1904 als erste Frau am Wiener Institut für Musikwissenschaft promovierte und zudem die erste Frau in Wien war, die ihre Musikkritiken unter eigenem Namen veröffentlichte, bringt das Phänomen auf den Punkt: Mahlers Geheimnis als Dirigent war „die Mischung von Genialität und Gewissenhaftigkeit“²². Über Mahlers allererstes Wiener Philharmonisches Konzert schrieb Eduard Hanslick in der *Neuen Freien Presse*: „Stücke, welche unserem trefflichem Orchester so fest in Kopf und Fingern nisten, dass es sie leidlich im Schlaf spielen könnte, ... haben in der gestrigen Aufführung wie ein neues Erlebnis gewirkt. Die Wirkung der Coriolan-Ouvertüre und vollends der heroischen Symphonie [der *Eroica* von Beethoven] läßt sich nicht schildern. So klar und anschaulich in ihrem feinsten Gewebe, dabei so überwältigend groß und machtvoll im Totaleindruck haben wir diese Tondichtungen kaum jemals gehört.“²³

²¹ Max Graf, *Gustav Mahler – Persönlichkeit und Werk*, in: *Die Wiener Oper*, Humboldt-Verlag, Wien Frankfurt/M. 1955, S. 76

²² Elsa Bienenfeld, *Mahler, der Dirigent*, in: *Moderne Welt*, 3. Jg., 1921, Heft 7, Dezember 1921, S. 7.

²³ *Neue Freie Presse*, 7. November 1898, S. 2.

Auf die Aufführung der Ersten Symphonie Robert Schumanns im Fünften Philharmonischen Abonnement-Konzert am 15. Januar 1899 reagierte das Publikum jedenfalls mit „Enthusiasmus“, wie Natalie Bauer-Lechner in ihren „Erinnerungen“ festgehalten hat. Sie meint, dass die Symphonie „in Wien, aber wohl auch sonst nirgends auf der Welt – selbst unter Schumann nicht ... – je so gehört worden“ wäre: „Mahler hatte die Partitur und danach alle Stimmen aufs minutiöseste bezeichnet und damit herausgemeißelt, was nur der Möglichkeit, nicht der Wirklichkeit nach drinnen stand. Gleich der Anfang setzte ein, als ob die Trompeten von Jericho die Mauern – dieser verstockten Stadt einstürzen sollten. Ich hatte an Klangstärke Ähnliches nie gehört und für möglich gehalten, ohne Rohheit und Rauheit, worüber Mahler nachher sagte: ‚Das macht, weil bei mir die führende höchste Stimme immer die stärkste ist, was so oft durch schlechte Instrumentation oder Ausführung verwischt wird, denn sowie die Mittelstimmen stärker sind, wird es ordinär.‘ – Und so war jeder Ton der folgenden Sätze, ihr Inhalt und Aufbau von einer nie geahnten Größe, daß durch den ganzen Saal oft ein Murren der Begeisterung lief, so neu und entzückend war für alle, was sie vernahmen.“²⁴

Auch bei der Aufführung der Vierten Sinfonie von Schumann im Philharmonischen Konzert am 14. Jänner 1900 wurde Mahlers eigenwilliger, von Traditionen unbelasteter Interpretationsansatz genau registriert. So schreibt Albert Kauders im *Neuen Wiener Journal*: „In der Symphonie überraschte der Dirigent hie und da durch mächtige dynamische Steigerungen, durch orchestrale Eruptionen, an die Schumann wohl selbst nicht gedacht haben mochte. Aber der Wirkung des von herrlichen Gedanken durchsetzten Werkes kam diese rücksichtslos kühne Interpretation sehr zustatten. Wenn irgend ein Symphoniker, bedarf Schumann der Bevormundung eines feurigen Dirigenten, der sich auf Vertheilung von Licht und Schatten im Orchester besser versteht, als jener Großmeister der Töne selbst.“²⁵ Der Dirigent, der sich eine „Bevormundung“ des Großmeisters Schumann leisten durfte, war nach Meinung dieses Kritikers – und nach seiner Selbsteinschätzung: Gustav Mahler.

²⁴ Wie Anm. 6, S. 128 f.

²⁵ *Neues Wiener Journal*, 16. Jänner 1900, S. 8.

Mahler sorgte nicht erst in den Proben für die wirksame „Verteilung von Licht und Schatten im Orchester“, sondern verhalf als Komponist dem Komponisten-Kollegen Schumann durch sorgsam überlegte Änderungen des Klangbildes und sparsam vorgenommene Eingriffe in den Notentext zu jener Deutlichkeit des musikalischen Gedankens, die ihm selbst über alles ging. Die Wiener Musikkritik, die gegen die Retuschen Mahlers an Beethovens Neunter Symphonie Sturm lief, erhob im Falle Schumann gegen Mahlers Vorgehen keinen Einspruch. Nach der Aufführung der Ersten Schumann-Symphonie 1899 gingen die Wogen allein wegen Mahlers „unerhörter“ Eigenmächtigkeit hoch, Beethovens Streichquartett f-moll op. 95 vom gesamten Streicherapparat des Orchesters spielen zu lassen, und im Konzert mit der Vierten ein Jahr später beanspruchte die erste Aufführung von drei Orchesterliedern Mahlers auf Gedichte aus „Des Knaben Wunderhorn“ die volle und keineswegs vorurteilslose Aufmerksamkeit der „Herren Vorgesetzten“, wie Mahler seine Wiener Kritikerschar zu nennen pflegte. Welch immens sorgsame, aber auch weitreichende Bearbeitung Mahler dem Werk Schumanns hatte angedeihen lassen, hat wohl keiner von ihnen wahrgenommen.

Aus der Zeit seiner intensiven Wiener Schumann-Beschäftigung stammt auch die erste belegbare Äußerung Mahlers über seine Wertschätzung für Schumann; seine Freundin und Vertraute Natalie Bauer-Lechner hat sie uns überliefert. Es wäre die Rede davon gewesen, schreibt sie in ihren „Erinnerungen“, „wie unbegreiflich es sei, daß Richard Wagner so wundervolle Werke wie die Schumannschen Symphonien verkennen und verdammen konnte. ‚Und das durfte er sich noch für seine Person erlauben‘, sagte Mahler, ‚da er vielleicht durch eine schlechte, unverständliche Aufführung irregeleitet war. Aber unter dem ganzen Heere der Nachbeter, die sich bis heute nicht entblöden, Schumann von oben herab zu behandeln und zu belächeln, hat Wagners Irrtum und heftige Parteilichkeit bedauerlichen Schaden angerichtet.“²⁶

²⁶ Wie Anm. 6, S. 129.

Der Satz bedarf in mehrfacher Hinsicht einer Erklärung.²⁷ Wagners „Irrtum und heftige Parteilichkeit“ hinsichtlich des Schaffens Schumanns steht in engem Zusammenhang mit der nahezu neurotisch zu nennenden, rein biographisch begründeten Abneigung Wagners gegen den jüdischen Opernkomponisten Meyerbeer, dem er Schuld an seinen Pariser Misserfolgen gab, und seiner – wenn auch differenzierter begründeten – Animosität gegen den ebenfalls jüdischen Komponisten Mendelssohn. Der stellte für ihn den Inbegriff jener traditionalistischen Klassik-Bewahrung dar, welcher er selbst und die Vertreter der „Neudeutschen Schule“ (Liszt, Cornelius, Draeseke) den Kampf angesagt hatten. Schumann, zu dem Wagner während der gemeinsamen Dresdener Jahre zunächst freundschaftliche Beziehungen unterhalten hatte, der ihm seine „Neue Zeitschrift für Musik“ als Publikationsorgan zur Bewerbung seiner Kompositionen zur Verfügung gestellt hatte, der sich allerdings zunehmend von Wagners revolutionären Musikdramen befremdet, ja abgestoßen fühlte, Schumann wurde allein dank seiner engen Verbindung zu Mendelssohn in die Wagner'sche Verunglimpfung jüdischen Geistes und von Juden komponierter Musik einbezogen. Das „ganze Heer der Nachbeter“ hat dann unter dem Schutz von Wagners Autorität Schumanns Musik nicht nur „belächelt und von oben herab behandelt“, wie Mahler meinte, sondern auch nachhaltig von den Konzertsälen ferngehalten und, noch perfider, Schumanns sich anbahnende Geisteskrankheit mehr oder weniger direkt zur Ursache der angeblichen Schwächen seines symphonischen Schaffens erklärt.

Zunächst aber Wagner selbst. In seinem zu unseliger Popularität gelangten Text „Das Judentum in der Musik“ von 1869 – erweiterte und leicht revidierte Neufassung eines schon 1850 unter Pseudonym veröffentlichten Aufsatzes, der die Polemik gegen die „Judenschaft in der Musik“ noch ohne den Verweis auf Schumann führt – wird Schu-

²⁷ Der zwiespältigen Beziehung zwischen Wagner und Schumann hat der Musikschriftsteller Julius Kapp schon 1912 eine umfangreiche Studie gewidmet: Julius Kapp, *Richard Wagner und Robert Schumann*, in: *Die Musik*, 11. Jahrgang, 3. Quartal, Heft 19: Wagner-Heft, 1. Juli 1912, S. 42 ff. und Heft 20, 15. Juli 1912, S. 100 ff.

mann von Wagner als Opfer Mendelssohns hingestellt. Dort heißt es: „In Trägheit versank auch Robert Schumann’s Genius, als es ihn belästigte, dem geschäftig unruhigen jüdischen Geiste Stand zu halten; es war ihm ermüdend, an tausend einzelnen Zügen, welche zunächst an ihn herantraten, sich stets deutlich machen zu sollen, was hier voring. So verlor er unbewußt seine edle Freiheit, und nun erleben es seine alten, von ihm endlich gar verleugneten Freunde, daß er als einer der Ihrigen von den Musikjuden uns im Triumphe dahergeführt wird!“²⁸

Es kommt noch ärger. Im März 1855 war Richard Wagner nach London gereist, wohin er als Dirigent für acht Konzerte engagiert worden war. Von unterwegs schreibt er an Hans von Bülow: „Doch sah’ ich mir die [zur Aufführung vorgesehenen] Schumann’schen Symphonien noch einmal recht genau an, mit dem aufrichtigen Wunsche, sie schön und propagationswürdig zu finden. Nun, über diese bin ich nun mit mir einig geworden, und aus voller Überzeugung werde ich mich um sie nicht kümmern: dies ist eine andre Art von Jargon, der den Anschein des Tiefsinn’s hat, und meines Erachtens eben solcher inhaltsloser Unsinn ist, wie der Hegel’sche Philosophie-Quatsch, der allemal da am trivialsten ist, wo er am tiefsten scheint. Zeigt sich einmal Licht und Melodie, so ist Beethoven leibhaftig allemal da und meldet sich als Vater und Mutter zugleich. – Laßt mich mit all diesem Zeug verschont!“²⁹ Dass Wagner gleichermaßen Schumanns Tiefsinn und Hegels Philosophie zum Unsinn erklärt: damit können wir heute ganz gut leben. Dass Wagner Schumann auch für seine „Nachbeter“ ein für alle mal in die schwächelnde Nachfolge Beethovens gerückt hat, ist ein Vorurteil, das dessen Symphonien bis heute nicht losgeworden sind.

²⁸ Richard Wagner, *Das Judentum in der Musik*, Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber, Leipzig 1869, zitiert nach: Jens Malte Fischer, *Richard Wagners „Das Judentum in der Musik“*. Eine kritische Dokumentation, Insel Verlag, Frankfurt am Main und Leipzig 2000, S. 191 f.

²⁹ Brief aus Paris vom 3. März 1855, in: *Richard Wagner, Briefe an Hans von Bülow*, Verlag Eugen Diederichs, Jena 1916, S. 66

Seine Parteilichkeit und – wie Mahler es nennt – seinen „Irrtum“ dokumentierte Wagner schließlich in dem Aufsatz „Das Publikum in Zeit und Raum“, den er im Herbst 1878, zur Zeit der Abfassung des *Parsifal*-Librettos, im ersten Jahrgang der „Bayreuther Blätter“ veröffentlicht hat. Hier muss Schumanns Musik als nichtswürdiger Widerpart gegenüber den Werken von Franz Liszt herhalten, deren Ablehnung durch das Publikum der eigentliche Anlass für Wagners Abhandlung war – Wagner bezieht sich speziell auf die „Dante-Symphonie“, die bei ihrer Uraufführung in Dresden 1857 durchgefallen war. Aber auch im persönlichen Gespräch hielt Wagner seine kritische Meinung nicht zurück: „Ich kenne von Schumann auch nicht eine eigentliche Melodie und sehe ihn deshalb mit Bewußtsein als ein ganz prekäres Talent an. Wenn es bei ihm zu einem Thema kommt, ist es ein Beethovensches. Wie es Schumannianer geben kann, ist mir unbegreiflich“, soll Wagner seinem Jünger Anton Seidl gegenüber geäußert haben. So hat es jedenfalls der frühe Wagner-Biograph Carl Friedrich Glasenapp³⁰ protokolliert.

Ich habe Wagners sonderbare Ausfälle gegen Schumann in aller Ausführlichkeit zitiert, um das Ausmaß von Verachtung bewusst zu machen, das seinen Symphonien schon bald nach dem Tod ihres Schöpfers von musikalischen Fachkreisen wie vom Publikum zuteil wurde. Die Klage über Schumanns mangelnde Orchesterbeherrschung zieht sich hin über eineinhalb Jahrhunderte, von Wagner bis Pierre Boulez. Als Beispiel sei Mahlers Dirigenten-Kollege Felix Weingartner zitiert, der schließlich sogar sein Nachfolger als Direktor der Wiener Hofoper werden sollte. In seiner 1898 veröffentlichten Schrift „Die Symphonie nach Beethoven“ – Druckfassung eines mehrfach gehaltenen Vortrags – bekennt Weingartner, dass Schumanns Symphonien „keineswegs zu seinen bedeutenden Werken“³¹ zu zählen seien, und begründet dies mit Schumanns „Unvermögen, das Orchester zu behandeln, weder mit dem Taktstock noch mit der Feder“. Er nennt

³⁰ Carl Friedrich Glasenapp, *Das Leben Richard Wagners*. Sechster Band, 6. Buch *Parsifal*, S. 744.

³¹ Felix Weingartner, *Die Symphonie nach Beethoven. Ein Vortrag*. S. Fischer Verlag, Berlin 1898, S. 25

Schumanns Instrumentation „so dickflüssig und ungenlenk, dass, wollte man genau nach seiner Angabe spielen, ein ausdrucksvoller Orchestervortrag überhaupt nicht herauskäme“.³² Und in den zwanzig Jahre später veröffentlichten „Ratschlägen für die Aufführungen klassischer Symphonien“ empfiehlt Weingartner sogar ausdrücklich, Schumanns „oft geradezu schlechten Orchestersatz“ massiv zu „verbessern“: „Hier heißt es allerdings, jede Buchstabenpietät weit hinter sich zu werfen und einfach rücksichtslos – natürlich unter steter Wahrung des musikalischen Aufbaues – abzuändern, bis der Eindruck klar und unzweideutig ist.“³³

Es bedurfte schon eines Feuergeistes wie Gustav Mahler, um gegen Wagners Geringschätzung der künstlerischen Souveränität Schumanns, gegen die hochmütige Verurteilung seiner angeblichen kompositorischen „Schwächen“, und insgesamt gegen die Verdammung seiner Musik als veraltet und reaktionär durch Wagners zahlreiche „Nachbeter“ anzugehen. Mahler tat dies, anders als Weingartner, nicht in Wort und Schrift, sondern mit einer künstlerischen Tat: mit der Aufführung der Schumann-Symphonien in den Philharmonischen Konzerten des Wiener Hof-Opernorchesters, deren Leitung er 1898 übernommen hatte.

Zweifellos beabsichtigte Mahler die zyklische Aufführung aller vier Symphonien in den kommenden Jahren, hatte er mit den Wiener Philharmonikern (die diesen Namen freilich erst ab 1908 trugen) doch endlich das Instrument zur Verfügung, mit dem er seine Überzeugung von Schumanns Größe und zugleich seine Auffassung von Schumanns Kunst weithin ausstrahlend in die Öffentlichkeit tragen konnte. Die Mahlerforschung ist sich jedenfalls sicher, dass er schon damals die Partituren aller vier Symphonien für die geplanten Aufführungen eingerichtet hat, ebenso wie die der großartigen *Manfred*-Ouvertüre, die er zum „Vorspann“ der Erstaufführung seiner eigenen

³² Ebda., S. 27.

³³ Ders., *Ratschläge zur Aufführung klassischer Symphonien*, Band II, Schubert und Schumann. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1918, Vorwort S. III

Ersten Symphonie im Philharmonischen Konzert vom 18. November 1900 machte. „Mahler interpretierte Schumanns Overtüre so, als hätte er diese selbst komponiert“,³⁴ meint David Pickett. Zu Wiener Konzerten mit der Zweiten und Dritten Symphonie kam es jedoch nicht mehr, nachdem Mahler im April 1901 die Leitung der Philharmonischen Konzerte niedergelegt hatte – „mit Rücksicht auf meine große Arbeitslast, welche mir mein Amt auferlegt, und meine geschwächte Gesundheit“,³⁵ wie es in seinem Rücktrittsschreiben heißt.

Möglicherweise ist Weingartners abwertendes Urteil – das Buch war damals vielgelesen – der Auslöser gewesen dafür, dass Mahler sozusagen demonstrativ Schumanns damals kaum bekannte Symphonien in den Werkkanon aufnahm, den er mit den Wiener Philharmonikern zu erarbeiten sich vornahm. Es war der Vorsatz, den Verächtern Schumanns durch seine „Interpretation“ zu zeigen, wie frisch, wie originell, wie bedeutend Schumanns Musik sein kann – wenn man sie den Intentionen ihres Schöpfers gemäß aufführt, und das hieß für Mahler auch: wenn man ihr durch instrumentale Retuschen jene Wirkungen verleiht, die ihr durch inzwischen größer dimensionierte Konzertsäle, durch technisch verbesserte und stärker klingende Blasinstrumente und vor allem durch die anspruchsvoller gewordenen Hörgewohnheiten des Publikums abverlangt werden. In solchen Eingriffen sah Mahler nicht eine selbstherrliche „Verbesserung“ des ursprünglichen Komponistenwillens, sondern im Gegenteil dessen Verwirklichung. Untrennbar vom Dirigenten Mahler ist daher im Fall Schumann – und nicht nur im Fall Schumann – der Bearbeiter Mahler zu sehen.

Es war für den ausübenden Musiker der nachklassischen Zeit eine Selbstverständlichkeit, die Werke der Vergangenheit den eigenen Bedürfnissen anzupassen und ihnen zu der den neuen Klangmöglichkeiten angemessenen Wirkung zu verhelfen. Liszts Bearbeitungen von

³⁴ David Pickett, *Über Mahlers schöpferische Aktivitäten im Konzertsaal – Die Bearbeitung Mahlers: Schumann Manfred-Overtüre*, in: *Gustav Mahler, Interpretationen seiner Werke*, hg. von Peter Revers und Oliver Korte, Band 2. Laaber-Verlag, Laaber 2011, S. 469.

³⁵ Brief vom April 1901, wie Anm. 1, Nr. 289.

Schubert-Liedern, Wagners Neufassung von Glucks *Iphigenie in Aulis*, Berlioz' Bearbeitung von Webers *Freischütz*, Mahler selbst mit den umstrittenen Eingriffen in den Notentext von Beethovens Neunter Symphonie mögen als Beispiele genügen. So kam auch die lauteste Kritik an Schumanns Instrumentationskünsten nicht von der zeitgenössischen Musikkritik, sondern von den Dirigenten des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts, die seine Werke auf ihre Konzertprogramme setzten. Die zentrale Rolle, die Felix Weingartner in diesem Prozess gespielt hat, ist bereits erwähnt worden.

Mehrere Dirigenten sind ihm gefolgt, einige sogar vorangegangen. Sie alle, daran ist kein Zweifel, handelten in bester Absicht; sie meinten, die Fülle herrlicher Musik, die durch Schumanns angeblich unzureichende Instrumentierung um ihre Wirkungen gebracht worden sei, durch eigene Bearbeitungen „retten“ zu müssen. Der große Hans von Bülow – ohnedies bekannt für musikalische wie außermusikalische Überraschungen des Publikums – hatte schon in den 1890er-Jahren heftige Retuschen an Schumanns Werken vorgenommen, nicht anders als wenige Jahre später Max Reger oder Alexander Glasunow und, nach dem Zweiten Weltkrieg, Carl Schuricht und George Szell, ja vor nicht langer Zeit sogar noch Michael Gielen. Sie alle haben ihre Eingriffe in Schumanns Notentext mit der (Zitate:) „unbeholfenen“, „ungeschickten“, „schwerfälligen“ Orchestrierung begründet, mit der fehlenden Balance zwischen schwachen Streichern und dominierenden Bläsern, mit der mangelnden Klangerfahrung des (bekanntermaßen schwachen) Dirigenten Schumann.

Mahlers „Retuschen“, von wohlmeinenden wie übelmeinenden, echten wie vermeintlichen Mahler-„Kennern“ seit je diskutiert, verdammt und verteidigt, im Meinungsstreit zwischen den Extremen „Ehrenrettung“ und „Verschandelung“ zerrieben, bedürfen der nüchternen Betrachtung und einer am Notentext orientierten Bewertung. Doch solange Mahlers Verlag, die Wiener Universal Edition, Mahlers Schumann-Bearbeitungen in den Anzeigen zur Neuen Kritischen Gesamtausgabe lediglich als Editionsplan ohne festes Erscheinungsdatum anführt, bleibt auch die eigentlich selbstverständliche Forderung nach einer vorurteilsfreien Betrachtung von Mahlers Leistung ein frommer Wunsch. In ihren Erinnerungen an Mahler berichtet Alma

Mahler eine Episode aus den letzten Tagen seines New Yorker Aufenthaltes, ehe sich der Todkranke auf den Weg nach Paris und dann, zum Sterben, heim nach Wien machte: „Er legte mir seine retouchierten Partituren von Beethoven, Schumann und anderer Symphonien ans Herz: ‚Sind viel wert‘, sagte er. ‚Laß sie drucken!‘“³⁶ Mahlers Wunsch ist bis heute unerfüllt geblieben.

Was hat Mahler mit den Schumann-Symphonien tatsächlich gemacht? Mit dieser Frage hat sich die Musikforschung in den hundert Jahren seit Mahlers Tod immer wieder beschäftigt. Verständlich, dass die eingeschworenen Mahlerianer der ersten Stunde, als es noch galt, sein Werk „durchzusetzen“, sich in ihren Schriften Mahlers Bekenntnis, „fern von Willkür und Absichtlichkeit, aber auch von keiner ‚Tradition‘ beirrt“³⁷ zu handeln, vorbehaltlos zu eigen machten. Der Schönberg-Schüler Erwin Stein³⁸ 1927 und der britische Musikwissenschaftler Mosco Carner³⁹ 1944 waren die ersten, die die kompositionstechnischen Details der Mahler-Bearbeitungen untersuchten. Carner ordnete überdies als erster die an Schumanns Partituren vorgenommenen Änderungen und kam zur Unterscheidung von insgesamt sieben unterschiedlichen Arten der Eingriffe – eine Systematik, die später Kurt Blaukopf in seine grundlegende Mahler-Biographie⁴⁰ von 1969 übernommen hat. Von Erwin Stein stammt auch eine Begründung für Mahlers Tun, die ihre Überzeugungskraft bis heute nicht verloren hat: „Es ist klar, daß Mahler nur von Ehrfurcht vor den

³⁶ Alma Mahler, *Gustav Mahler. Erinnerungen und Briefe*. Verlag Allert de Lange, Amsterdam 1940, S. 232.

³⁷ Aus dem Text eines Flugblattes, das Mahler bei der Aufführung der Neunten Symphonie Beethovens mit seinen Retuschen im Philharmonischen Konzert vom 22. Februar 1900 verteilen ließ; zitiert nach: *Gustav Mahler. Leben und Werk in Zeugnissen der Zeit*, hg. von Herta und Kurt Blaukopf. Verlag Kurt Hatje, Stuttgart 1994, S. 139.

³⁸ Erwin Stein, *Mahlers Instrumentations-Retuschen*, in: *Pult und Taktstock*, IV. Jg., November/Dezember 1927.

³⁹ Mosco Carner, *Mahler's Re-Scoring of the Schumann Symphonies*, in: *Of Men and Music*, Joseph Williams Ltd., London 1944, S. 115 ff.

⁴⁰ Kurt Blaukopf, *Gustav Mahler oder Der Zeitgenosse der Zukunft*, Verlag Fritz Molden, Wien München Zürich 1969, S. 183 f.

Werken geleitet war. Diese Änderungen sollten ja keinen besonderen, originellen, aus dem Stil des Werkes fallenden Klang bewirken, sondern einzig und allein klar machen, was sonst unklar war.⁴¹

Als nach 1960 die sogenannte Mahler-Renaissance anbrach, wurde im Rahmen einer radikalen Neubewertung seines Gesamtwerks auch das Thema der Retuschen Mahlers zum Untersuchungsgegenstand der Musikwissenschaft. Ich muss mich hier darauf beschränken, die Namen Wolfgang Seibold,⁴² Hans Heinrich Eggebrecht,⁴³ Rudolf Stephan,⁴⁴ Matthias Hansen,⁴⁵ Arno Forchert,⁴⁶ David Pickett⁴⁷ und Eike Feß⁴⁸ zu nennen.⁴⁹ Sie haben, grob gesagt, drei unterschiedliche Methoden der Bearbeitung des Schumann'schen Notentextes durch Mahler festgestellt. Die sozusagen „unterste“ Stufe stellt die Eliminierung der bei Schumann üblichen Verdoppelungen der von den Streichern vorgetragenen Themen und Motive durch die Holzbläser dar, die gelegentlich sogar durch das Blech verstärkt werden. Mahler, dessen Ohr auch bei den eigenen Kompositionen keinen Mischklang duldete, lichtet so den Schumann'schen Orchestersatz auf. Seine zweite, an etlichen anderen Stellen angewandte Methode war es, durch vorsichtige Änderungen an Schumanns Instrumentierung dafür zu sorgen, dass die Satzstruktu-

⁴¹ Wie Anm. 36, S. 118.

⁴² Wolfgang Seibold, *Schumann-Sinfonien schlecht instrumentiert?*, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 126. Jg., Heft 10, Oktober 1965, S. 376 ff.

⁴³ Wie Anm. 11.

⁴⁴ Rudolf Stephan, *Der Interpret und Bearbeiter*, in: *Gustav Mahler. Werk und Interpretation*, Arno Volk Verlag, Köln 1979, S. 69 ff.

⁴⁵ Mathias Hansen, *Bearbeitungen fremder Werke*, in: *Reclams Musikführer: Gustav Mahler*, Philipp Reclam jun., Stuttgart 1996, S. 268 ff.

⁴⁶ Wie Anm. 9.

⁴⁷ David Pickett, *Schumann Die Sinfonien – in Mahlers Fassung*, in: Booklet zur CD Schumann The Complete Symphonies, Mahler Edition, Decca 2007.

⁴⁸ Eike Feß, *Mahler als Bearbeiter. Bearbeitung als Verbesserung – Schubert, Schumann und Bruckner*, in: *Mahler Handbuch*, hg. von Bernd Sponheuer und Wolfram Steinbeck, J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 2010, S. 399 ff.

⁴⁹ Vgl. auch Erich Wolfgang Partsch, *Vollendung, Einrichtung, Arrangement, Retuschen: Gustav Mahler als Bearbeiter*; und Roberto Paternostro, *Mahler-Bearbeitungen – aus dem Blickwinkel eines Dirigenten*, in: *Nachrichten zur Mahler-Forschung*, Band 62, 2011.

ren leichter durchhörbar werden. Und nur ganz selten erlaubte er sich Eingriffe in Schumanns kompositorisches Konzept und veränderte den Verlauf der motivführenden Stimmen und den harmonischen Zusammenklang. Mahler hat also in der Absicht, die thematischen Verläufe klarer und dem Ohr des Hörers deutlicher zu machen, viel weniger oft zu Schumanns Musik Eigenes hinzugetan, vielmehr im wesentlichen Redundantes an Schumanns Musik weggelassen.

Diese analytische Detailbetrachtung von Mahlers Retuschen ist recht eigentlich eine akademische Angelegenheit, eine Angelegenheit unter Akademikern, geblieben, bis vor sieben Jahren Riccardo Chailly mit seinem Leipziger Gewandhausorchester eine „Mahler Edition“ der vier Schumann-Symphonien auf CD herausbrachte – eine fulminante Aufnahme, welche die einzige frühere Einspielung der Mahler-Fassungen weit übertrifft (Aufnahmen von 1987/88, Aldo Ceccato mit dem Bergen Philharmonic Orchestra). Kaum war die CD auf dem Markt, erhob sich in den Internet-Foren ein Sturm (shitstorm sagt man wohl richtiger) gegen Mahlers Bearbeitungen, der die glänzenden Kritiken der Aufnahme durch die Fachpresse glatt hinwegfegen könnte – wenn sich jemand ernsthaft von ihnen beeindruckend ließe. Die selbsternannten Schumann-Spezialisten überboten sich geradezu in Schmähungen der Mahler'schen Veränderungen, die sie wohl (in Ermangelung eines Partitur-Vergleichs) nur dem Booklet der Chailly-CD entnommen haben können. „Ich bin von Mahlers Eingriffen im großen und ganzen total enttäuscht“, heißt es da, „Was nützt einem die größere Durchhörbarkeit, wenn die Chemie nicht stimmt“, oder „Die Erste Symphonie mit ihren 830 Mahler-Eingriffen ist fürchterlich“; ein Blogger schreibt: „Ich glaube bei meinen momentanen Eindrücken kaum, dass ich große Lust habe, mir diesen Schock nochmals anzutun“, und ein anderer bezeichnet Mahlers Retuschen schlechtweg als „Schund“.⁵⁰

In der Tat hat David Matthews, der Autor des Booklets, das die Firma Decca der Gesamteinspielung der vier Schumann-Symphonien in der

⁵⁰ www.hifi-forum.de/viewthread-195-525.html

„Mahler-Fassung“ beigegeben hat, auf den ersten Blick erschreckend viele Mahler-Retuschen gezählt: 830 in der Ersten Symphonie, 355 in der Zweiten, 465 in der Dritten, der „Rheinischen“ Symphonie, und 466 in der Vierten. Doch betrifft der größte Teil von ihnen Anweisungen Mahlers für Artikulation und Dynamik, Vortragszeichen also, wie sie sich jeder Dirigent in seine Partitur einträgt, um seine Vorstellungen bei den Proben den Musikern übermitteln zu können. Mahler, der Fanatiker von Genauigkeit und Deutlichkeit in der Musik (in seiner eigenen wie in jeder anderen), hat seine Spielanweisungen für Legato, Staccato und Portato über jede einzelne Note eingetragen, seine Direktiven für die Lautstärke-Schattierungen vom dreifachen Pianissimo bis zum dreifachen Fortissimo in jede einzelne Instrumentenstimme geschrieben – da kommen rasch ein paar hundert Eintragungen zusammen. So sehen die Dirigierpartituren für seine eigenen Werke genauso aus wie die zu den Musikdramen Wagners und den Symphonien Beethovens und – Schumanns.

Die von Mosco Carner ermittelten sieben Arten von „Eingriffen“ Mahlers in Schumanns Notentext, aber selbst auch nur die drei vorhin genannten Verfahren der meist subtilen Veränderungen Mahlers im Detail nachzuweisen, kann im Rahmen dieser Arbeit nicht geleistet werden, zumal Reinhard Kapp in der schon erwähnten Studie über „Schumann-Reminiszenzen bei Mahler“⁵¹ zahlreiche Belegstellen anführt und an Notenbeispielen demonstriert. Das augen-, besser: ohrenfälligste Beispiel betrifft den fünften, letzten Satz der Dritten Symphonie. Schumann lässt den Beginn von Flöten, Klarinetten, Fagotten, Hörnern und vollem Streicherapparat in kräftiger Lautstärke intonieren (er schreibt lediglich für die ersten acht Takte „forte dolce“ vor, für die Wiederholung dagegen „forte“), während Mahler die erste achttaktige Periode nur von den Streichern (in zwei Takten: plus Hörnern) spielen lässt, um einen stärkeren Kontrast zu den folgenden, motivisch identischen, nun aber vom vollen Orchester intonierten acht Takten herzustellen.

⁵¹ Wie Anm. 14.

Am 3. Februar 1911, vierzehn Tage vor seinem allerletzten Konzert mit den New Yorker Philharmonikern und dreieinhalb Monate vor seinem Tod, hatte Mahler die „Rheinische Symphonie“ in der Carnegie Hall dirigiert – seine letzte Beschäftigung mit Robert Schumann. Drei Monate zuvor, Ende November 1910, hatte er das New Yorker Publikum mit Schumanns Zweiter bekannt gemacht. So hat ihn das Werk Schumanns, wenn auch mit Unterbrechungen, sein ganzes Leben hindurch begleitet, vom Klavierexamen des 17jährigen bis ins Todesjahr des 51jährigen. Diese lebenslange Beziehung war gespeist zum einen aus tiefer Bewunderung, die ihn dazu hinriss, das ihm unvollkommen Erscheinende von dessen Musik „vollkommen“ zu machen, zum anderen aus echter Seelenverwandtschaft, die ihm die Aneignung wesentlicher Elemente von Schumanns Musik fürs eigene Komponieren ermöglichte.

War also Mahler, wie Hedwig Abel meinte, der „geborene Eklektiker“, und Schumann nur sein willfähriges Opfer? Ich glaube: nein. Mahlers Aneignung Schumannscher Stimmungen, Themen, Motive ist kein Akt rüder Vereinnahmung, sondern ein geheimnisvoller Vorgang künstlerischer Wesensübereinstimmung. Mahler beutet Schumanns Musik nicht aus, er hebt vielmehr Schumanns musikalische Einflüsse auf – in dem dreifachen Wortsinn, den der von Wagner geschmähte Hegel statuiert hat: er hebt sie auf eine höhere, nur noch symbolhaft wirksame Ebene; er lässt sie verschwinden in dem Ureigenen, mit dem seine, Mahlers, Musik sich ihren machtvollen Platz in der Musikgeschichte verschafft hat, und er bewahrt sie damit zugleich als geheimste Fiber seiner schöpferischen Kraft, die bei aller „Modernität“ doch ihre Herkunft aus der Romantik nicht verleugnen kann.

Anders urteilt unser ebenso aufklärerisches wie obskurantistisches 21. Jahrhundert wohl über den Interpreten, vor allem den Bearbeiter Mahler. Im Zeitalter des Originalklang-Hypes und der weltweiten Epidemie des „historisch informierten“ Musizierens müssen die Schumann-Bearbeitungen Mahlers – auch jenseits aller Youtube-Netzwerke und Internet-Foren – wie ein Sakrileg anmuten. Sind Mahlers Eingriffe in den originalen Schumann vor einer (musikalischen) Welt, in der Authentisch-Sein zum Lebensprinzip ausgerufen ist, noch zu rechtfertigen? Sie sind in den Augen der „new generation“ wohl nur

noch aus dem Zeitgeist des 19. Jahrhunderts zu erklären, der das Prinzip der Perfektionierung nicht nur in Wissenschaft und Technik hineinrug, sondern auch auf das Gebiet der Künste ausdehnte.

Es verwundert – in Parenthese gesagt – trotzdem, dass sich keiner der weltweit bekannten und renommierten Dirigenten dazu entschließen kann, Schumanns Symphonien nach der Urtext-Ausgabe der Partituren zu spielen, die der Verlag Breitkopf bereithält, sondern lieber aus den z.T. noch aus dem 19. Jahrhundert stammenden Ausgaben musiziert, in denen sich Lesefehler und – wenn auch gutgemeinte – Retuschen hartnäckig halten. So wird die CD-Gesamtaufnahme der vier Symphonien durch die Robert-Schumann-Philharmonie aus Chemnitz unter Frank Beermann, die sich als einzige der Urtext-Ausgabe bedient, zum eigentlichen Gegenpol der „Mahler-Edition“ des Leipziger Gewandhaus-Orchesters unter Riccardo Chailly.

Mahlers Schumann-Retuschen haben ihren tiefsten Grund zweifellos in Mahlers eigener Persönlichkeit. Er war ein Fanatiker von Klarheit und Deutlichkeit, als Komponist in den Formverläufen und Ausdrucksbezirken seiner eigenen Symphonien, als Dirigent in den von ihm interpretierten Partituren anderer Komponisten, und damit auch als Bearbeiter der von ihm geschätzten, geliebten und bewunderten Werke fremder „Meister“. Im Falle Schumann stellt sich freilich die Frage, ob Mahler nicht gerade mit dieser Intention, Klarheit und Deutlichkeit in Schumanns Partituren zu bringen, gegen das innerste Wesen dieser Musik verstoßen hat. War Mahlers „klar machen, was sonst unklar war“ nicht doch eine Verkennung von Schumanns kompositorischen Absichten, ein – wenn auch aus edelsten Motiven heraus begangenes – Missverständnis?

Diesen Gedanken hat der Detmolder Musikwissenschaftler Arno Forchert mit überzeugenden Argumenten in die Diskussion eingebracht: „Die Stärke von Schumanns Musik“, so Forchert, „liegt nicht zum geringsten Teil in einer Darstellung von Stimmungen, nicht aber in jenen Eigenschaften, die Mahlers Retuschen so in den Vordergrund rücken: nicht etwa in der überzeugenden Architektur ihrer großformalen Anlage, nicht in der Stringenz ihrer motivischen Arbeit oder in der kunstvollen Verflechtung der Stimmen.“

Zur Unterstützung seiner These zitiert Forchert Franz Brendel, Schumanns unmittelbaren Nachfolger als Herausgeber der *Neuen Zeitschrift für Musik*, der Schumanns Schaffen einmal mit folgenden Worten charakterisiert hat: „Schumanns Kompositionen sind häufig landschaftlichen Gemälden zu vergleichen, in welchen der Vordergrund in scharfbegrenzten klaren Umrissen hervortritt, der Hintergrund dagegen verschwimmt und in eine unbegrenzte Perspektive sich verliert, einer von Nebel verschleierten Landschaft zu vergleichen, aus der nur hier und da ein Gegenstand sonnenbeleuchtet hervortritt. So enthalten die Kompositionen gewisse klare Hauptstellen, dann andere, welche gar nicht klar hervortreten sollen und nur als Hintergrund zu dienen die Bestimmung haben; einzelne Stellen sind durch Sonnenblicke erleuchtete Punkte, andere verlieren sich in verschwimmenden Umrissen.“

„Helligkeit, Eindeutigkeit, Klarheit und Prägnanz, die Leitideen, die Mahlers Schumann-Retuschen zugrunde liegen“, schreibt Arno Forchert weiter, „lassen sich mit einer so beschaffenen Musik schwer vereinbaren. Und so kommt es zu dem nur scheinbar paradoxen Sachverhalt, dass die bessere Instrumentation Mahlers den Werken weniger angemessen ist als die zweifellos mit vielen handwerklichen Unzulänglichkeiten behaftete Fassung Schumanns.“⁵² Gustav Mahler und Robert Schumann – das ist ein Naheverhältnis ganz eigener Art: gespeist aus echter (wenn auch nicht uneingeschränkter) Bewunderung, getrieben vom (keineswegs immer bewussten) Wunsch nach Aneignung, befangen im (produktiven) Missverständnis des Nachschöpfers, der selbst Schöpfer ist. Das Ergebnis freilich, Schumanns Symphonien in Mahlers Bearbeitungen, ist eben darum selbst ein bleibender Teil der Musikgeschichte geworden.

⁵² Wie Anm. 9, S. 52.

GUSTAV MAHLER AND ROBERT SCHUMANN*

Admiration, appropriation and misunderstanding

Franz Willnauer

Gustav Mahler's household gods were Beethoven Wagner and Mozart, and, for the opera conductor, Richard Wagner was certainly still *above* Mozart and Beethoven. Mahler was a Wagnerian with heart and soul. Just after the 23-year-old had made his pilgrimage to Bayreuth for his first "Parsifal", he wrote to his friend, Fritz Löhr: "When I came out of the Festival Theatre, unable to speak a word, I knew that I had experienced supreme greatness and supreme suffering and that this experience, hallowed and unsullied, would stay with me for the rest of my life."¹ Mahler kept his word through all stations of his career as a conductor – from Prague via Leipzig, Budapest and Hamburg through to Vienna and even New York; and his Wagner performances have become a legend.

Robert Schumann was not part of Mahler's household gods but, even so, it is still possible to attest to a lifelong "closeness" between Mahler, born four years after Schumann's death, and Schumann, the Romantic. Contrary to his idol Wagner, he certainly did not view Schumann as a "contemporary" and still less so as a Classic. Reinhard Kapp, the Schuman researcher, wrote: "Mahler had maintained personal contact with Brahms and Bruckner, his predecessors, with Strauss, his contemporary, and with Schönberg, his heir, and thus also documented this historical relation biographically. In Schumann's case, there was not even an indirect student relationship and Mahler had thus to rely

* Revised and expanded printed version of a lecture before the Association of the Schumann House in Bonn, given on 22nd September 2014. Translated for the *Schumann Journal* including the quotations from German language books and essays by Thomas Henninger.

¹ Letter dated July 1883, in: *Gustav Mahler, Briefe*, edited by Herta Blaukopf, Paul Zsolnay Verlag, Vienna, 1996, No. 20.

on scores and spiritual dialogue.”² There is actually plenty of evidence of the benefit which Mahler derived from such “spiritual relationship” and deep familiarity with Schumann’s music, not least in Mahler’s music itself.

This first of all applies to Mahler, the Schumann interpreter, the conductor and the pianist. In a commendable list of all Mahler appearances, published by the Danish Mahler researcher Knud Martner under the title of “Mahler’s Concerts”,³ Schumann holds fifth place with 23 works at 43 performances, and this after Wagner, Mahler himself, Beethoven and Schubert, and well before Mozart, Tchaikovsky and Brahms. A look behind these statistics reveals, of course, a far more differentiated picture, both with regard to the choice of works and the time of engagement with these. Mahler only dealt with Schumann’s symphonic work, understandably focussed on in this contribution, from his years in Vienna around 1900, and there also, it was almost invariably about a one-off production of the four symphonies, sometimes with multiple repeat performances. Schumann’s piano music and his lieder had been in the foreground in Mahler’s younger years. 17-year-old Mahler, who had been studying piano as the main subject at the Conservatoire of the Viennese Society of the Friends of Music since 1875 and who was an outstanding pianist, chose Schumann’s *Humoresque* in B flat major, Op. 20, as his examination task for his year-end examination in the piano classes of Julius Epstein at the end of his first academic year, when he won the first prize with the performance of extracts from this work and subsequently moved on to Composition as the main subject. He played the same piece again two years later, in 1879, at the Jihlava Municipal Theatre during a gala concert on the occasion of the “Celebration of the 25th Anniversary of the Marriage of Their Imperial and Royal Majesties, the Emperor and Empress of Austria”.

² Reinhard Kapp, *Schumann-Reminiszenzen bei Mahler*, in: *Musik-Konzepte. Special Volume: Gustav Mahler*. edition text + kritik, Munich, July 1989, p. 325.

³ Knud Martner, *Mahler’s Concerts*, *Kaplan Foundation in collaboration with The Overlook Press*, New York, 2010.

During his only participation at a concert given by the Philharmonic Society in Ljubljana, by which the 21-year-old one had been engaged as principal conductor at the Regional Theatre for the 1881/82 season, Mahler played Schumann again: “Forest Scenes” [*Waldszenen*], Op. 82, “Bird as prophet” (No. 7) and “Hunting song” (No. 8). A Schumann lied had already appeared in Mahler’s repertoire in 1879 for the first time: In a concert at the Casino in Währing, called “Cottage Casino” by the Viennese, which, along with productions, also had a stage for events, he accompanied the baritone Georges Schüttele-Harmsen, first in a recital of a lied by Josef Sucher, the musical setting of Emanuel Geibel’s “Bliss of Love”, and then in Schumann’s “Spring night” from the Eichendorff “Song Cycle”, Op. 39.

We encounter this lied again in 1886, when Mahler brought it to performance at the Winter Garden of the Grand Hotel in Prague, but now together with three lied compositions of his own which premiered on that occasion. His own works comprised one of Mahler’s earliest lieder, “Hans and Grethe”, originally entitled “May dance on the grass”, composed as early as 1880, then one of the “Songs of a Wayfarer”, composed in Kassel, presumably “I went this morning over the field”, and the musical setting of a poem by Richard Leander, entitled “Spring morning”, composed in the autumn of 1885 only. Schumann’s “Spring night” und Mahler’s “Spring morning” in one and the same concert – was that coincidence or perhaps rather a conscious show of strength on the part of a 26-year-old one against the grand master of Romanticism? If we listen to both lieder in direct comparison, it becomes clear quite quickly who will win the day.

It was only during his Hamburg period that Mahler found again an opportunity to play Schumann: Only two months after taking over as “Principal Conductor” of the Hamburg Municipal Theatre, Schumann lieder were included in the programme of a charity concert given on 27th May 1891 for the singing couple Friedrich and Marie Lißmann for whom Mahler assumed the piano accompaniment: “The lotus flower” and “Dedication” from “Myrtles”, Op. 25, sung by Ernestine Heink, and, sung in various formations by Mrs Heink, Mrs Lißmann and Messrs Lißmann and Max Alvary, lieder from the “Spanish Song Cycle” (the quartet “I am loved”), Op. 74, from the

Duets, Op. 34, and from the Heinrich Heine “Song Cycle”, Op. 24. That choice alone already revealed an intimate Schumann connoisseur and it is difficult to imagine that Mahler did not have a finger in the pie himself.

After he had moved into the spacious house at Bismarckstraße in autumn 1895, Mahler was finally able to deal with Schumann’s chamber music as well, namely during the music evenings held at home to which he invited the most talented musicians from his Municipal Theatre Orchestra. Bruno Walter Schlesinger, the not yet twenty-year-old Choral Director and Conductor of the Opera House, who was to become world-famous under the name of Bruno Walter later on, also belonged to this circle; together with him, Mahler played piano music for four hands, undoubtedly including Schumann’s “Pictures from the East”, Op. 66, which were integral part of music played at home well into the 20th century. Given Mahler’s pianistic abilities, we may be certain that the sheet music of Schumann’s virtuosic Piano Quintet, Op. 44, was also found on the stands.

Things were different with the symphonic works. Although Mahler, being the successor of Hans von Bülow, had complete freedom in drawing up the programmes of the eight subscription concerts of the Municipal Theatre Orchestra during the 1894/95 season, only one Schumann symphony, Symphony No. 1, is found in the programmes. As mentioned earlier, Mahler only started dealing with Schumann’s orchestral works after he had become head of the philharmonic concerts of the Vienna Court Opera Orchestra from 1898. Even there, he first devoted himself to Symphony No. 1, the Spring Symphony; during the 1899/1900 season, Symphony No. 4 was added. After these performances, it took another seven years before Mahler put Schumann’s Symphony No. 1 on the programme again during his guest conducting engagements in Frankfurt.

During the New York period, all four Schumann symphonies were finally put on Mahler’s agenda for the first time. First contractually bound to the Metropolitan Opera House, he had only too gladly accepted an invitation by the Dresden-born Head of the New York Symphony Society, Walter Damrosch, to conduct his Orchestra in some

concerts. This is how Schumann's Symphony No. 1 opened Mahler's New York concert schedule at the end of November 1908. At the end of this schedule, at the beginning of February 1911, there came Symphony No. 3 which Mahler put on the programme of one of his last concerts with the New York Philharmonic Orchestra. In between, he brought to performance with the New York Philharmonic, whose principal conductor he had become in 1909, Schumann's *Manfred* Overture, Symphony No. 2 and, including on a number of "trips" to the American Province, Symphony No. 4.

Mahler spent the last summer of his life at his South Tyrolean holiday accommodation in Toblach. There, he celebrated his 50th birthday all alone and started composing his Symphony No. 10, whilst his wife Alma spent time at a spa in Tobelbad near Graz where she entered a relationship with the young architect Walter Gropius. But before he was called to Munich for the final rehearsals of the premiere of his Symphony No. 8, Mahler fully devoted himself to the preparation for the forthcoming New York performance of Schumann's Symphony No. 3. The Graz music commentator Ernst Decsey, who visited him at that time, recalled in his essay "Stunden mit Mahler [Hours with Mahler]"⁴ a conversation between the two, in which all the aspects that characterised Mahler's "closeness" to Schumann were brought up: admiration, awe, empathy – and the desire to optimise Schumann's orchestral sound. Quoting Decsey, "Mahler repeatedly raved about Schumann's Symphony in E flat major, that it simply was Schumann's greatest work. Only that it needed to be reorchestrated but this had to be done with awe. Not handling it roughly but empathetically – in a word, that this was a case where a conductor's direction had to be implemented."⁵ We will discuss more in detail further down what such "conductor Mahler's direction" had actually effected on Schumann's music. But let us first take a look at the traces that were left in Gustav Mahler's work by the compositions of the so deeply admired Schumann.

⁴ Ernst Decsey, *Stunden mit Mahler*, in: *Die Musik. Gustav Mahler Issue*. Year 10, 1910/11, Issue 18, Second Issue of June, 1911, and: Issue 21, First Issue of August, 1911.

⁵ L.c., Issue 18, p. 354.

If the listener is intent on spotting “Romantic” reminiscences and echoes in Gustav Mahler’s music, he will, so to speak, be lucky in his search at every turn. One can certainly trace one or the other reminiscence both of Carl Maria von Weber, whose unfinished opera “The Three Pintos”, as is well known, Mahler had, in his younger years, completed, enriched with his own music and prepared to the stage of readiness to be performed, on the basis of the sketches available, and similarly of Felix Mendelssohn with whose oratorio “Paulus” he had achieved a first major success as a concert conductor at the Kassel Music Festival in 1885. With Robert Schumann, however, he found a truly “kindred spirit” who strongly influenced him, first as a lied composer and also later on during his years of artistic development towards symphonic works. Undoubtedly, Mahler felt strongly attracted by Schumann’s dual nature, the poetic and the gloomy sides of his essence. For Mahler biographer Jens Malte Fischer, already Mahler’s first and fully adequate composition, the choral cantata “Song of Lamentation”, would have been unthinkable without the influence of Schumann’s Opus 140, namely the musical setting of Emanuel Geibel’s scary “Four Ballads ‘Of the Page and the Princess’ for solo voices, chorus, and orchestra”.

Mahler said to Natalie Bauer-Lechner: “Schumann is one of the greatest lieder composers, to be named right next to Schubert. No one mastered the completed form of the lied as he did; his demands always stay within the limits of the lied, he requires nothing that would surpass his area. There is subdued sensitivity, true lyricism and profound melancholy felt in his songs, and my favourite ones are precisely those less famous ones which are not constantly performed, like ‘A Woman’s Love and Life’”.⁶ Peter Revers remarked that, even though Mahler’s own lieder compositions can by no means “be compared with the benchmark of a lieder type of an equally high literary calibre, as it was emphatically represented, for instance, by Robert Schumann”,⁷ Mahler’s lieder un-

⁶ In: Herbert Killian, *Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner, with explanatory notes by Knud Martner*. Revised and expanded edition. Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, Hamburg, 1984, pp. 188 f.

⁷ Peter Revers, *Mahlers Lieder. Ein musikalischer Werkführer*. Verlag C. H. Beck, Munich, 2000, p. 10.

mistakably still reveal Schumann's influence. The "Songs of a Wayfarer" and some lieder from the collection "The Boy's Magic Horn", in particular, are kept in the same "folk style" which also characterise many of Schumann's piano pieces and lieder.

Furthermore, a spiritual and artistic affinity between the two composers can be established by quoting their common choice of Friedrich Rückert's poetry as a textual basis. As is well known, Schumann had been inspired by Rückert in more than 50 of his compositions, and Mahler, out of a total of 46 lieder, notably set to music ten of them on poems by Rückert, including some of his most mature compositions, namely the "Songs on the Death of Children" and the five "Lieder after Texts by Friedrich Rückert" (amongst which "I am lost to the world" and "At midnight"). The "less famous" Schumann lieder, Mahler's "favourite ones", certainly also included the musical setting of the Rückert poem "If you love for beauty" from the song cycle "Spring of Love", Op. 37. Schumann had composed this cycle in 1841, one year after he had finally been allowed to take Clara Wieck home as his wife, after a ten-year struggle; it was, so to speak, a collaborative work of the young spouses: three out of the twelve lieder were composed by Clara Schumann herself.

At that time, Schumann wrote to this publisher: "I would like to delight my wife on her birthday ... with the following: We have together composed a number of Rückert lieder ... I would be only too happy to present her with this collection in printed form on that very day",⁸ and Schumann was indeed able to offer his wife on her 22nd birthday, on 13th September 1841, a printed edition of the "Spring of Love". "If you love for beauty", number 4 of the cycle, is one of the three lieder composed by Clara Schumann – a fact that was still unknown in Mahler's time.

Was it really just coincidence that Mahler, too, chose precisely that Rückert poem to express his most intimate feelings in musical encod-

⁸ Quoted from: Richard Wigmore, *Schumann Lieder op. 25 & 37*, in: Booklet zur CD „Myrten“ EMI Classics, 1998

ing to his beloved Alma who had just become his wife? Similarly, his musical setting of “If you love for beauty”, composed in July 1902 and named by him a “very personal token” for Alma, was a birthday present: Alma turned twenty-three on 13st August. In any case, not only the choice of a Rückert poem for the occasion but also the sometimes intimate sometimes rapturous “tone” of this music shows Mahler’s emotional closeness to Schumann, the Romantic – a closeness not too high to be called “empathy”.

But it was not only in lyrical expression that Mahler found a kindred spirit in Schumann, Mahler the composer of symphonic works, too, received suggestions from Schumann again and again. Based on Mahler’s reflections on the programme for his Symphony No. 1, the musicologist Arno Forchert, for instance, deduced “how much, at the beginning of his career as a symphony composer, he was still thinking in categories conveyed to him by Schumann’s Romantic views of music, in which literary ideas, such as the world of Jean Paul and E.T.A. Hoffmann, played an essential role.”⁹ Indeed, the poetic sequence of “events” in Mahler’s Symphony No. 1, which also occasionally bore the Jean Paul title of “Titan”, the slow movement of which was overwritten “In the manner of Callot” with reference to E.T.A. Hoffmann, was deeply influenced by the world of Schumann’s Dioskuri brothers, Eusebius and Florestan. Also, according to Forchert, “the fact that pieces such as the solemn and statuary cathedral movement of the ‘Rhenish’ or the passionate agitation of the Manfred Overture penetrate into areas of expression with which Mahler’s symphonies could connect directly, is abundantly obvious”.¹⁰

In fact, there are not only emotional and content-related coincidences but there are also thematic and even motivic references found in the very music. In this respect, Mahler’s symphonies are a real treasure trove for Mahler researchers. So, for instance, Arno Forchert discerns

⁹ Arno Forchert, *Mahler und Schumann, in: Mahler-Interpretation. Aspekte zum Werk und Wirken von Gustav Mahler*, edited by Rudolf Stephan. Schott, Mainz London New York Tokyo 1985, p. 46.

¹⁰ L.c., p. 47.

similarities between the Adagietto of Symphony No. 5 and Schumann's "Evening song", Op. 85 No. 12, composed for piano three hands, a piece that was enormously popular in the 19th century and therefore certainly known to Mahler. In turn, Hans Heinrich Eggebrecht establishes that the end of the "Symphonic Studies", Op. 13, was the model for the "fresh, bright and free nature of the final movement of Symphony No. 5".¹¹ And, according to Rasmus van Rijn, Mahler "not just coincidentally ... inserted one of the few Schumann quotations sporadically emerging precisely into his Symphony No. 6",¹² sometimes referred to as the "Tragic"; he identifies the short octave runs in the first and second violins at the beginning of the first movement as a "quotation" of the same scales in the first violins of Schumann's "Manfred" Overture, that recur repeatedly in the development of the piece and distinctly shape its gloomy and dramatic character; Reinhard Kapp, referring to the same tonal relationships, calls them "strangely slanted."¹³ Finally, the trace-seekers are lucky even twice in the second "Night Music" from Mahler's Symphony No. 7: Hans Ferdinand Redlich detects references to the fourth movement of Schumann's "Night Pieces", Op. 23, a relatively seldom performed piano cycle which derives its title from the homonymous stories by E.T.A. Hoffmann – something by which Mahler might well have been inspired. In turn, Dika Newlin, when looking at the principal theme of the "Night Music" with its ascending octave and the descending dotted semitone steps, is reminded of the melody of Schumann's "Dreaming" from "Scenes from Childhood".

Musicologists, however, are not content with just similarities of "tone", atmospheric coincidences and correspondences in the gesture of pieces by two composers. They rather investigate the degrees of correspondences that can be determined as precisely as possible and only after that, depending on the outcome, will they talk about allusions, references, reminiscences, paraphrases, quotations, and up to plagiarisms.

¹¹ Hans Heinrich Eggebrecht, *Die Musik Gustav Mahlers*, R. Piper Verlag, Munich Zurich, 1982, p. 43.

¹² Rasmus van Rijn, CD review "Robert Schumann, Symphonic Works" dated 23rd January 2014, www.klassik-heute.com

¹³ See note. 15, p. 346.

The term most frequently used is “reminiscence” which, according to the dictionaries, means the designation a) for references to musical turns already heard within one and the same piece of music, b) for the repetition, mostly modified, of a compositional detail already used somewhere else. Here, academics distinguish between conscious reminiscences, as common these days under market strategy aspects (“selling” something proven yet again), and unconscious reminiscences resulting from a non-rational and even less deliberate correspondence of compositional intentions or, put grandiloquently, from a certain mental and spiritual attitude. According to Schumann researcher Reinhard Kapp, Mahler’s music is full of reminiscences – either unconscious or semi-conscious – of Schumann’s work and style. In a contribution to the Austrian music journal *Österreichische Musikzeitschrift*¹⁴ from 1982, which he published again in a revised and substantially expanded version in the musicological series “Musik-Konzepte”¹⁵ in 1989, Kapp follows up those Schumann reminiscences in Mahler’s music in detail. Two examples from this contribution are to demonstrate the infinitely subtle “closeness” between Schumann and Mahler.

The image shows a musical score for Mahler's Symphony No. 8, first movement, bars 1-5. The score is in 4/4 time and features a Chorus and an Orchestra. The Chorus part includes the lyrics "Ve - ni, ve - ni, cre - a - tor spi - ri - tus,". The Orchestra part includes markings for "Org. ff", "Org.", "1. Pos.", "pizz", and "Ph.". The tempo is marked "Allegro impetuoso." and the dynamics are "ff" and "sf".

Music example 1: Mahler, Symphony No. 8, first movement, bars 1-5

¹⁴ Reinhard Kapp, *Schumann-Reminiszenzen bei Mahler*, in: *Österreichische Musikzeitschrift*, Vol. 37, Issue 5, Mai 1982

¹⁵ Id., *Schumann-Reminiszenzen bei Mahler*, in: *Musik-Konzepte. Sonderband Gustav Mahler*. edition text + kritik, Munich, July 1989

The beginning of Mahler's Symphony No. 8, the "Veni creator spiritus" from the hymn for Pentecost by Hrabanus Maurs, is held in a brilliant E flat minor, employs the organ, a full orchestra and two rich polyphonic choruses fanned out harmonically, and uses a particular thematic turn (cf. Music example 1: Mahler, Symphonie No. 8, first movement, bars 1-5, see page 98), which are well known to us from the opening bars of the first movement of Schumann's Symphony No. 3, the "Rhenish":



Music example 2: Schumann, Symphony No. 3, first movement, bars 1-18

According to Kapp, "the various possibilities contained in Schumann's theme inspired Mahler to create an opening of his symphony of a similar lively and magnificent nature and in the same key, by using a theme revealing, like the one used by Schumann, a rhythmic and metric complication, and a typical combination of descending and ascending fourths that is to determine the entire movement and the work"¹⁶ (Mahler had been attracted even earlier by such leap of fourths which constitute the common ground here. This leap, amongst other things, is also present throughout the beginning of the first movement of his Symphony No. 1, where it is intoned, "like a natural sound", according to the specification in the score, first by the piccolo, oboe and clarinets, then by the flute, English horn and bass clarinet, and eventually by the oboes and the bassoon.)

Another comparison will demonstrate that even Mahler's late work still found itself under the secret influence of the Romantic whom he so admired. The comparison is based on the second movement,

¹⁶ Ibid., p. 337.

“Adagio espressivo”, of Schumann’s Symphony No. 2, and the Adagio, the sixth and last movement, of Mahler’s “Song of the Earth”, entitled “The Farewell”. Reinhard Kapp writes in this context: “That passage in Schumann which stuck in Mahler’s mind particularly was the moment of the reprise (Music example 3), in comparison with



Music example 3: Schumann, Symphony No. 2, third movement, bars 74-81

what it became in Mahler (cf. Music example 4: Mahler, The Song of the Earth, sixth movement, from figure 41, bars 1-10, see page 101), where it is presented somehow innocently but all this can undoubtedly be traced back to Schumann.”¹⁷

¹⁷ Ibid., p. 349.

References, reminiscences, quotations: how should the appropriation of Schumann's music by composer Mahler be assessed? There is no question that it was an expression of admiration, merely judging by Mahler's own comments as mentioned further down. But was there not more to such appropriation, perhaps the evidence of a deep spiritual kinship by which Mahler, in spite of all the "modernity" of his musical language, was still closely linked to the Romantic? Or was such appropriation, as Mahler's opponents did not and do not tire to maintain, perhaps a secret admission of his own compositional weakness, an expression of a lack of inventiveness and creativity, of a lack which made him, to compensate, utilise the whole wealth of Schumann's motif inventions? Was the Vienna music critic Hedwig Abel, a docile disciple of Eduard Hanslick, perhaps right when she wrote: "Mahler is a born eclectic"?²⁰

May this question be left unanswered until we have gained an exhaustive overall picture of the relation between Mahler and Schumann. This is because after the composer, the second major issue worth investigating is Mahler as a Schumann interpreter – but this is no easy undertaking in the absence of sounding evidence. We have no documents to verify how Mahler's Schumann actually sounded. The first successful sound recordings of orchestral music came about only a few years after Mahler's death; of Mahler himself, as is well known, there are only recordings of a few short piano pieces with the Welte-Mignon procedure which are not really suited to draw any conclusions on his interpreting activities. This is why concert critics – as his performance at the conductor's stand has perforce to be disregarded – and testimonies from contemporaries must therefore replace any sounding evidence in this matter.

A look at the reviews of the "philharmonic concerts" of the Vienna Court Opera Orchestra in contemporary newspapers of around 1900, at least those that were free from anti-Semitic polemics against the

²⁰ Quoted from: Clemens Höslinger, "Mahler ist der geborene Eklektiker", in: *Nachrichten zur Mahler-Forschung* No. 34, Vienna, October 1995.

Court Opera Director, reveals almost unanimously only the highest and even lavish praise of Mahler's conducting work. Mahler's accuracy fanaticism, executed on the musicians during countless exhausting rehearsals, was taken note of with the same level of enthusiasm as the incomparable gift of bringing to life the musical work at the moment of performance. There were numerous descriptions of Mahler's conducting style and its effects provided by the existing Mahler literature. Even the caricatures, which were abundantly nourished by Mahler's highly dynamic, nervous or even exalted way of guiding the baton in his younger years, were not exempt from fascination and admiration.

Max Graf who, whilst still a student at lower secondary level, had already been deeply impressed by Mahler's opera performances in Prague, and whose work in Vienna he accompanied as a music critic less than a decade later, wrote: "Streams of energy emanated from Mahler's demonic personality and overwhelmed the stage, the orchestra and the audience".²¹ and Elsa Bienenfeld, who was the first woman to be awarded a PhD at the Vienna Institute of Musicology in 1904 and who was, in addition, the first woman in Vienna to publish her music criticisms under her own name, offered a succinct description of the phenomenon: Mahler's secret as conductor was a "mixture of ingenuity and conscientiousness".²² Eduard Hanslick wrote in the newspaper "Neue Freie Presse" about Mahler's very first philharmonic concert in Vienna: "Pieces our splendid orchestra is so perfectly familiar with that the musicians would fairly well be able to play them in their sleep, ... were presented in yesterday's performance with the effect of a totally new experience. It is impossible to describe the effect of the Coriolan Overture and even more so that of the heroic symphony [Beethoven's *Eroica*]. We have hardly ever heard these tone poems with such clarity and vividness in their finest texture and at the same time with such grandeur and mightiness as to the overall impression."²³

²¹ Quoted from: Elliot Galkin, *Gustav Mahler als Dirigent*. Paper presented during the Gustav Mahler Music Week in Toblach, 1986, typewritten manuscript, p. 9.

²² Elsa Bienenfeld, *Mahler, der Dirigent*, in: *Moderne Welt*, Gustav Mahler Issue. Vol. 3. 1921/22, Issue 7, December 1921, p. 7.

²³ *Neue Freie Presse*, 7th November 1898, p. 2.

As Natalie Bauer-Lechner noted in her “Erinnerungen [Reminiscences]”, the audience reacted by all means with “enthusiasm” to the performance of Robert Schumann’s Symphony No. 1 at the fifth philharmonic subscription concert held on 15th January 1899. According to her, this symphony had “never before been heard in this way in Vienna or anywhere else in the world, not even in Schumann’s time”: “Mahler had marked the score and then all parts most meticulously and thus chiselled out all it contained in terms of possibilities and not in real terms. The sound from the very beginning was as if the trumpets of Jericho were set to let this stubborn city collapse. I had never heard anything like that or even considered possible in terms of strength of sound, without crudeness and roughness, which Mahler commented on later on: ‘This materialises because in my interpretation the leading highest part is always the strongest one, which is so often blurred due to poor instrumentation or performance, because as soon as the middle parts become stronger, things turn vulgar.’ – And so, each tone of the following passages, their content and structure, acquired such unprecedented greatness that frequent murmurs of enthusiasm were flowing through the hall, as what they heard was so utterly new and delightful.”²⁴

During the performance of Schumann’s Symphony No. 4 at the philharmonic concert on 14th January 1900, Mahler’s interpretational approach, wilful and unencumbered by traditions, was again duly taken note of. In this context, Albert Kauders wrote in the newspaper *Neues Wiener Journal*: “In this symphony, the conductor surprised here and there with mighty, dynamic intensifications and orchestral eruptions which Schumann might not even have thought of himself. But, in fact, the effect of such recklessly audacious interpretation was of great benefit to a work so full of glorious ideas. Amongst other composers of symphonic music, it is definitely Schumann who needs being patronised by a fiery conductor who knows more about the distribution of light and shadow in the orchestra than the grand master of tones himself.”²⁵

²⁴ See note 6, pp. 128 f.

²⁵ *Neues Wiener Journal*, 16th January 1900, p. 8.

According to this critic, a conductor in a position to take the liberty of “patronising” grand master Schumann, based on self-assessment, was: Gustav Mahler.

It was not only during rehearsals that Mahler provided for the effective “distribution of light and shadow in the orchestra”, but he helped his composer colleague, Schumann, *as a composer*, to achieve that clarity of the musical thought that was so precious to himself, by making carefully considered modifications to the sound and sparing alterations to the musical manuscript. The Viennese music critics who had been up in arms against Mahler’s rescoring of, for instance, Beethoven’s Symphony No. 9, did not raise any objections against Mahler’s procedure in the case of Schumann. After a performance of Schumann’s Symphony No. 1 in 1899, feelings ran high but only due to Mahler’s “outrageous” highhandedness of having let the entire string parts of the orchestra play Beethoven’s String Quartet in F minor, Op. 95, and, at a concert with Schumann’s Symphony No. 4 on the programme one year later, it was just the first performance of three of Mahler’s orchestral songs after poems from “The Boy’s Magic Horn” that attracted the full and by no means unbiased attention of “Messrs Superiors”, as Mahler called the group of his critics in Vienna. In the end, no one was really aware of the extent of Mahler’s immensely careful but far-reaching editing of Schumann’s work.

Mahler’s first verifiable comment on his appreciation of Schumann also goes back to the period of his intense pursuit of Schumann in Vienna, as passed on to us by his friend and confidante, Natalie Bauer-Lechner. She wrote in her “Erinnerungen” that there had been talk about “how incomprehensible it was that Richard Wagner could misjudge and condemn such wonderful works as Schumann’s symphonies. To which Mahler said: ‘And he could still afford to do so on *his* part, as he had perhaps been misguided by some poor and cloudy performance. But in view of an entire army of followers who to this day do not hesitate to treat Schumann in a condescending manner and to belittle him, Wagner’s error and fierce partiality has caused truly regrettable damage.’”²⁶

²⁶ See note 6, p. 129.

This sentence requires an explanation in several respects.²⁷ Wagner's "error and fierce partiality" with regard to Schumann's works is closely related to Wagner's dislike, almost qualifying as neurotic and based on purely biographical grounds, of the Jewish opera composer Meyerbeer whom he blamed for his own failures in Paris, and, although based on more differentiated grounds, his animosity towards the equally Jewish composer Mendelssohn. The latter was for him the epitome of that traditionalist preservation of classical music which he himself and the representatives of the "New German School" (Liszt, Cornelius, Draeseke) had declared war on. Schumann, with whom Wagner had first maintained friendly relations during the common years in Dresden, who had granted him access to his music magazine "Neue Zeitschrift für Musik" as a publication organ to promote his compositions, but who, admittedly, had felt increasingly alienated and even repelled by Wagner's revolutionary music dramas, Schumann was included in Wagner's vilification of the Jewish spirit and of music composed by Jews solely due to his close relationship with Mendelssohn. Then, according to Mahler, under the protection of Wagner's authority, the "entire army of followers" not only "belittled and treated in a condescending manner" Schumann's music, but also kept his music lastingly away from the concert halls, and, even more perfidiously, declared Schumann's initiating mental illness to be more or less the direct cause of the alleged weaknesses of his symphonic works.

But let us first have a look at Wagner himself. In a publication attaining unholy popularity, "Das Judentum in der Musik [Judaism in Music]" of 1869, an expanded and slightly revised new version of an essay published under a pseudonym earlier in 1850 and in which the polemic against "Jewishness in Music" did not yet mention Schumann, Wagner depicts Schumann as a victim of Mendelssohn. There, it says: "Robert Schumann's genius also sank into indolence when it

²⁷ An extensive study on the ambivalent relationship between Wagner and Schumann was already published by the music commentator Julius Kapp in 1912: Julius Kapp, *Richard Wagner und Robert Schumann*, in: *Die Musik*, Volume 11, Third Quarter, Issue 19: Wagner Issue, 1st July 1912, pp. 42 ff. and Issue 20, 15th July 1912, pp. 100 ff.

was annoyed enough with having to bear up against that bustling and restless Jewish spirit; he found it tiring to constantly have to make clear to himself what was going on in view of thousands of individual moves that kept approaching him first. In this way, he unconsciously lost his noble freedom and now his old friends, eventually denied by him, have to witness that the music Jews parade him in triumph before us as if he was one of theirs!²⁸

And worse was yet to come. In March 1855, Richard Wagner travelled to London where he had been engaged as a conductor for eight concerts. En route, he wrote to Hans von Bülow: “I had yet another close look at Schumann’s symphonies that were scheduled for performance, with the genuine desire to find them beautiful and worth promoting. Well, I have now made up my mind about them and I will full-heartedly *not* bother about them: this is another type of jargon with a semblance of *profundity*, and, in my view, it is just the same kind of empty nonsense as Hegel’s philosophical rubbish which is anyway the most trivial where it seems profoundest. If ever light and melodies appear, this is just Beethoven incarnate coming forward, both as father and mother. – Give me a break with all that stuff!”²⁹ That Wagner would declare Schumann’s profundity and Hegel’s philosophy to be equally nonsensical: we can somehow cope with that these days. But that Wagner, even before his “followers”, would range Schumann within the weakening sphere of Beethoven’s succession once and for all, this led to a prejudice that Schumann’s symphonies have not got rid of till this day.

Wagner eventually documented his partiality and, as Mahler called it, his “error”, in an essay “Das Publikum in Zeit und Raum [The Public in Time and Space]” which he published in the first year of

²⁸ Richard Wagner, *Das Judentum in der Musik*, Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber, Leipzig, 1869, quoted from: Jens Malte Fischer, *Richard Wagners “Das Judentum in der Musik”*. A critical documentation. Insel Verlag, Frankfurt am Main and Leipzig 2000, pp. 191 f.

²⁹ Letter from Paris dated 3rd March 1855, in: *Richard Wagner, Briefe an Hans von Bülow*. Verlag Eugen Diederichs, Jena, 1916, p. 66

the monthly newsletter *Bayreuther Blätter* in the autumn of 1878, at the time of writing the libretto for *Parsifal*. There, Schumann's music had to hold out as a wretched competitor against the works of Franz Liszt, whereas the real reason for Wagner's treatise was the rejection of Liszt by the public – Wagner referred to the “Dante Symphony”, in particular, which had failed at its premiere in Dresden in 1857. Nor did Wagner conceal his critical opinion in private conversation: “I am not aware of *any* actual melody produced by Schumann and I therefore consciously view him as a rather precarious talent. If ever he comes up with a theme, then it is Beethoven-like. I do not grasp how there can be Schumannians”, Wagner allegedly mentioned before his disciple Anton Seidl. At least this is how it was recorded by the early Wagner biographer, Carl Friedrich Glasenapp.³⁰

I have quoted Wagner's strange langes at Schumann in great detail to create awareness of the extent of contempt bestowed upon Schumann's symphonies shortly after the death of their creator by the musical circles and the public. The complaint about Schumann's lack of mastery of the orchestra has dragged on more than one and a half centuries, from Wagner up to Pierre Boulez. Felix Weingartner, Mahler's fellow conductor, can be quoted as an example, who eventually was even to become his successor as Director of Vienna Court Opera. In his writing *Die Symphonie nach Beethoven* [“The Symphony Writers Since Beethoven”], published in 1898, a printed version of a paper given on several occasions, Weingartner professed that Schumann's symphonies were “by no means to be counted amongst his major works”³¹ and substantiated this with Schumann's “inability to handle the orchestra, neither with a baton nor a feather”. He called Schumann's instrumentation “so viscous and clumsy that, if his instructions were followed exactly, no expressive orchestra performance would come out at all”³². And in the “Ratschläge für die Aufführungen klassischer Symphon-

³⁰ Carl Friedrich Glasenapp, *Das Leben Richard Wagners*. Volume 6, Book 6: *Parsifal*, p. 744.

³¹ Felix Weingartner, *Die Symphonie nach Beethoven*. Paper. S. Fischer Verlag, Berlin, 1898, p. 25.

³² *Ibid.*, p. 27.

ien [Advice on the performance of classical symphonies]”, published twenty years later, Weingartner even expressly recommended to massively “improve” Schumann’s “often rather poor orchestration”: “Here, however, this is now about completely throwing aside any reverence of the original and simply altering recklessly, whilst, of course, preserving the musical structure at all times, until a clear and unambiguous impression is achieved”.³³

Here, a fiery spirit like Gustav Mahler’s was indeed required to tackle Wagner’s disdain of Schumann’s artistic sovereignty, the arrogant condemnation of his alleged compositional “weaknesses” and the overall damnation of his music as obsolete and reactionary by Wagner’s numerous “followers”. Mahler did so, unlike Weingartner, not with words and in writing, but through an artistic deed: the performance of Schumann’s symphonies at the philharmonic concerts of the Vienna Court Opera Orchestra whose direction he had assumed in 1898.

Mahler undoubtedly intended a cyclic performance of all four symphonies over the next years, given that, with the Vienna Philharmonic Orchestra (which, in fact, bore this name from 1908 only), he finally had the right instrument at hand with which to take his conviction of Schumann’s greatness and also his view of Schumann’s art into the public sphere in a demonstrative manner. Current Mahler research is certain, however, that he had arranged the scores of all four symphonies for the scheduled performances at that time already, as he did with the magnificent *Manfred* Overture which he used as the “opening credits” of the premiere of his own Symphony No. 1 at the philharmonic concert on 18th November 1900. According to David Pickett, “Mahler interpreted Schumann’s overture in a way as if he had composed it himself”.³⁴ Concerts in Vienna with Symphonies

³³ Id., *Ratschläge zur Aufführung klassischer Symphonien*, Volume II, *Schubert und Schumann*. Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1918, Preface p. III

³⁴ David Pickett, *Über Mahlers schöpferische Aktivitäten im Konzertsaal – Die Bearbeitung Mahlers: Schumann Manfred-Ouvertüre*, in: *Gustav Mahler, Interpretationen seiner Werke*, edited by Peter Revers and Oliver Korte, Volume 2. Laaber-Verlag, Laaber, 2011, p. 469.

No. 2 and 3, though, no longer materialised, after Mahler resigned from conducting the philharmonic concerts in April 1901, “considering the huge workload imposed by my position and my weakened health”,³⁵ as it said in his letter of resignation.

Weingartner’s derogatory judgement – the book was widely read at that time – might well have triggered Mahler’s choice to include Schumann’s symphonies, barely known back then, into the canon of works he intended to create with the Vienna Philharmonic Orchestra, in a somewhat demonstrative manner. The purpose was to show Schumann’s despisers through his “interpretation” how fresh, how original and how significant Schumann’s music can be, if performed according to the intentions of its creator, and this also meant for Mahler: provided you bestow upon it, by means of instrumental rescoring, those effects which are required by concert halls with increasingly larger dimensions, by technically improved wind instruments sounding stronger and stronger, and, above all, by the ever demanding listening habits of the public. Mahler did not view such alterations as high-handed “improvements” of the composer’s original intentions but, on the contrary, rather its implementation. For this reason, in the case of Schumann, and not only in the case of Schumann, Mahler the conductor cannot be separated from Mahler the arranger. For the performing musician of the post-classical period, it was only natural to adjust the works of the past to his own requirements and to help them achieve the effects that were commensurate with new tonal possibilities. Liszt’s arrangements of Schubert lieder, Wagner’s new version of Gluck’s “Iphigénie en Aulide”, Berlioz’s arrangement of Weber’s “Freeshooter”, and Mahler himself with his controversial alterations to the musical manuscript of Beethoven’s Symphony No. 9 can all be quoted as examples. This is why the loudest criticism of Schumann’s art of instrumentation did not come from contemporary music critics but from conductors of the end of the 19th and the beginning of the 20th centuries, who included his works in their concert programmes. The central role played by Felix Weingartner in this process has already been mentioned earlier.

³⁵ Letter dated April 1901, see note 1, No. 289.

There were a number of conductors following in his footsteps and some even preceding him. All of them undoubtedly acted with the best of intentions; they thought they had to “save” the wealth of beautiful music that had been deprived of its effects by Schumann’s allegedly inadequate instrumentation, through their own arrangements. The great Hans von Bülow, well known for his musical and extra-musical surprises to the public, had already applied significant rescoring to Schumann’s works as early as in the 1890s, similarly to Max Reger or Alexander Glazunov a few years later, and, after World War II, Carl Schuricht and George Szell, and even quite recently Michael Gielen. They all substantiated their alterations made to Schumann’s musical manuscript with (quotations): “clumsy”, “awkward”, “sluggish” orchestration, with the missing balance between weak strings and dominant winds, and with the insufficient sound experience of Schumann the (notoriously weak) conductor.

Mahler’s “rescoring”, ever since discussed, condemned, defended, and tritured in the controversy between the extremes of “rehabilitation” and “disfigurement”, by well-meaning and evil-meaning, genuine and supposed Mahler “connoisseurs”, requires a sober approach and an assessment based on a given musical manuscript. But as long as Mahler’s publisher, *Wiener Universal Edition*, lists Mahler’s Schumann arrangements in the advertisement for the *New Critical New Edition* just as part of the edition schedule without a fixed date of publication, the actually obvious demand for an unbiased assessment of Mahler’s achievements will just remain a pious hope. In her reminiscences of Mahler, Alma Mahler recalled an episode from the last days of his stay in New York, before the terminally ill set out for Paris and then, to meet his death, back home to Vienna: “He put the retouched scores of Beethoven, Schumann and of other symphonies on my heart and said: ‘They are worth a lot; have them printed.’”³⁶ Mahler’s wish has remained unfulfilled to this day.

³⁶ Alma Mahler, *Gustav Mahler. Erinnerungen und Briefe*. Verlag Allert de Lange, Amsterdam, 1940, p. 232.

What did Mahler actually do with the Schumann symphonies? This issue has been dealt with by music researchers over the last hundred years since Mahler's death over and over again. It is only understandable that the devoted Mahlerians of the first hour, when it was still all about "putting across" his work, unreservedly embraced in their writings Mahler's commitment to act "far from any arbitrariness and deliberateness but also without being misled by any 'tradition'."³⁷ The Schönberg pupil Erwin Stein³⁸ in 1927 and the British musicologist Mosco Carner³⁹ in 1944 were the first to investigate the details of the Mahler arrangements with regard to compositional techniques. Moreover, Carner was the first to sort the modifications made to Schumann's scores, and he arrived at a distinction of seven different types of alterations altogether – a system taken over later on by Kurt Blaukopf in his Mahler biography⁴⁰ of 1969. Erwin Stein also substantiated Mahler's activity, which has not lost its persuasiveness to this day: "It is clear that Mahler was solely guided by respect for these works. These modifications were not meant to produce any special or original sounding going beyond the style of a given work, but had the sole purpose of making clear what otherwise was unclear."⁴¹

After 1960, with the start of the so-called "Mahler renaissance" and within the scope of a radical reassessment of his complete works, the subject of Mahler's rescoring was included in musicological research also. Here, I will have to limit myself to mention the names of Wolf-

³⁷ From the text of a flyer Mahler had distributed at the performance of Beethoven's Symphony No. 9, including his rescoring, at the philharmonic concert given on 22nd February 1900; quoted from: *Gustav Mahler. Leben und Werk in Zeugnissen der Zeit*, edited by Herta and Kurt Blaukopf. Verlag Kurt Hatje, Stuttgart, 1994, p. 139.

³⁸ Erwin Stein, *Mahlers Instrumentations-Retuschen*, in: *Pult und Taktstock*, Vol. IV, November/December 1927.

³⁹ Mosco Carner, *Mahler's Re-Scoring of the Schumann Symphonies*, in: *Of Men and Music*, Joseph Williams Ltd., London, 1944, pp. 115 ff.

⁴⁰ Kurt Blaukopf, *Gustav Mahler oder Der Zeitgenosse der Zukunft*, Verlag Fritz Molden, Vienna Munich Zurich, 1969, pp. 183 f.

⁴¹ See note 36, p. 118.

gang Seibold,⁴² Hans Heinrich Eggebrecht,⁴³ Rudolf Stephan,⁴⁴ Mathias Hansen,⁴⁵ Arno Forchert,⁴⁶ David Pickett⁴⁷ and Eike Feß^{48, 49} They established, roughly speaking, three different methods of Mahler to arrange Schumann's manuscripts. The "lowest" level, so to speak, is the elimination of duplications of themes and motifs presented by the strings that were when duplicated by the woodwinds and occasionally even reinforced by the brass, *as was customary with Schumann*. Mahler, whose ear did not tolerate any mixed sounds in his own compositions either, thus brightened Schumann's orchestration. His second method, applied in a number of other places, was to ensure, by means of cautious modifications to Schumann's instrumentation, that the structure of the movements became more transparent. And he only seldom allowed himself to make any actual alterations to Schumann's compositional concept and to change the course of parts leading the motifs and the harmonic blend of sounding. Eventually Mahler, with the intention of making the thematic courses clearer and more distinct to the listener's ear, added far less often anything of his own to Schumann's music whereas he rather dropped certain elements from Schumann's music that were basically redundant.

⁴² Wolfgang Seibold, *Schumann-Sinfonien schlecht instrumentiert?*, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, Vol. 126, Issue 10, October 1965, pp. 376 ff.

⁴³ See note 11.

⁴⁴ Rudolf Stephan, *Der Interpret und Bearbeiter*, in: *Gustav Mahler. Werk und Interpretation*, Arno Volk Verlag, Cologne, 1979, pp. 69 ff.

⁴⁵ Mathias Hansen, *Bearbeitungen fremder Werke*, in: *Reclams Musikführer: Gustav Mahler*, Philipp Reclam jun., Stuttgart, 1996, pp. 268 ff.

⁴⁶ See note 9

⁴⁷ David Pickett, *Schumann: Die Sinfonien – in Mahlers Fassung*, in: Booklet on the Schumann CD *The Complete Symphonies*, Mahler Edition, Decca 2007.

⁴⁸ Eike Feß, *Mahler als Bearbeiter. Bearbeitung als Verbesserung – Schubert, Schumann und Bruckner*, in: *Mahler Handbuch*, edited by Bernd Sponheuer and Wolfram Steinbeck, J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 2010, pp. 399 ff.

⁴⁹ The International Gustav Mahler Society in Vienna also contributed two papers on this subject to Issue 62, 2011, of "*Nachrichten zur Mahler-Forschung*": Erich Wolfgang Partsch, *Vollendung, Einrichtung, Arrangement, Retuschen: Gustav Mahler als Bearbeiter*; and: Roberto Paternostro, *Mahler-Bearbeitungen – aus dem Blickwinkel eines Dirigenten*.

This analytical detailed examination of Mahler's rescoring is actually an academic matter and had remained a matter dealt with by academics only, until Riccardo Chailly with the Leipzig Gewandhaus Orchestra issued a "Mahler edition" of Schumann's four symphonies on CD seven years ago – a brilliant recording which by far surpassed the only earlier recording of the Mahler versions (recordings of 1987/88, Aldo Ceccato with the Bergen Philharmonic Orchestra). As soon as the CD was out on the market, a storm of protests unfolded on the internet forums ("shitstorm" would be more appropriate) against Mahler's arrangements, of a ferocity that would have simply swept away the brilliant reviews of the recording by the specialised press, if ever anyone had been seriously impressed by them. The self-proclaimed Schumann specialists virtually outdid each other in vilifying Mahler's modifications which they could only have taken from the booklet with the Chailly CD (in the absence of other score comparisons). It says: "I am all in all totally disappointed by Mahler's alterations", "What good is greater transparency of the structure of the movements if the chemistry is not right", or "Symphony No. 1 with its 830 Mahler alterations is dreadful"; and a blogger writes: "Given my present impressions, I do not believe I will ever wish again to expose myself to such shock", and another one designates Mahler's rescoring plainly as "rubbish".⁵⁰

Indeed, David Matthews, the author of the booklet enclosed by Decca with the complete recordings of the four Schumann symphonies in their "Mahler version", counted an alarming number of Mahler rescoring instances: 830 in Symphony No. 1, 355 in Symphony No. 2, 465 in Symphony No. 3, the "Rhenish" Symphony, and 466 in Symphony No. 4. But the majority of these concern Mahler's instructions on articulation and dynamics, that is, performance instructions of the type every conductor puts in their score to be able to convey his ideas to the musicians during rehearsals. Mahler, fanatic about accuracy and distinctness in music (his own and similarly anyone else's) entered his playing directions for legato, staccato and portato over

⁵⁰ www.hifi-forum.de/viewthread-195-525.html

each single note, he wrote his directives for the shading of volume from triple pianissimo up to triple fortissimo into each instrumental part, and in this way a couple of hundred entries quickly add. This is why the conductor scores for his own works look exactly like those for Wagner's music dramas and Beethoven's symphonies and also, of course, Schumann's symphonies.

To provide detailed evidence of the seven types of "alterations" made by Mahler to Schumann's manuscripts as established by Mosco Carner, or just of the above mentioned three procedures concerning mostly minor modifications by Mahler, would go beyond the scope of the present paper, the more so as Reinhard Kapp, in his study on "Schumann-Reminiszenzen bei Mahler [Schumann reminiscences in Mahler]"⁵¹ mentioned earlier, already lists numerous instances which he demonstrates on the basis of concrete music examples. The most eye-catching or rather ear-catching example is in the fifth and last movement of Symphony No. 3. There, Schumann has the beginning played in powerful volume by flutes, clarinets, bassoons, horns and full strings (he just prescribes "forte dolce" for the first eight bars, but "forte" for the reprise, instead), whilst Mahler has the first eight-bar period played by the strings only (in two bars: plus horns) to achieve a stronger contrast to the following eight bars that are with an identical motif but now played by the full orchestra.

On 3rd February 1911, fourteen days prior to his very last concert with the New York Philharmonic and three and a half months prior to his death, Mahler conducted the "Rhenish Symphony" at Carnegie Hall, his last dealing with Robert Schumann. Three months earlier, at the end of November 1910, he had acquainted the New York public with Schumann's Symphony No. 2. This is how Schumann's work, albeit with some interruptions, accompanied him throughout his life, from the piano examination of the 17-year-old up to the year of death of the 51-year-old. Such lifelong relationship was nourished, on the one hand, by a deep admiration which pushed him to make "perfect" in

⁵¹ See note 14.

Schumann's music whatever appeared imperfect to him, and, on the other hand, by a spiritual kinship which enabled him to appropriate essential elements of Schumann's music into his own compositions.

So, was then Mahler, as put forward by Hedwig Abel, perhaps a "born eclectic" and Schumann just his compliant victim? I believe not. Mahler's appropriation of Schumann's moods, themes and motifs was not an act of rude takeover but a mysterious process of the artistic affinity of characters. Mahler did not exploit Schumann's music, he rather suspended Schumann's musical influences, in the triple sense that was stated by Hegel, himself vilified by Wagner: he lifted it up to a higher level that was effective only symbolically; he let it disappear inside his very own by means of which his own, that is, Mahler's, music achieved its powerful place in the history of music; and, in doing so, he thus preserved it as the innermost fibre of his creativeness which, in spite of all its "modernity", could not deny its origin in Romanticism.

Our both enlightened and obscurantist 21st century probably judges Mahler the interpreter and, in particular, Mahler the arranger, in a different way. In the age of the original sound hype and the worldwide epidemic of "historically informed" performances, Mahler's Schumann arrangements must appear – even beyond all YouTube networks and internet forums – as a sacrilege. Can Mahler's alterations to the original Schumann still be justified in before a (musical) world in which being authentic has been proclaimed a principle of life altogether? In the eyes of the "new generation", they can actually only be explained in the light of the zeitgeist of the 19th century, which applied the principle of perfecting not only to science and technology but further extended it to the field of the arts.

By the way, it is still amazing that none of the world-famous and renowned conductors has been able to decide himself about playing Schumann's symphonies according to the urtext edition of the scores, available from publisher Breitkopf, but, instead, to prefer playing on the basis of editions partly still going back to the 19th century, and in which read errors and rescoring, albeit well-meant, persist. This is how the complete CD recordings of the four symphonies by the Robert Schumann Philharmonic Orchestra of Chemnitz under the direction

of Frank Beermann, which is the only to use the urtext edition, has become an actual antipole to the “Mahler edition” of the Leipzig Gewandhaus Orchestra under Riccardo Chailly.

The fundamental reason for Mahler’s rescoring of Schumann’s music was undoubtedly rooted in Mahler’s own personality. He was a fanatic about clarity and distinctness, as a composer with regard to formal processes and expressiveness in his own symphonies, as a conductor of the scores of other composers he interpreted, and thus also as an arranger of the works of foreign “masters” that were so much appreciated, loved and admired by him. In Schumann’s case, in fact, the question arises whether Mahler, with all this intention to bring clarity and distinctness to Schumann’s scores, might perhaps have violated the innermost essence of this music. Perhaps Mahler’s “making clear what otherwise was unclear” was just a misjudgement of Schumann’s intentions as a composer, and thus a misunderstanding for whatever noble reasons?

This thought was brought into the discussion with convincing arguments by Arno Forchert, the Detmold musicologist: “The strength of Schumann’s music mainly lies in a display of moods, and not in those properties which come so much to the fore with Mahler’s rescoring: it is not in the convincing architecture of its large-scale structure, not in the rigour of its motivic work or in the elaborate interweaving of the individual parts.”

In support of this argument, Forchert quotes Franz Brendel, Schumann’s immediate successor as editor of *Neue Zeitschrift für Musik*, who once characterised Schumann’s work with the following words: “Schumann’s compositions can often be compared to landscape paintings in which the foreground emerges with sharply delimited, clear contours, whereas the background becomes blurred and loses itself into a boundless perspective, comparable to a landscape shrouded in fog from which only here and there some sunlit object emerges. In this way the compositions contain certain clear main spots, then other spots that are not meant to emerge clearly at all and are just intended to serve as background; individual spots are points lit by sunshine, whereas other ones lose themselves into blurring contours.”

Arno Forchert continues: “Brightness, unambiguousness, clarity and conciseness, which are the underlying central ideas of Mahler’s rescoring of Schumann’s works, are hard to reconcile with such kind of music. This is how a seemingly paradoxical situation arises where Mahler’s better instrumentation is less appropriate for these works than Schumann’s own version, albeit undoubtedly tainted by numerous technical shortcomings.”⁵² Gustav Mahler and Robert Schumann: this is a close relationship of a very particular kind: nourished by genuine (even though not unreserved) admiration, driven by a (by no means always conscious) desire for appropriation, biased by a (productive) misunderstanding of the re-creator who is a creator himself. The result itself, Schumann’s symphonies in Mahler’s arrangements, has therefore become, of course, a lasting part of the history of music.

⁵² See note 9, p. 52.



Der Autor, Prof. Dr. Franz Willnauer, von 2006 bis 2007 Vorsitzender der *Robert-Schumann-Gesellschaft Düsseldorf*, Verfasser und Herausgeber zahlreicher Veröffentlichungen zu Gustav Mahler, am 17. Dezember 2012 nach dem Empfang des Bundesverdienstkreuzes 1. Kl. durch die Kulturministerin des Bundeslandes NRW, Ute Schäfer (Foto: NRW Landesregierung, Pressestelle)

Professor Dr Franz Willnauer, from 2006-2007 chairman of the *Robert-Schumann-society Düsseldorf*, author and editor of numerous publications on Gustav Mahler, upon receiving the German Federal Cross of Merit, First Class, by the Minister of Culture of the German Federal State of North Rhine-Westphalia, Ute Schäfer, on 17th December 2012 (image: press office of the German federal state government of North Rhine-Westphalia)

**Zum Gedenken an Elisabeth Schmiedel,
Enkelin von Clara Schumanns Halbbruder
Woldemar Bargiel**

Gerd Nauhaus

„Wer ist denn eigentlich die zierliche alte Dame mit den wachen dunklen Augen, die alles so aufmerksam verfolgt?“, konnte man gelegentlich gefragt werden, wenn jemandem im Auditorium Elisabeth Schmiedel noch nicht begegnet war. Wer sie dann aber reden hörte oder gar mit ihr ins Gespräch kam, wird sie nicht so bald vergessen haben, war sie doch eine lebendige Chronik des 19. Jahrhunderts und vor allem des Schumann-, Brahms und Bargiel-Umkreises. Als sie am 30. Oktober 2014 im ehrwürdigen Alter von 95 Jahren verstarb, fragte mancher mit Staunen: „Eine Enkelin von Woldemar Bargiel, die hat noch gelebt?“ Ja, das wirkte fast wie ein Wunder und war doch eigentlich ganz natürlich: Ihren einst berühmten Großvater konnte Elisabeth Schmiedel nicht mehr kennenlernen, denn sie kam erst 22 Jahre nach seinem Tode zur Welt, aber im lebenslangen Umgang mit den Dokumenten seines Lebens und seiner Familie, die zugleich die ihre war, versetzte sie sich in seine Zeit, das vorvergangene Jahrhundert, und lebte dennoch auch in unserer Zeit des 20./21. Jahrhunderts, deren musikalisches Leben sie mit wachem Interesse verfolgte. Zu ihrem 95. und letzten Geburtstag am 1. September 2014 empfing sie sicher unzählige Glückwünsche und ließ es sich doch nicht nehmen, den Gratulanten handschriftlich zu danken. Freilich war die sonst so klare Schrift nun ein klein wenig zittrig geworden, was vielleicht ein Alarmzeichen hätte sein sollen. Doch abgesehen von den schon länger vorhandenen Problemen beim Gehen (sie benutzte lange Zeit sehr geschickt zwei Gehstöcke) gab es eigentlich keine Anzeichen von Krankheit bis wenige Wochen vor dem Ableben, da ein Klinikaufenthalt nötig wurde, dessen Konditionen sie mit gewohnter Klarheit regelte, und bis zu den allerletzten Tagen, da sie hinwegdämmerte zu einem friedlichen Ende.



Elisabeth Schmiedel und Barbara Schumann (Ur-Ur-Enkelin von Clara und Robert Schumann) im Robert-Schumann-Haus Zwickau
(Foto: Robert-Schumann-Haus, Zwickau)

Einen aktiveren und geistig regeren Menschen als Elisabeth Schmiedel kann man sich kaum vorstellen: Aus dem jahrzehntelangen Umgang mit den erwähnten kostbaren Familiendokumenten erwuchs in den Jahren um die Jahrtausendwende dann das monumentale zweibändige Werk *Eine Musikerfamilie im 19. Jahrhundert – Mariane Bargiel, Clara Schumann, Woldemar Bargiel in Briefen und Dokumenten*, erschienen 2007 im Musikverlag Katzbichler München-Salzburg. Gewidmet wurde das Buch ihren Patentanten Clementine Bargiel jun. und Eugenie Schumann, der 1938 verstorbenen jüngsten Schumann-Tochter. Einen kompetenteren Partner als Joachim Draheim, den profunden Kenner des Musiklebens im 19. Jahrhundert und versierten Schumann-Forscher, hätte sich Elisabeth Schmiedel dabei kaum auswählen können. Er steuerte das wissenschaftliche Rüstzeug zur Publikation bei und sekundierte ihr mit dem eigenen reichen Erfahrungs- und Wissensschatz. So entstand eine enge persönliche Freundschaft.

Einen bedeutsamen „Nachzügler“ zur dicken „Bargiel-Bibel“ vermochte das Herausgeber-Duo Schmiedel & Draheim, vermehrt nun um den Unterzeichneten als Redakteur und Herausgeber der Sonderbände zu den Zwickauer *Schumann-Studien*, im Jahr 2011 im Studio Verlag von Gisela Schewe in Sinzig vorzulegen: Dem blauen Bargiel-Buch gesellte sich nun die weinrote Tagebuch-Veröffentlichung *An den Rhein und weiter – Woldemar Bargiel zu Besuch bei Robert und Clara Schumann*, die einen erhellenden Beitrag zur Schumann-Biographik bot und gleichfalls große Aufmerksamkeit des Fach- wie des allgemeinen Lese-Publikums verzeichnen konnte.

Bereits nach Erscheinen des großen Bargiel-Buchs hatte sich Elisabeth Schmiedel entschlossen, die zugrunde liegenden Dokumente und weitere Erinnerungsstücke in öffentliche Hände zu geben: Sie stiftete diese kostbaren Schätze der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz und der Universität der Künste zu Berlin – Nachfolgeinstitution von Woldemar Bargiels langjähriger Wirkungsstätte, der Berliner Musikhochschule – sowie zu einem wesentlichen Teil dem Robert-Schumann-Haus Zwickau, dem sie sich als Ehrenmitglied der dortigen Schumann-Gesellschaft besonders verbunden fühlte.

Ihre letzte Veröffentlichung, Bargiels Reisetagebuch *An den Rhein und weiter* von 1852, stellte Elisabeth Schmiedel auch mehrfach öffentlich vor, so schon kurz vor dem Erscheinen beim Brahms-Fest in Müzzuschlag/Steiermark, danach dann im Robert-Schumann-Haus Zwickau und schließlich gemeinsam mit Joachim Draheim, dessen Pianisten-Gattin Ira M. Wytoschinskyi, der Verlegerin Gisela Schewe, Gerd Nauhaus und Irmgard Knechtges-Obrecht in einem vielbeachteten „Schumann-Salon“ der Düsseldorfer Robert-Schumann-Gesellschaft in den Räumen des Heinrich-Heine-Instituts. Es war ein schönes Erlebnis und wird allen Anwesenden in bester Erinnerung geblieben sein, wie die ehrwürdige alte Dame – sorgfältig vorbereitet wie stets und mit einem Manuskript ausgerüstet – ihren Erinnerungsschatz ausbreitete.

Wir werden Elisabeth Schmiedel nicht vergessen und ihr ein ehrendes Andenken bewahren!

**In Memory of Elisabeth Schmiedel,
Granddaughter of Clara Schumann's Half-brother
Woldemar Bargiel***

Gerd Nauhaus

„Who is that petite elderly lady with the dark eyes, being so very attentive?“, is something one would be asked every so often, if somebody in the audience had not yet been introduced to Elisabeth Schmiedel. However, anybody who was able to listen to her speak or even get into a conversation with her would distinctly remember her for a long time as a living chronicle of the 19th century, especially for the circles around Schumann, Brahms and Bargiel. When she passed away on the 30th of October 2014 at the venerable age of 95, many were astounded by the fact that a granddaughter of Woldemar Bargiel's had still been alive for so many years. It seemed like a miracle and was yet entirely natural: Elisabeth Schmiedel never met her once-famous grandfather, since she was born 22 years after his death. However, through a lifetime of working with the documents of his life and family, she was able to relate deeply to his era, the 19th century. Nevertheless, she also closely followed the developments in the musical world of our time, the 20th and 21st centuries.

On the occasion of her 95th birthday on the 1st of September 2014 she received certainly a myriad of congratulations, yet she insisted on thanking each and every one of her felicitators individually and in writing. Admittedly her usually so very clear handwriting appeared just a little more shaky, which might have been an alarming sign. But aside from some pre-existing troubles with walking (she had been utilizing two walking sticks for a long time and did so in a nimble and dextrous manner), there had been no signs of serious health issues. It was only a couple of weeks before her passing that a hospital stay had become necessary, which she handles with her usual levelheadedness up until almost her final days, when she eventually found a peaceful end.

* Translation by Florian Obrecht

One can hardly imagine a more lively and mentally active person than Elisabeth Schmiedel: From her decade-long work with the precious family documents mentioned above arose her monumental work in two volumes, *Eine Musikerfamilie im 19. Jahrhundert – Mariane Bargiel, Clara Schumann, Woldemar Bargiel in Briefen und Dokumenten*, published in 2007 by Katzbichler Munich-Salzburg. The book was dedicated to her godmothers Clementine Bargiel, Jr. and Eugenie Schumann, the youngest Schumann daughter who died in 1938. Elisabeth Schmiedel could not have chosen a more competent partner in her undertaking than Joachim Draheim, a well versed Schumann researcher boasting profound knowledge of the musical world of the 19th century. He provided the scientific tools for the publication and assisted her with his own experiences and insights. Thus, this cooperation gave birth to a close personal friendship between the two.

An important „latecomer“ after the voluminous „Bargiel Bible“ was published by the duo Schmiedel & Draheim in 2011, this time with the assistance of the undersigned as an editor and publisher of the Special Edition of the Zwickau-based *Schumann-Studien: An den Rhein und weiter – Woldemar Bargiel zu Besuch bei Robert und Clara Schumann*, published by the Studio Verlag in Sinzig, now joined the Bargiel tome, making an insightful contribution to the collection of Schumann biographies and garnering great attention both from the professional as well as the layman audience. Shortly after the publication of the Bargiel book, Elisabeth Schmiedel had already decided to make the documents on which it was based available to the public: she donated these cultural treasures to the Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz and the Universität der Künste Berlin – an institutional successor to Woldemar Bargiels workplace of many years, the Berliner Musikhochschule – as well as the Robert-Schumann-Haus Zwickau, to which she felt especially connected as an honorary member of the local Schumann-Gesellschaft.

Elisabeth Schmiedel publicly presented her last publication, Bargiels itinerary *An den Rhein und weiter*, on several occasions: shortly before publishing at the Brahms Festival in Mürzzuschlag/Steiermark, at the Robert-Schumann-Haus Zwickau at a later date and finally in conjunction with Joachim Draheim, his wife, the pianist Ira M. Wyto-

schinskyi, the publisher Gisela Schwede, Gerd Nauhaus and Irmgard Knechtges-Obrecht in Düsseldorf. It was a wonderful experience for all participants and everyone involved will surely hold fond memories of how the elderly lady – thoroughly prepared as usual and equipped with a manuscript – unfurled the treasures of her memories. We will not forget Elisabeth Schmiedel and always honor her memory.



Elisabeth Schmiedel and Dr. Gerd Nauhaus at the exhibition *Zwischen Poesie und Musik – Robert Schumann früh und spät* in the foyer of the Robert-Schumann-Haus (Summer 2006)

Trauer um die Regisseurin und Filmemacherin Helma Sanders-Brahms (1940-2014)

Ingrid Bodsch



Helma Sanders-Brahms bei den Dreharbeiten zu *Geliebte Clara*, 2007
(Foto: Kinowelt)

Am 27. Mai 2014 starb in Berlin Helma Sanders-Brahms, für mich, obwohl ich um ihren schlechten Gesundheitszustand, den sie sich in der Öffentlichkeit freilich kaum je anmerken liess, wusste, völlig überraschend, da sie sich wenige Wochen zuvor bei mir per sms noch sehr fröhlich für einen Besuch in Bonn angekündigt hatte, wo ihre Tochter seit einiger Zeit eine Junior-Professur innehat.

In persönlichen Kontakt mit Helma Sanders-Brahms kam ich 2005, nachdem ich irgendwo den Hinweis gelesen hatte, sie plane schon seit vielen Jahren einen Film über Clara Schumann. Ich erinnere mich noch, wie überrascht ich war, dass die von mir auf einer Internetseite von 2003



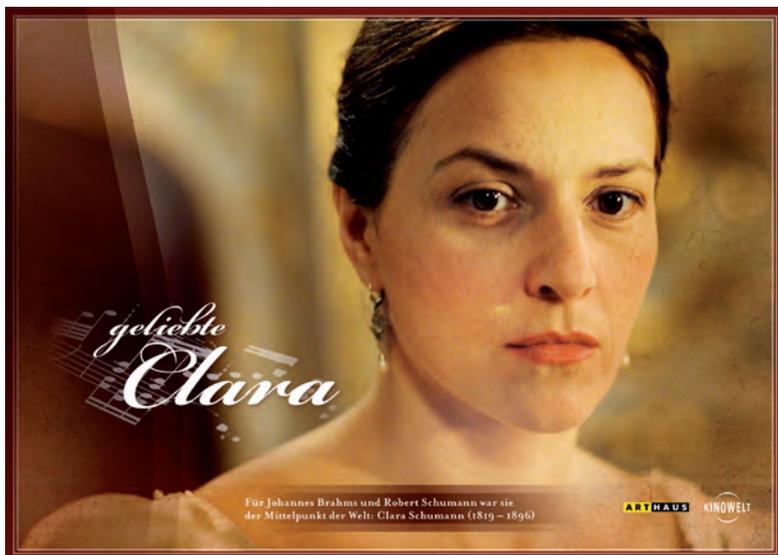
Bild vom Drehort des Films „Geliebte Clara“,
Foto: A. Sanders, Juni 2007

gefundene Berliner Telefonnummer nicht nur die richtige war, sondern Frau Sanders-Brahms tatsächlich sofort auch den Hörer abnahm. Wir kamen in ein langes Gespräch, wo sie mir erzählte, dass sie den Film unbedingt mit Isabelle Huppert als Clara Schumann drehen wolle und dafür auch die Zusage der französischen Schauspielerin habe, allein das Geld für die als deutsch-französische geplante Koproduktion noch nicht zusammengekommen sei. Ein Jahr danach war die Finanzierung zumindest halbwegs gesichert, da erkrankte Isabelle Huppert bei Filmarbeiten in Afrika. Gedreht wurde, wie alle, die den Film *Geliebte Clara* kennen, wissen, dann mit der deutschen Schauspielerin Martina Gedeck, und ich durfte auf Einladung von Helma Sanders-Brahms einen ganz Tag auf dem Filmset in der Nähe von Köln verbringen und als Statistin in der



Ingrid Bodsch als Statistin am Filmset von *Geliebte Clara*, noch vor dem Einsatz in der Jubelszene bei Heimkehr der Schumanns nach erfolgreicher Premiere der „Rheinischen“ Sinfonie, Foto: A. Sanders, Juni 2007

Szene mitwirken, in der Schumann nach der von ihm selbst dirigierten Uraufführung seiner Dritten Sinfonie im „Geislerschen Saal“ in Düsseldorf am Abend des 6. Februar 1851 enthusiastisch von der entfachten Begeisterung mit Clara nach Hause kommt und dort von Freunden mit Jubel und Champagner empfangen wird. Ich erhielt die Gelegenheit, am Programmheft (*Kinowelt*) mitzuarbeiten, und hatte die Freude, Previews vor dem eigentlichen Kinostart (4.12.2008) in die Schumannstädte Düsseldorf (Tonhalle) und Bonn (Rex-Lichtspieltheater) in Anwesenheit von Helma Sanders-Brahms vermitteln zu können. Selbstverständlich gehörte der Film auch im Schumann-Jubiläumsjahr 2010 zum Kernprogramm des Schumannfilmfestes in Bonn und zu den Schumann-Filmreihen in Zwickau, Düsseldorf und Leipzig, und



das Staatsbad Bad Wildbad, wo Clara Schumann lange nach Robert Schumanns Tod einmal länger Urlaub gemacht hat, gestaltete ein Schumann-Wochenende ganz um Helma Sanders-Brahms und ihren Schumann-Film. Auch danach ist der Gesprächsfaden zwischen mir und Helma Sanders-Brahms nie abgerissen, die neben anderen Filmprojekten sowohl an eine filmische Weiterführung des Clara-Themas nach dem Tode von Robert Schumann dachte wie auch über eine Filmbiographie über Rossini, angeregt durch dessen Aufenthalte in Bad Wildbad. Zuletzt gesehen habe ich Helma Sanders-Brahms an ihrem 70. Geburtstag, zu dem ihr die Akademie der Künste in Berlin eine ganztägige Hommage ausgerichtet hatte. Ich hätte sie gerne wiedergesehen.



Mourning for director and filmmaker Helma Sanders-Brahms (1940-2014)*

Ingrid Bodsch

Helma Sanders-Brahms passed away in Berlin on 27th May 2014, something completely unexpected to me, although I had known about her poor health which she, of course, hardly ever showed in public, but all the more unexpected because she had still announced via SMS only a few weeks earlier, very cheerfully, a visit to Bonn where her daughter had held a junior professorship for some time.

I met Helma Sanders-Brahms in person in 2005 after I had read somewhere a note that she had been planning to make a film about Clara Schumann for many years already. I still remember how surprised I was that the Berlin telephone number found on a website of 2003 was not only the right one but that it was Mrs Sanders-Brahms herself to actually pick up the telephone immediately. We started a long conversation where she told me that she wanted to make that film with Isabelle Huppert as Clara Schumann by all means and that she also had the consent of the French actress for this purpose, but that the funds for the planned German-French co-production had not been collected yet. One year later, when financing had been secured, at least to some extent, Isabelle Huppert fell ill during filming in Africa. Still, the film was eventually shot with the German actress Martina Gedeck, as everyone who knows the film „Geliebte Clara [Beloved Clara]“ can confirm, and I was then allowed, at the invitation of Helma Sanders-Brahms, to spend a whole day on the film set near Cologne and even be involved as an extra in that scene in which Schumann, having just conducted himself the premiere of his Symphony No. 3 at the „Geislerscher“ Saal concert hall in Düsseldorf on the evening of 6th February 1851, full of enthusiasm about the excitement produced, comes home together with Clara, where he is received by friends with jubilation and champagne. I was given the opportunity to contribute to the programme booklet (*Kinowelt*) and had the pleasure, before

* Translation by Thomas Henninger



the actual cinema release (4.12.2008), of transmitting previews to the Schumann towns of Düsseldorf (Tonhalle concert hall) and Bonn (Rex Cinema) in the presence of Helma Sanders-Brahms.

During the Schumann anniversary year of 2010, this film, of course, was part of the core programme of the Schumann film festival in Bonn and of the Schumann film series in Zwickau, Düsseldorf and Leipzig, and in the state spa town of Bad Wildbad where Clara Schumann once took an extended vacation long after Robert Schumann's death, and created a Schumann weekend all around Helma Sanders-Brahms and her Schumann film. Subsequently, the dialogue was kept up without interruption between myself and Helma Sanders-Brahms who, along with other film projects, thought of a cinematic continuation of the Clara subject after Robert Schumann's death, as well as of a biopic about Rossini, inspired by his stays in Bad Wildbad.

I last saw Helma Sanders-Brahm on her 70th birthday when the Academy of Arts of Berlin rendered an all-day homage to her. I should have very much liked to see her again.

ROBERT
SCHUMANN

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

Serie I: Orchesterwerke

1. Werkgruppe: Sinfonien

Band 3: Sinfonie Nr. 3, op. 97

Herausgegeben von Linda Correll Roesner

Mainz: Schott Musik International, 1995, RSA 1003

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

Herausgegeben von Sonja Gerlach

Mainz: Schott Musik International, 2000, RSA 1005

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

Herausgegeben von Matthias Wendt

Mainz: Schott Musik International, 2014, RSA 1006

2. Werkgruppe: Konzerte

Band 1: Klavierkonzert a-Moll op. 54

Herausgegeben von Bernhard R. Appel

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

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

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

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

3. Werkgruppe: Ouvertüren

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

Herausgegeben von Armin Koch

Mainz: Schott Musik International, 2013, RSA 1010

Serie II: Kammermusik

1. Werkgruppe: Werke für Streicher

Band 1: Streichquartette op. 41 – Streichquartett-Fragmente Anhang D 2
Herausgegeben von Hans Kohlhasse
Mainz: Schott Musik International, 2006, RSA 1011

2. Werkgruppe: Werke für Streicher und Klavier

Band 3: 1. Violinsonate op. 105 – 2. Violinsonate op. 121 – F.A.E. Sonate – 3. Violinsonate (1853) WoO 2
Herausgegeben von Ute Bär
Mainz: Schott Musik International, 2001, RSA 1014

Serie III: Klavier- und Orgelmusik

1. Werkgruppe: Werke für Klavier zu zwei Händen

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

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

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

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

Herausgegeben von Joachim Draheim und Bernhard R. Appel
Mainz: Schott Musik International, 2001, RSA 1023

3. Werkgruppe: Werke für Pedalflügel oder Orgel

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

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

Serie IV: Bühnen- und Chorwerke mit Orchester

3. Werkgruppe: Geistliche Werke

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

Herausgegeben von Brigitte Kohnz und Matthias Wendt
Mainz: Schott Musik International, 2000, RSA 1032-10

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

Herausgegeben von Ute Bär
Mainz: Schott Musik International, 2011, RSA 1032-20

Band 2: *Missa sacra* op. 147

Herausgegeben von Bernhard R. Appel
Mainz: Schott Musik International, 1991, RSA 1033

Band 3: *Requiem* op. 148

Herausgegeben von Bernhard R. Appel
Mainz: Schott Musik International, 1993, RSA 1034

Serie V: Chorwerke

2. Werkgruppe: Werke für Frauenchor

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

Serie VI: Lieder und Gesänge für Solostimmen

Band 6: *Lieder und Gesänge aus Goethes „Wilhelm Meister“* op. 98a, 7 *Lieder* op. 104, 6 *Gesänge* op. 107, 4 *Husarenlieder* op. 117, 3 *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

1. Werkgruppe: Klavierauszüge eigener Werke

Band 2: Ouvertüren

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

3. Werkgruppe: Studien und Skizzen

Band 1: Studien und Skizzen

Herausgegeben von Matthias Wendt
Mainz: Schott Musik International, 2010, RSA 1057

Band 2: Brautbuch, Anhang R 11

Herausgegeben von Bernhard R. Appel, Bonn, unter Mitarbeit von Susanna Kosmale, Zwickau
Mainz: Schott Musik International, 2011, RSA 1069

Band 4: *Dresdner Skizzenheft, Taschennotizbuch*

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

Mainz: Schott Musik International, 1998, RSA 1060

Band 5: Studien zur Kontrapunktlehre

Herausgegeben von Hellmuth Federhofer und Gerd Nauhaus

Mainz: Schott Musik International, 2003, RSA 1061

Serie VIII: Supplemente

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

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

Herausgegeben von Ernst Burger

Mainz: Schott Musik International, 1998, RSA 1062

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

Herausgegeben von Helmut Schanze unter Mitarbeit von Krischan Schulte

Mainz: Schott Musik International, 2002, RSA 1063

Band 6: Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis

Herausgegeben von Margit L. McCorkle

Mainz: Schott Musik International, 2003, RSA 1065

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

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

SCHUMANN BRIEFEDITION / EDITION OF SCHUMANN LETTERS

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

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

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

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

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

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

Im Berichtszeitraum sind erschienen / In the reporting time appeared:

Serie I: Familienbriefwechsel

Bd. 6: Briefwechsel von Clara und Robert Schumann

Bd. III: Juni 1839 bis Februar 1840

Hg. von Thomas Synofzik und Anja Mühlenweg

648 Seiten, gebundene Leinenausgabe

Köln: Verlag Christoph Dohr, 2014

ISBN 978-3-86846-006-3

Serie II. Freundes- und Künstlerbriefwechsel

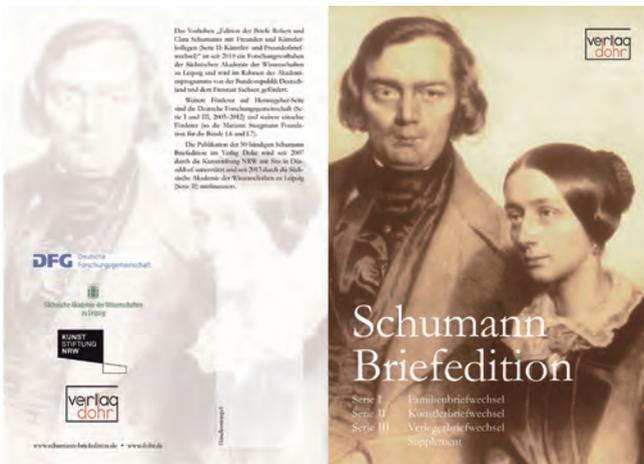
Bd. 5: Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit Franz Brendel, Hermann Levi, Franz Liszt, Richard Pohl und Richard Wagner

Hg. von Thomas Synofzik, Axel Schröter und Klaus Döge †
1040 Seiten, gebundene Leinenausgabe
Köln: Verlag Christoph Dohr, 2014
ISBN 978-3-86846-016-2

Bd. 6: Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit Eduard Bendemann, Julius Hübner, Johann Peter Lyser und anderen Dresdner Künstlern

Hg. von Renate Brunner, Michael Heinemann, Irmgard Knechtges-Obrecht, Klaus Martin Kopitz und Annegret Rosenmüller
988 Seiten, gebundene Leinenausgabe
Köln: Verlag Christoph Dohr, 2014
ISBN 978-3-86846-017-9

Vgl./cf. Besprechung, S. 249 ff. / summary of the review, p. 252-253



RÜCKBLICK UND AUSBLICK / REVIEW AND PREVIEW*

von / by Ingrid Bodsch

Rückblick / Review 2014

Stuttgarter Kammertheater, 11.1.2014: „Doppelgänger“

Musiktheater nach Motiven von E.T.A. Hoffmann und Musik von Schumann, Mahler und Bartók. Uraufführung

Regie: David Marton, mit einem Schauspieler und fünf Musikern

Music theatre based on motives from E.T.A. Hoffmann with the music by Schumann, Mahler and Bartók, first performance

Directed by David Marton, with one actor and five musicians

Vgl./cf. „Düster, unheimlich, bizarr. Der *Doppelgänger* in Stuttgart taucht ab in die Romantik: ein irrer Mix aus Musik und Theater. Gespenstisch gut“ (Otto Paul Burckhard, 13.1.2014: <http://swp.de/ulm/nachrichten/kultur/Musiktheater-David-Martons-Doppelgaenger-geht-in-die-Dunkelzonen-der-Romantik;art4308,2395470>)

Nürnberg – Schumanniana: 10.-23.2.2014

Schumannfestival der Hochschule für Musik Nürnberg

Vgl./cf. <http://hfm-nuernberg.de>



Bonn: 3.3.2014

Der Vorsitzende des Vereins Schumannhaus Bonn e.V., Markus Schuck, rollt auf einem Wagen von Bonnticket am Rosenmontag durch die Straßen von Bonn.

Carnival Monday: Markus Schuck, the chairman of the association Verein Schumannhaus Bonn, parades through the streets of Bonn.

* Mit Beiträgen von/with contributions by Thomas Synofzik (150-152) und/and Gregor Nowak (157-161)



Dresden, Hotel de Saxe: 30.3.2014
Enthüllung des vierten Clara- und Robert-Schumann-Medaillons

Entlang der Lebens- und Wirkungsorte der Schumanns möchte das Sächsische Vocalensemble e.V. einen Robert und Clara Schumann-Gedenkweg in Dresden (Palais Großer Garten, Coselpalais und Hotel de Saxe) und Umgebung (Schloß Maxen und Kirche Kreischa) jeweils mit einem Medaillon markieren und auf das entsprechende künstlerische und biographische Ereignis hinweisen. In Anwesenheit des Dresdner Kulturbürgermeisters Dr. Lunau und Vertretern des Schumann-Netzwerks, die am 31.3. in den Räumen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften in Dresden (u.a. Standort der Schumann-Brief-Edition) ihr Halbjahrestreffen abhielten, wurde nun das vierte Medaillon enthüllt, am Eingang des Hotel de Saxe, wo Clara Schumann als Solistin am 4. Dezember 1845 im Rahmen der Abonnementskonzerte unter der Leitung von Ferdinand Hiller das Klavierkonzert ihres Mannes uraufgeführt hat. Vgl./cf. „Dreiklang mit Quarte“ von/by Reiner Zimmermann: <http://www.musik-in-dresden.de/2014/04/04/dreiklang-mit-quarte/>

Dresdner Kulturbürgermeister Dr. Lunau

Unveiling of the 4th Clara and Robert Schumann Medallion

The Saxon Vocal Ensemble would like to mark with a medallion and references to the respective artistic and biographical event each place of residence and of action of the Schumanns along a Robert and Clara Schumann

commemorative path in Dresden (Great Palace, Cosel Palace and Hotel de Saxe) and surroundings (Maxen Castle and the Church of Kreischa). Now in the presence of the Dresden Mayor of Cultural Affairs, Dr Lunau, and representatives of the Schumann Network, who held their semi-annual meeting on 31st March in the premises of the Saxon Academy of Sciences in Dresden (which is, inter alia, the location of the Schumann Letters Edition), the 4th Clara and Robert Schumann Medallion was placed at the entrance of the Hotel de Saxe, the site of the world premiere of Robert Schumann's piano concerto, with his wife Clara as the soloist. There was also an opening address by Dr Ingrid Bodsch, Project Manager of the Schumann Network.

**LUCERNE FESTIVAL, 5.4., 26.8., 28.8.2014:
Schumann-Zyklus/Schumann cycle**



LUCERNE FESTIVAL: Bernard Haitink & the Chamber Orchestra of Europe, 5.4.2014 (Foto: Priska Ketterer, Lucerne Festival)

Bernard Haitink feierte beim Lucerne Festival am 5.4.2014 seinen 85. Geburtstag mit der Eröffnung seines Schumann-Zyklus. Mit dem Chamber Orchestra of Europe führte er die Erste und die Vierte Sinfonie sowie das Cello-Konzert auf, Solist war Gautier Capuçon. Fortgesetzt wurde der Zyklus im Sommer am 26. und 28. August, mit Schumanns

Dritter Sinfonie, der *Manfred*-Ouvertüre und Schumanns Violinkonzert (Solistin: Isabelle Faust) am ersten Abend, *Ouvertüre, Scherzo und Finale* op. 52, Schumanns Klavierkonzert (Solist: Murray Perahia) und seiner Zweiten Sinfonie am zweiten Abend. Vgl. „Ich tue es zu meiner Freude“. Bernard Haitink im Gespräch mit Erich Singer über seinen Schumann-Zyklus, s.o. Seite 11.

Bernard Haitink, together with the Chamber Orchestra of Europe has opened the Easter Festival in 2014 with a gala concert celebrating his 85th birthday and launching a new cycle – the symphonies and instrumental concertos of Robert Schumann. The new cycle starts off with the First and Fourth Symphonies, along with the Cello Concerto with Gautier Capuçon as the Soloist. The second and final part of the Schumann cycle, performed on 26 and 28 August, featured violinist Isabelle Faust (on 26 August) and Murray Perahia. The repertoire included Schumann's Overture to *Manfred*, the Violin Concerto and Symphonie No 3 ‚Rhenish‘ on the first evening, *Overture, Scherzo and Finale* in E major, the Piano Concerto and Symphony No. 2 on the second.

Cf. “I do it for my own pleasure”. Bernard Haitink on his Lucerne Schumann cycle. A talk with Erich Singer, see above, page 17)

Zwickau, 25.-27.4.2014: Kleiner Schumann-Wettbewerb

Der seit 1968 im Zweijahresrhythmus ausgerichtete Wettbewerb richtet sich an junge Pianistinnen und Pianisten in drei Alterstufen; die erste bis zum Alter von 10 Jahren, die zweite für die Altersgruppe 11 bis 14, die



Die Preisträger des Kleinen Schumann-Wettbewerbs 2014

dritte für die Altersgruppe von 15 bis 19 Jahren. Aus jeder Gruppe werden drei Preisträger ausgewählt, wobei der Preisträger mit der höchsten Punktzahl den Sonderpreis der Robert-Schumann-Gesellschaft Zwickau erhält. 2014 hatte die Jury unter dem Vorsitz von Prof. Gunnar Nauck (Hochschule für Musik Carl Maria von Weber, Dresden) die anspruchsvolle Aufgabe, unter den 36 zugelassenen Teilnehmern auszuwählen.

The competition for young pianists which takes place every two years addresses children and adolescents up to the age of 19 and is therefore conducted for three age groups – participants up to the age of 10 come first, followed by the 11 to 14 years old ones, and the 15 to 19 year old ones finish the competition. The challenging task of selecting the prize winners from the 36 admitted participants was 2014 completed by a jury chaired by Prof Gunnar Nauck (Hochschule für Musik Carl Maria von Weber, Dresden).



Berlin, Mai 2014

Die *Berliner Philharmoniker* eröffnen ihr eigenes Label „Berliner Philharmoniker Recordings“ mit einer Einspielung der vier Schumann-Sinfonien unter der Leitung von Sir Simon Rattle.

The *Berliner Philharmoniker* launch their „Berliner Philharmoniker Recordings“ label with a cycle of the four Schumann symphonies, conducted by Sir Simon Rattle.

Bonner Schumannfest 2014 „Opus 1“: 10.-21.5.2014



Das 17. *Bonner Schumannfest* hatte 2014 alles unter das Motto „Opus 1“ gestellt und damit viele unerwartete und höchst reizvolle Entdeckungen ermöglicht, u.a. das 1717 erschiene opus 1 von Pietro Guiseppe Gaetano Boni, gespielt von Katharina Troe und Michael Struck in ihrem Gesprächskonzert „Konzert der Fragen“. Zu entdecken gab es bei einem feinen Dinner mit Musik und Weinpräsentation durch Master of Wine Caro Maurer auch den legendären Rotwein *Opus One* vom kalifornischen Weingut Robert Mondavi.



Katharina Troe

The focus of the 17th *Bonner Schumannfest* was in the past year, as announced, on „Opus 1“, including largely unknown works as the opus 1 by Pietro Guiseppe Gaetano Boni, presented by Katharina Troe and Michael Struck in their lecture concert „Konzert der Fragen“. At a fine dinner with music and wine presentations by Master of Wine Caro Maurer, there was also an opportunity to discover the legendary Californian cult wine *Opus One*.



Über das ganze Jahr 2014: *Schumann trifft Rex*.
(Musik-) Filme und Liveübertragungen von Konzerten. Kooperationsprojekt zwischen dem Bonner Schumannfest und dem Rex Lichtspieltheater
Throughout the year 2014: *Schumann meets Rex*.
(Music-)Films and live broadcasts of concerts. Cooperaton project between the Bonner Schumannfest and the Rex cinema.



Solsberg Festival: Baiba Skride, Nicolas Angelich und Sol Gabetta in der Klosterkirche Olsberg, 31.5.2014 (Foto: Thomas Enzeroth, vgl. <http://www.solsberg.ch/Galerie>)

Solsberg Festival 2014

Was für ein Auftakt des 9. Solsberg Festivals in der Klosterkirche Olsberg: Gemeinsam mit dem Pianisten Nicolas Angelich und der lettischen Geigerin Baiba Skride spielte die Cellistin und Gastgeberin des Festivals, Sol Gabetta, Mitglied im Schumann-Forum, dem board of artists des Schumann-Netzwerks, am 31. Mai 2014 Schumanns *Phantasiestücke für Pianoforte, Violine und Violoncello*, op. 88, das Klaviertrio Nr. 1 in D-Moll von Felix Mendelssohn sowie Franz Schuberts Klaviertrio B-Dur. Das Konzert war schon Wochen im voraus ausverkauft.

What a way to start the 9th Solsberg Festival at Olsberg monastery church: On 31st May 2014, the cellist and host of the Festival, Sol Gabetta, member of the Schumann Forum, the board of artists of the Schumann Network, performed, together with the pianist Nicolas Angelich and the Latvian violinist Baiba Skride, Schumann's *Fantasy Pieces for Pianoforte, Violin, and Violoncello*, Op. 88, Felix Mendelssohn's Piano Trio No. 1 in D minor, and Franz Schubert's Piano Trio in B flat major. The concert had been sold out weeks in advance.

SCHUMANN FEST 2014 DÜSSELDORF

16. MAI BIS 2. JUNI



Igor Levit mit Schumanns Klavierkonzert beim Schumannfest in Düsseldorf: „Ein festivalwürdiger Schumann“ urteilte Michael Georg Müller begeistert am 18.5.2014 in der WAZ (Foto: Susanne Diesner)



Klaus Maria Brandauer & Intendant Michael Becker

Das Schumannfest Düsseldorf 2014 stand wie schon 2012 unter dem Motto „Romantisiere Dich“. Auf dem Programm standen u.a. Konzerte von Hilary Hahn, Igor Levit, David Garret, Vesselina Kasarova und ein beeindruckender Auftritt von Klaus Maria Brandauer bei Shakespeares *Sommernachtstraum* zur Musik von Felix Mendelssohn Bartholdy. Brandauer schlüpfte im Verlauf des

Stücks in sämtliche Rollen, während das GrauSchumacher Piano Duo mit großer Virtuosität für die Musik zuständig war. Stehende Ovationen!

Just like two years ago the Schumannfest Düsseldorf 2014 was entitled „Be romantic“. The programme offered inter alia concerts by Hilary Hahn, Igor Levit, David Garret und Vesselina Kasarova and a impressive stage performance by Klaus Maria Brandauer in Shakespeare's *A midsummer Night's Dream* to the music of Felix Mendelssohn Bartholdy. In the course of the evening Brandauer slips into all the roles, accomanied with great virtuosity by the GrauSchumacher Piano Duo. Standing ovations!

Zwickau – Jahresrückblick von Thomas Synofzik, Direktor des Robert-Schumann-Hauses Zwickau

Das Jahr 2014 begann in Zwickau mit einem Neujahrskonzert mit der japanischen Geigerin Chiharu Abe. Die acht Konzerte der Reihe Schumann-Plus präsentierten Künstler wie das Berlin Trio, das Saxophon-Quartett Saxofourte, den belgischen Pianisten Jozef De Beenhouwer, das Bärmann-Trio und das Pleyel Quartett. In der lockeren Reihe der um 12 Uhr an Werktagen stattfindenden Mittagskonzerte waren u.a. die französische Sängerin Elsa Dreissig, die koreanischen Pianistinnen Bo Kun Jung und Sunyeon Kang und der russische Tenor Sergej Sanatorov zu hören. Aus den USA kamen der Tenor David Sadlier und der Pianist Eckart Sellheim. Bei den Tagen der Chor- und Orchestermusik vom 28. bis 30. März brachten rund 900 Laienmusiker die Robert-Schumann-Stadt Zwickau zum Klingen und bezauberten ca. 8.000 Besucher.



Jährlicher Höhepunkt der Schumann-Aktivitäten in Schumanns Geburtsstadt Zwickau war wieder einmal das sommerliche Schumann-Fest, das vom 6. bis 22. Juni unter dem Motto „ganz romantisch“ stand. Die italienische Mezzosopranistin Manuela Custer bot gemeinsam mit der Schumann-Urururenklin Heike

Angela Moser eine höchst expressive und einfühlsame Darbietung von Schumanns Liederzyklus *Frauenliebe und Leben*. Zu hören waren auch der schwedische Geiger Ulf Wallin, der belgische Pianist Florian Noack und der italienische Pedalflügel-Virtuose Roberto Prosseda, der Rezitator Lutz Görner und eine poetisch-klanglich inspirierte Aufführung von Schumanns musikalischem Märchen *Der Rose Pilgerfahrt* mit dem Philharmonischen Chor Bonn unter Leitung von Thomas Neuhoff und Tobias Koch am Breitkopf & Härtel-Hammerflügel.



Zum ersten Mal fand im Rahmen des Zwickauer Schumann-Fests – als Wiederaufgriff einer Tradition von 1860 – ein romantisches Lichterfest rund um

Lichterfest am Schwanenteich, Foto von Ralph Köhler („Blick“, 18.6.2014)

den Zwickauer Stadtsee, dem Schwanenteich, statt. An verschiedenen Ecken der umgebenden Parkanlagen musizierten kleine Ensembles, der Pianist Tobias Forster bot ein Crossover-Programm von Romantik bis Jazz, Kerzenschein und Feuerspiele an Land und auf dem Wasser begeisterten die zahlreichen Besucher, und natürlich durfte auch Schumanns Männergesang *Der träumende See*, auf zwei Schiffskähnen vorgetragen von den Sängern des Liederkranz Zwickau 1843 e.V., nicht fehlen. Sonderausstellungen widmeten sich Schumann-Briefen („Von der Quelle zur Edition“), Schumanns Bibliothek, von Schumann inspirierten Klang-Bildern der zeitgenössischen Künstler Filip Zorzor und Karsten Mittag und den Beziehungen Schumanns zu William Shakespeare.



Beim jährlichen historischen Markttreiben „wie zu Schumanns Zeiten“ am zweiten September-Wochenende feierte die Lyrikerin und Schauspielerin Christine Adler den 195. Geburtstag Clara Schumanns vor begeistertem Publikum mit der Uraufführung eines szenischen Monologs „Clara in Nöten“ (vgl. Foto).

Vom 15. bis 19. Oktober lockte der alle vier Jahre stattfindende Robert-Schumann-Chorwettbewerb 16 Chöre aus neun Nationen nach Zwickau. Den Sieg errang der gemischte Chor „Pa Saulei“ (deutsch: „Über der Sonne“) aus Riga.



Schumann-Monument

The Schumann town of Zwickau in 2014: Short annual review by Thomas Synofzik, director of the Robert-Schumann-House Zwickau*

2014 in Zwickau started with a New Year's concert introducing the Japanese violinist Chiharu Abe. The eight concerts of the Schumann-plus series presented artists such as the Berlin Trio, the saxophone quartet Saxofourte, the Belgian pianist Jozef De Beenhouwer, the Bärmann Trio, and the Pleyel Quartet. The loose series of lunch-

time concerts taking place on workdays at 12 hrs included, inter alia, the French singer Elsa Dreissig, the Korean pianists Bo Kun Jung and Sunyeon

* Translation by Thomas Henninger

Kang, and the Russina tenor Sergey Sanatorov. Guests from the USA were the tenor David Sadlier and the pianist Eckart Sellheim. During the days of choral and orchestral music between 28th and 30th March, around 900 amateur musicians caused the Robert Schumann town of Zwickau to re-sound and charmed with this some 8,000 visitors.

The annual highlight of Schumann activities in Zwickau was, once again, the Schumann Festival in summer between 6th and 22nd June, this year under the motto “very romantic”. The Italian mezzo-soprano Manuela Custer, together with the Schumann great-great-great-granddaughter Heike Angela Moser, offered a highly expressive and sensitive performance of Schumann’s song cycle *Frauenliebe und Leben* [“A Woman’s Love and Life”]. Further could be heard the Swedish violinist Ulf Wallin, the Belgian pianist Florian Noack, the Italian pedal piano virtuoso Roberto Prosseda, and then the reciter Lutz Görner and a poetically and tonally inspired performance of Schumann’s musical fairy tale *Der Rose Pilgerfahrt* [“The Pilgrimage of the Rose”] with the Bonn Philharmonic Choir under the baton of Thomas Neuhoff and Tobias Koch at a Breitkopf & Härtel fortepiano. For the first time and, in fact, a resumption of a tradition going back to 1860, a romantic festival of lights around Zwickau town lake, the “swan pond”, was held within the scope of the Zwickau Schumann Festival. Small ensembles played at different corners of the surrounding parks, with the pianist Tobias Forster offering a crossover programme from Romanticism through to jazz, candle lights and fireworks on both land and water delighting numerous visitors, and, of course, Schumann’s part song for men’s voices, *Der träumende See* [“The Dreaming Lake”], had to be present, too, performed by the singers of the Zwickau Liederkranz 1843 Choir on two boats.

Special exhibitions were devoted to Schumann’s letters (“From source to edition”), Schumann’s library, sound patterns by the contemporary artists Filip Zorzor and Karsten Mittag, inspired by Schumann, and the relationship between Schumann and William Shakespeare.

At the annual historical market bustle “like in Schumann’s time” on the second weekend of September, the poet and actress Christine Adler celebrated the 195th anniversary of the birth of Clara Schumann before an enthusiastic audience with the premiere of a scenic monologue “Clara in Nöten [Clara in Distress]”.

Between 15th and 19th October, the Robert Schumann Choir Competition, held every four years, attracted 16 choirs from nine nations to Zwickau. The victory was gained by the mixed choir “Pa Saulei” (English: “Above the sun”) from Riga.

Montag
9. Juni, 17 Uhr
Robert-Schumann-
Haus



Florian Noack

Romantisches Europa

Klaviermusik aus England (William Sterndale Bennett), Deutschland (Felix Mendelssohn Bartholdy und Robert Schumann), Frankreich (Stephen Heller) und Russland (Adolph Henselt)
Florian Noack (Klavier)

Der belgische Pianist Florian Noack ist Spezialist für wenig bekanntes Repertoire des 19. Jahrhunderts. Seinem zweiten Preis beim Internationalen Robert-Schumann-Wettbewerb Zwickau 2012 folgte inzwischen ein erster Preis beim Karlobert-Kreiten-Klavierwettbewerb in Köln. Die 2013 erschienene CD mit Werken des russischen Komponisten Sergei Lyapunov erregte weltweit großes Aufsehen. Florian Noack gastierte bei Festivals in Frankreich, Deutschland, China, Korea, Italien und den USA.

Eintritt: 10 Euro (7,50 Euro ermäßigt)

Dienstag
10. Juni, 18 Uhr
Robert Schumann
Konservatorium

Musikalische Lyrik

Das Robert Schumann Konservatorium als Ort der musikalischen Ausbildung trägt mit Recht den Namen des berühmten Zwickauer Sohnes. Regelmäßig belegen die Schüler des „KON“ – wie die Einrichtung oft genannt wird – die vorderen Plätze bei regionalen und nationalen Wettbewerben. Auch so berühmte Musiker wie Günther Fischer oder Marie-Elisabeth Hecker erhielten ihre musikalische Grundausbildung hier. Im Robert-Schumann-Saal des restaurierten und modernisierten Konservatoriums spielen Schüler der Klavierklassen Werke von Chopin, Liszt, Schumann, Burgmüller u.a. Prominente Zwickauer lesen ihre romantischen Lieblingsgedichte. **Eintritt: frei**

Donnerstag
12. Juni, 19.30 Uhr
Konzert- und Ballhaus
„Neue Welt“

Sinfoniekonzert

Louis Spohr: Ouvertüre zu „Jessonda“; Robert Schumann: Violinkonzert d-Moll

Norbert Burgmüller: Sinfonie Nr. 1 c-Moll; Mit Ulf Wallin (Robert-Schumann-Preisträger der Stadt Zwickau 2013) und dem Philharmonischen Orchester Plauen-Zwickau unter Leitung von Lutz de Veer Für seine herausragenden CD-Einspielungen sämtlicher Violinwerke Robert Schumanns wurde der schwedische Geiger Ulf Wallin 2013 mit dem Robert-Schumann-Preis der Stadt Zwickau ausgezeichnet. Nun ist er erstmals live in der Robert-Schumann-Stadt zu erleben. Auf dem Programm steht Schumanns Violinkonzert, das Schumann selbst nicht mehr veröffentlichte konnte, wodurch es erst 1937 uraufgeführt wurde. Es wird umrahmt von zwei von Schumann hochgeschätzten romantischen Meisterwerken seines Kollegen Louis Spohr und dessen Schüler Norbert Burgmüller.

Eintritt: 20 | 19 | 18 Euro (17 | 16 | 15 | 8 | 4 Euro ermäßigt)

*Es gelten die Ermäßigungsbedingungen des Theaters Plauen-Zwickau.



Ulf Wallin

Sonntag
15. Juni, 15 Uhr
Robert-Schumann-
Haus

Vortrag „Schumann und der Pedalfügel“

Prof. Dr. Arnfried Edler (Hannover)

Arnfried Edler kann durch seine in zahlreiche Sprachen übersetzte und hierzulande inzwischen in dritter Auflage veröffentlichte Schumann-Biographie als wohl bekanntester Schumann-Spezialist gelten. Für die neue Ausgabe sämtlicher Werke Robert Schumanns legte er den Band mit Schumanns Pedalfügel-Kompositionen vor. Sein Vortrag steht unter dem Titel: „einen neuen Schwung in die Claviermusik bringen“ – Robert Schumann und der Pedalfügel. **Eintritt: frei**

17 Uhr
Robert-Schumann-
Haus



Roberto Prosseda

Mit Händen und Füßen

Johann Sebastian Bach: Passacaglia d-Moll BWV 582; Robert Schumann: 6 Studien op. 56 und 4 Skizzen op. 58; Alexandre-Pierre-François Boëly: Fantaisie et Fugue op. 18/6 Charles-Valentin Alkan: Benedictus op. 54/3, Prières op. 64/3 und Préludes op. 66 Roberto Prosseda (Pedalfügel)

Der 1975 in Italien geborene Pianist Roberto Prosseda war Preisträger zahlreicher Wettbewerbe (Dortmunder Schubert-Wettbewerb 1997, International Mozart Competition 1999). Er setzte sich intensiv mit Werken Felix Mendelssohn Bartholdys auseinander und übernahm beispielsweise 2009 unter Leitung von Riccardo Chailly die Uraufführung von dessen rekonstruierten 3. Klavierkonzert. Seit 2011 liegt sein besonderes Interesse auf dem Pedalfügel und er gilt als weltweit führender Virtuose auf diesem selten zu hörenden Instrument, dem Robert Schumann, aber auch zahlreiche französischen Romantiker viele Werke widmeten. In Zwickau spielt er auf dem Pedalfügel des Robert-Schumann-Hauses, einer Kombination aus einem von Clara Schumanns Cousin Wilhelm Wieck gebauten Flügel und einem Pedalinstrument von Wilhelm Hill.

Eintritt: 10 Euro (7,50 Euro ermäßigt)

Auszüge aus dem Programm des Schumannfestes Zwickau 2014 /
Abstracts from the Programme of the Schumann-Fest Zwickau 2014

**Robert-Schumann-Ehrung in Dresden, 21.-22. 6. 2014:
«Singe fleißig im Chor ...»**



Beginnend mit einem musikalisch-literarischen Samstag-Nachmittag auf Schloß Maxen, waren die Veranstaltungen am Sonntag, 22. Juni, ganz auf das *Palais Großer Garten* in Dresden konzentriert.

Die Präsentation des im Verlag Christoph Dohr erschienenen Buches *Clara und Robert Schumann in Dresden* (vgl. S. 253 ff.) war das Präludium für das nachfolgende große Fest- und

Abschlusskonzert des *Sächsischen Vocalensembles*. Schumanns Chorgesänge für Dresden, gerade erst als CD *An die Sterne* herausgebracht (vgl. Rezension, S. 182 ff.), wurden mit der Uraufführung musikalischer Miniaturen des Dresdner Komponisten Peter Motzkus verknüpft, der sich dazu von den *Musikalischen Haus- und Lebensregeln* Robert Schumanns anregen hatte lassen.

**Tribute to Robert Schumann 2014 in Dresden, 21st – 22nd June
„Singe fleißig im Chor ... [Frequently sing in choruses]“**

After starting with a musical and literary Saturday afternoon at Maxen Castle, events on Sunday were fully focused on the palace in the *Großer Garten park* in Dresden. The presentation of the book *Clara und Robert Schumann in Dresden* (see page 253 et seqq.) was a prelude to the subsequent great gala and final concert of the *Saxon Vocal Ensemble*. Schumann's choral works for Dresden, just published as a CD entitled *An die Sterne* [To the stars] (vgl. review, page 182 et seqq.), were combined with the premiere of musical miniatures by the Dresden composer Peter Motzkus who had been inspired for this by Robert Schumann's *Musikalische Haus- und Lebensregeln* [Advice to Young Musicians].



András Schiff in Reinhardsgrimma, Foto 2007

VIII. Schumanniade Krejscha: 27.-29.6.2014

Unter dem Motto “Bach und Schumann” erfreute die Schumanniade Krejscha ihre Besucher mit Veranstaltungen in Schloss Reinhardsgrimma und in der Kirche zu Krejscha. Ein besonderer Höhepunkt war das Konzert mit Sir András Schiff in Schloss Reinhardsgrimma zur Eröffnung der Schumanniade.

Entitled “Bach and Schumann” the Schumanniade delighted all visitors with special events in the castle of Reinhardsgrimma and in the church of Krejscha. A particular highlight was the opening concert with Sir András Schiff in the castle of Reinhardsgrimma.

University of Leeds, Juli 2014



Sir András Schiff erhält seine Ehrendoktorwürde vom Kanzler der University of Leeds, Lord Bragg (Foto: www.leeds.ac.uk/info/30310/honorary_graduates/2034/sir_andras_schiff)

Sir András Schiff, Mitglied im Schumann-Forum seit 2012, erhielt die Ehrendoktorwürde der Universität Leeds

Sir András Schiff, member of the Schumann Forum since 2012, was awarded an Honorary Doctorate of Music by the University of Leeds.

Salzburg, 5. August 2014: Feierliche Überreichung der *Nachtigall* an Christian Gerhaher nach seinem Konzert bei den Salzburger Festspielen



Christian Gerhaher am 5.8.2014 mit der *Nachtigall*, die ihm von Eleonore Büning (rechts) gerade überreicht wurde. (Foto: <http://salzburgerfestspiele.at>)

Christian Gerhaher ist nicht nur der beste Liedsänger unserer Tage; er singt mit der nämlichen pathosfreien Hingabe und superlativischen Unbedingtheit auch Oratorium, Oper und Operette, alte, wie neue Musik. Und alles, was er singt, wird lebendig und wahr.“ Am 5. August 2015 wurde dem Bariton Christian Gerhaher die *Nachtigall*-Trophäe nach seinem Liederabend mit dem Pianisten Gerold Huber – der Abend stand im Zeichen von Goethe-Vertonungen von Schubert und Rihm – von Eleonore Büning überreicht. Vgl. <http://www.salzburgerfestspiele.at/konzert/liederabende-2014/gerhaher-huber>

In January 2014 Christian Gerhaher (mentor and first member of the Schumann Forum) was accorded the prize of honour „Nachtigall 2014“ of the German Record Critics’ Award. The Jury’s conclusion: This singer is a great gift for us. [...] Christian Gerhaher is not only the best song recitalist of our days; he sings oratorio, opera and operetta, early and new music with the same pathos-free passion and superlative immediacy. And everything he sings comes alive, and becomes truth.“ Cf. <http://www.schallplattenkritik.de/ehrenpreise>.

The *Nightingale Trophy* was presented to baritone Christian Gerhaher after his recital with pianist Gerold Huber on August 5 – the Lied Recital took place with the special focus on musical settings of Goethe’s poems by Schubert and Rihm – through Eleonore Büning. Cf. <http://www.salzburgerfestspiele.at/concert/lied-recitals-2014/gerhaher-huber>

Rückblick auf 2014 im Schumann-Haus Leipzig Von Gregor Nowak, Geschäftsführer des Schumann-Vereins Leipzig



Der Musiksalon im Schumann-Haus

Was verbindet der fachkundige Konzertbesucher mit Künstlern wie der Geigerin Carolin Widmann, dem Pianisten Martin Helmchen, dem Cellisten Peter Bruns oder dem Klarinettenisten Ib Hausmann? Sicherlich nicht in erster Linie einen nur 50 Sitzplätze fassenden Musiksalon. Diese herausragenden Musiker sind auf allen Kontinenten gefragt und spielen in den größten Sälen weltweit. Aber eben auch

im intimen Schumann-Saal des Leipziger Schumann-Hauses. Nun mag es an der besonderen Atmosphäre liegen, an einem solch authentischen Ort spielen zu können, wo seinerzeit Robert und Clara Schumann musizierten, dass eben jene Künstler und viele andere mehr sehr gern den Weg in die ehemalige Leipziger Wirkungsstätte der Schumanns fanden. Ein weiterer Grund könnte aber auch sein, dass diese ganz persönliche und direkte Verbindung zum Publikum für viele Musiker eine willkommene Abwechslung zu der sicherlich anonymen Präsentation in großen Konzerttempeln ist. Wie dem auch sei, 2014 begeisterten sie in insgesamt 36 Konzerten ihre 1800 Besucher, eine repräsentative Auswahl soll diese lebendige Konzerttätigkeit im Schumann-Haus dokumentieren.

Die Konzertmeisterin des Konzerthauses Berlin Sayako Kusaka und der Cellist Peter Bruns spielten am 18. Januar unter anderem die selten aufgeführten Duos von Allesandro Rolla und Erwin Schulhoff. Im Recital am 22. Februar überzeugte der Professor für Klavier der Leipziger Musikhochschule Gerald Fauth mit Beethovens Es-Dur Sonate und Brahms' vier Klavierstücken op. 119. Das aus Musikern des Gewandhausorchesters bestehende Sächsische Klaviertrio spielte am Geburtstag Robert Schumanns seine vier *Fantasiestücke* op. 88 und das Trio op. 63 Nr. 1.

Der Höhepunkt war zweifellos die Schumann-Festwoche vom 6. bis 14. September. Das Motto „Flegeljahre“ ließ dabei genügend Spielraum, um einerseits Schumanns Geistesverwandtschaft mit dem romantischen Dichter Jean Paul zu thematisieren, andererseits die vielen Facetten jugendlicher Kreativität zu beleuchten. So eröffnete am 6. September die italienische



Pianistin Ottavia Maria Maceratini – ein herzlicher Dank gilt dem Schumann-Forum für die Unterstützung – die Festwoche mit ausschließlich frühen Kompositionen Schumanns, Griegs und Chopins.

Auch Peter Bruns griff in seinem Konzert am 7. September unter anderem mit Strauss' früher Sonate für Violoncello und Klavier op. 6 die Idee der Jugend-

kompositionen auf, während der Klarinetrist Ib Hausmann und der Pianist Frank Gutschmidt am 11. September mit Webers *Grand Duo Concertant* und Schumanns *Fantasiestücke* op. 73 vornehmlich Sturm- und Drang-

werke auf dem Programm hatten.



Ottavia Maria Maceratini bei der Probe für das Eröffnungskonzert am 6.9.

Jugendlich erfrischend ging es am

13. September zu, denn vormit-

tags fand das Tanztheaterprojekt

„Struwelpeter“ der ebenfalls im

Schumann-Haus beheimateten Frei-

en Grundschule „Clara Schumann“

seinen Abschluss und nachmittags

spielte der erst 15jährige Geiger Ziyu

He ein virtuoses Programm in An-

lehnung an eben jenes Konzert von

Niccolo Paganini vom 5.10.1829 im

damaligen Leipziger Stadttheater,

das Clara Schumann als 10jährige

besucht hatte. Letztlich kann das

Abschlusskonzert am 14. September

als Höhepunkt des gesamten Jahres

betrachtet werden. Die Geigerin Car-

rolin Widmann, die Cellistin Marie-

Elisabeth Hecker und der Pianist

Martin Helmchen waren gemeinsam

unter anderem mit Schumanns Trio

Nr. 3 in g-moll zu erleben – ein sa-

genhafter Moment.



Ziyu He beim Konzert am 13.9.



Von links nach rechts: Carolin Widmann, Schumann-Forum-Mitglied seit 2012, Marie Elisabeth Hecker und Martin Helmchen nach der Probe vor ihrem Benefizkonzert für das Schumann-Haus Leipzig, gleichzeitig das Abschlußkonzert der Schumann-Festwoche Leipzig, wo sie u.a. Schumanns Trio Nr. 3 in g-moll gespielt haben.

Noch ein kurzer Ausblick auf die Konzertsaison 2015 – alle Schumannianer freuen sich bestimmt schon auf den 175. Hochzeitstag der Schumanns am 12. September 2015. Natürlich feiert das Schumann-Haus Leipzig ebenfalls dieses Jubiläum ausgiebig im Verlauf seiner nächsten Festwoche (5. bis 13. September), schließlich gaben sich das Musikerpaar in Leipzig das Ja-Wort und zogen einen Tag später in das Haus in der Inselstraße ein – zu Clara Schumanns 21. Geburtstag. Angesagt haben sich wieder sehr prominente Künstler, unter anderem der Klarinettenist David Orłowski, das Dover Quartet, die Mezzosopranistin Anne-Theresa Möller mit der Pianistin Tatjana Dravenau und der Pianist Tobias Koch.

Weitere Infos unter: www.schumann-verein.de.

Looking back at the Schumann House in Leipzig in 2014

*By Gregor Nowak, Managing Director of the Schumann-Associaton Leipzig**

What does the knowledgeable concert-goer associate with artists such as the violinist Carolin Widmann, the pianist Martin Helmchen, the cellist Peter Bruns, or the clarinetist Ib Hausmann? Certainly not a music salon for just 50 seats in the first place. These outstanding musicians are in demand on all continents and perform at the biggest music halls worldwide. But, still, they do so, too, at the intimate Schumann salon of the Schumann House in Leipzig.

It might well have to do with that special attraction to be able to perform in such an authentic place where Robert and Clara Schumann used to play music at that time, that precisely young artists and many more most gladly found their way into the former Leipzig domain of the Schumanns. Another reason might also be that this very personal and direct contact with the audience is for many musicians a welcome change from certainly more anonymous presentations in big concert halls. However this be, in 2014, they delighted their 1,800 guests with a total of 36 concerts, and a representative selection is meant to document this busy concert activity at the Schumann House.

On 18th January, the concertmaster of the Berlin Concert Hall, Sayako Kusaka, and the cellist Peter Bruns played, inter alia, the seldom performed duos by Allesandro Rolla and Erwin Schulhoff.

At a recital on 22nd February, Gerald Fauth, Professor of Piano at the Leipzig Academy of Music, impressed with Beethoven's Sonata in E flat major and Brahms' Four Pieces for piano, Op. 119.

On the birthday of Robert Schumann, the Saxon Piano Trio, composed of musicians from the Gewandhaus Orchestra, performed his Fantasy Pieces, Op. 188, and Piano Trio No. 1, Op. 63.

The highlight was undoubtedly the Schumann Festival between 6th and 14th September. There, the motto of "Awkward age" allowed sufficient leeway, on the one hand, to bring up the subject of Schumann's spiritual affinity with the Romantic poet Jean Paul, and, on the other hand, to examine the many facets of youthful creativity. It was in this spirit that the Italian pianist Ottavia Maria Maceratini opened the Festival on 6th September with early compositions by Schumann, Grieg, and Chopin exclusively – with our sincere thanks to the Schumann Forum for pro-

* translated by Dr. Thomas Henninger

viding so much support. Peter Bruns also took up the idea of youthful compositions in his concert on 7th September, with, inter alia, Strauss' early Sonata for violoncello and piano, Op. 6, whilst the clarinettist Ib Hausmann and the pianist Frank Gutschmidt presented a programme of predominantly Storm and Stress works on 11th September, with Weber's Grand Duo Concertant and Schumann's Fantasy Pieces, Op. 73. On 13th September, it was all youthful and refreshing, when the dance theatre project "Struwelpeter [Shockheaded Peter]" found its conclusion in the morning by the Free Primary School "Clara Schumann", also domiciled at the Schumann House, and in the afternoon, the just 15-year-old violinist Ziyu He performed a virtuoso programme in the style of exactly that concert by Niccolò Paganini on 5th October 1829 at the then Leipzig Municipal Theatre, which Clara Schumann had attended at the age of ten. Finally, the closing concert on 14th September can be considered the highlight of the whole year. The violinist Carolin Widmann, the cellist Marie-Elisabeth Hecker and the pianist Martin Helmchen could all be heard together ensuring a legendary moment by performing, inter alia, Schumann's Trio No. 3 in G minor.



David Orłowski, Foto: Felix Broede



Tobias Koch, Foto: Marion Koell

Just a brief outlook on the concert season 2015: All Schumannians certainly look forward to the 175th wedding anniversary of the Schumanns on 12th September 2015. The Schumann House in Leipzig will, of course, join in the celebrations of this jubilee extensively in the course of its next Festival (5th to 13th September), as after all the couple had given their word of consent in Leipzig and moved into the house on Inselstraße one day later, on Clara Schumann's 21st birthday. Highly renowned artists such as the clarinettist David Orłowski, the Dover Quartet, the mezzo-soprano Anne-Theresa Möller together with the pianist Tatjana Dravenau, and the pianist Tobias Koch have again announced their participation.

For further information, please refer to: www.schumann-verein.de.



**Bonn, Schumannhaus,
12.9.2014: Geburtstags-
konzert für Clara Schu-
mann**

Am Vorabend von Clara Schumanns 195. Geburtstag gaben der Pianist und Schumann-Preisträger und – seit 2014 – Schumann-Forum-Mitglied Jozef De Beenhouwer und die bel-

gische Sopranistin Liesbeth Devos ein wunderbares Geburtstagskonzert mit Werken von Clara Schumann.

Celebrating the 195th Birthday of Clara Schumann on the eve of her birthday the pianist and Schumann-prizewinner Jozef De Beenhouwer and the belgish Soprano Liesbeth Devos gave a great concert with works by Clara and Robert Schumann.

Dresden, Messe, 13.9.2014: FUTURUM – Gefühl ist Alles



Foto aus: www.futurum-music.de

Pünktlich zum „Jahr der Romantik“ 2014 entstand ein neues Musikprojekt um den Sänger und Komponisten Sebastian Lohse.

FUTURUM – Gefühl ist Alles lautet der Titel und es ist Neo-Romantik, eine Synthese aus Klassik, Rock und Elektronik. Parallel zur Albumproduktion wurden Videos zu den einzelnen Titeln produziert, die die Geschichte des *Wanderers im Nebelmeer* von Caspar David Friedrich im 21. Jahrhundert zeigen. Die Geschichte des *Wanderers* – ein Kampf zwischen Vergangenheit und Zukunft. Live-Premiere: 13.9. in Dresden.

Die Protagonisten: Sebastian Lohse (Gesang, Produzent), Stephan Salewski (Schlagzeug), Johannes Hautop (Gitarre, Mix), Christian Keymer (Keyboards), Florian Salewski (Bassgitarre), Marianna Korsh (Script, Dramaturgie), Ciro Ayala (Animation, Schnitt), Provokefilms (Filmstudio), Eckart Reichl (Kamera)

Brachialromantik: Futurum oder „Gefühl ist alles“

SNN
M. S. N.
VON MICHAEL ERNST

Sebastian Lohse vermählt Robert Schumann elektronisch mit Caspar David Friedrich

Man nehme: Eine Extraportion Selbstbewusstsein, reichlich Bilderliebe (zu Caspar David Friedrich etwa), ordentlich Musikhäppchen (von Robert Schumann) und ausreichend Text (zum Beispiel von Heinrich Heine), mixe das alles mit Computeranimationen, filtere jegliche Scheu vor Kitsch heraus – und fertig ist „Futurum“, das neue Projekt vom Dresdner Barden Sebastian Lohse.

Er hat bisher als moderner Romantiker im Liedgesang von sich reden gemacht, nun aber verknüpft er vertineralichte Lyrismen mit aufgesetztem Modernismus. Das Resultat ist eine Form von exzentrischer Brachialromantik. „Gefühl ist alles“ heißt sein Projekt, das in „Traum“, „Rhein“, „Liedchen“ und „Zwielicht“ unterteilt ist. Die Uraufführung gibt es am 13. September in der Messe Dresden. Sie ist Bestandteil von „Ostrale-Extra“ und verspricht eine Multi-Media-Reise durch die Zeiten und Genres.

Dazu gehören martialisches Auftreten eines wie aus der Zeit gefallenen Helden inmitten von bekannten Friedrich-



Caspar David Friedrich trifft auf Computerspielromantik: Auf das Cover der neuen Aufnahme greift die Intention Lohses auf.

Foto: PR

Gemälden, die mittels digitaler Computertechnik und Animationen des Japaners Hiroshi Yamada so weit verfremdet worden sind, dass ihre wehende Mystik eine moderne Interpretation erfährt. Das

passt natürlich bestens zu 2014, dem Jahr der Romantik, und wird sogar von Stadtmarketing heftig beworben. Nicht zuletzt ist es ein Brückenschlag zum 240. Geburtstag des Malers aus Greifswald,

dem der 1978 in Wolgast geborene Sänger ideell verbunden scheint.

Sebastian Lohse, der aus mehreren eigenen Formationen und nicht zuletzt von seinem Mitwirken in der „Letzten Instanz“ bekannt ist, gibt im neuesten Projekt „Futurum“ den Reisenden durch diese Zeit- und Gattungsebenen. Zur Binnensicht des Romantikers gehört eben auch der offene Blick auf die Außenwelt, die zerstörende, geschundene, bewahrenswerte? Hierzu werden Friedrichs stille Ansichten mit bedrohlichen Cyberwelten konfrontiert. Gemeinsam mit Stephan Salewski (Schlagzeug), Christian Keymer (Keyboards), Johannes Hautop (Gitarre) und Florian Salewski (Bass) zelebriert Lohse Neoromantik pur, singt Ausschnitte aus Schumanns „Dichterliebe“ op. 48 zu Schumanns Texten und dem „Liederkreis“ op. 39 nach Vorlagen Joseph von Eichendorffs. Damit ist eine aufwändige Bühnenshow versprochen, die herkömmliche Romantik-Vorstellungen in ganz neuem Licht und Klang erscheinen lassen.

„Futurum“, am Sonnabend, 20.30 Uhr, Messe Dresden; www.futurum-music.de

Bericht und Ankündigung der Premiere in den *Neuesten Dresdner Nachrichten*, 11.9.2014

Just in time for the „Year of Romance“ 2014 a new music project by the singer and composer Sebastian Lohse was emerged. It is called *FUTURUM – Emotion is Everything* and it's neo-Romanticism, a synthesis of classic, rock and electronic music. The premiere took place on 13 september in Dresden

The protagonists of the project – Sebastian Lohse (singer and producer), Stephan Salewski (drums), Johannes Hautop (guitar, mix), Christian Keymer (keyboards), Florian Salewski (bassguitar), Marianna Korsh (script), Hiroshi Yamada (animation, cut), Provokefilms (studio), Eckart Reichl (camera) – also created videos for each track which tell the tale of Caspar David Friedrich's *Wanderer above the Sea of Fog* now in the 21st century. The tale of the *Wanderer* – a battle between the Future and the Past.



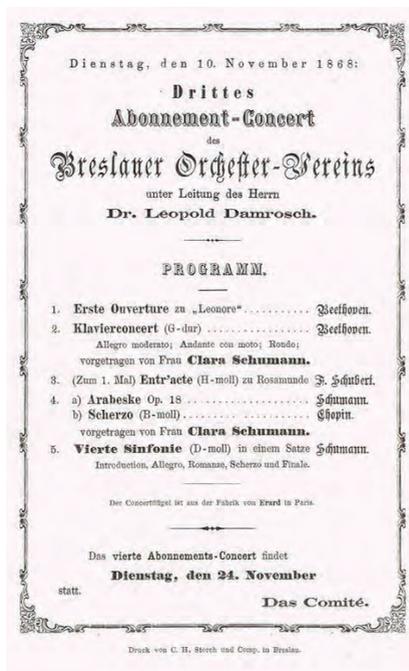
Sofja Gülbadamova (Foto: Künstlerin)

Zwickau, Gewandhaus, 10.10. 2014: Schumann-Gala

Wie in jedem Jahr fand auch 2014 im Zwickauer Gewandhaus die Schumann-Gala statt, ein Festkonzert, das sich exakt an das Programm eines historischen Konzerts hält, in diesem Jahr an das Programm des Dritten Abonnement-Konzerts des Breslauer Orchester-Vereins vom

10. November 1868, bei dem Clara Schumann als Solistin mitwirkte. Als Solistin am 10. Oktober 2014 trat Sofja Gülbadamova auf.

As every year a festive concert was given based on the programme of an “historic” concert, in this year after the programme of the Breslauer Orchestra Association, November 10, 1868, with Clara Schumann as soloist. This part took 2014 Sofja Gülbadamova.



Der Programmzettel befindet sich in der Programmsammlung Clara Schumanns im Robert-Schumann-Haus Zwickau.



Nikolaus Harnoncourt und Senta Berger, Foto: BVMI/Brauer Photos

**Berlin, Konzerthaus,
18.10.2014: Echo Klassik an
Nikolaus Harnoncourt**

Nikolaus Harnoncourt, Gründungsmitglied des Schumann-Forums, wurde vom Bundesverband der Musikindustrie e.V. mit dem Echo Klassik für sein Lebenswerk ausgezeichnet.

Nikolaus Harnoncourt, founding member of the Schumann Forum, received a lifetime achievement award from Echo Klassik.

**Frankfurt, Holzhausenschlösschen, 4.11.2014:
Verleihung des Schumannpreises für besondere musikerzieherische
Leistungen an Clemens Greve**

Die Robert-Schumann-Gesellschaft verlieh Clemens Greve, Geschäftsführer der Frankfurter Bürgerstiftung ihren Schumannpreis für besondere musikerzieherische Leistungen.

The Robert-Schumann-Society Frankfurt awarded Clemens Greve, managing director of the Frankfurter Bürgerstiftung the Schumann Prize for particular achievements in the field of musical education.

**Mainz, Akademie der Wissenschaften und der Literatur,
6.11.2014: Verleihung des Schumann-Preises für Dichtung und Musik
an den Komponisten Wolfgang Rihm.**

Wolfgang Rihm erhielt den Robert-Schumann-Preis für Dichtung und Musik der Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Er ist der zweite Preisträger, sein Vorgänger Pierre Boulez erhielt den damals erstmals vergebenen Preis 2012.

Wolfgang Rihm has been awarded the Robert Schumann Prize for Poetry and Music 2014. This was the second time the prize has been awarded, with Pierre Boulez being the awardee of the prize in 2012.



Sir András Schiff, 11. Dezember 2014: Nach der Erhebung in den Adelsstand durch Prinz Charles im Rahmen einer Feierstunde im Buckingham Palast, London (Foto: www.askonaholt.co.uk/uploads/images/2014/12/11/Sir%20Andras%20Schiff%20KBE_FINAL-97.jpg)

London, Buckingham Palace, 11. Dezember 2014: Erhebung von András Schiff in den britischen Adelsstand

Im Juni 2014 wurde András Schiff, seit 2001 britischer Staatsbürger, für seine Verdienste um die Musik in den Adelsstand erhoben und als Ritter in die Geburtstags Ehrenliste der englischen Königin aufgenommen. Am 11. Dezember 2014 wurde Sir András Schiff im Buckingham Palast von S.K.H. dem Prinzen von Wales die Ritterwürde offiziell verliehen.

In June 2014 András Schiff, since 2001 a British citizen, was bestowed a knighthood for services to Music in the Queen's Birthday Honours List. On December 11 Sir András Schiff was knighted by HRH The Prince of Wales at Buckingham Palace.

29.12.2014, Zwickau, Rathausnachrichten

Schumann-Preis der Stadt Zwickau 2015 für die Düsseldorfer Schumann-Forschungsstelle

Die Robert-Schumann-Forschungsstelle Düsseldorf erhält den Robert-Schumann-Preis der Stadt Zwickau 2015. Mit der Auszeichnung werden die besonderen Verdienste der 1986 gegründeten Institution um die Erforschung des Lebens und Schaffens von Robert und Clara Schumann gewürdigt. Der Preis wird im Rahmen des Schumann-Fests am 8. Juni 2015 in einem öffentlichen Festakt mit Konzert von Zwickaus Oberbürgermeisterin verliehen. Die musikalische Gestaltung liegt in den Händen des aus Karlsruhe anreisenden Klavier-Duos Eckerle, das Bekanntes und Unbekanntes aus der Feder Robert Schumanns präsentiert.

29.12.2014, Zwickau, Town Hall news

Robert Schumann Prize of the town of Zwickau 2015 to the Düsseldorf Schumann Research Centre

The Robert Schumann Research Centre in Düsseldorf is to receive the Robert Schumann Prize of the town of Zwickau in 2015. This award will appreciate the special merits of the institution, founded in 1986, in researching the life and work of Robert and Clara Schumann. The Prize will be awarded by the Lord Mayor of Zwickau within the scope of the Schumann Festival during an official ceremony including a concert on 8th June 2015. The musical composition will be entrusted with the Eckerle piano duo who will travel from Karlsruhe for this special occasion and present familiar and unknown works by Robert Schumann.

Gesucht und gefunden: / Sought and found:

Anneliese Singer, tatkräftiges Mitglied des Schumann-Vereins Leipzig hat nach dem genauen Datum gesucht, an dem die Tafel über die ehemaligen Bewohner Robert und Clara Schumann am Leipziger Schumann-Haus angebracht worden ist. Und sie ist fündig geworden. Es war im Jahr 1871.

Anneliese Singer, a committed member of the Schumann Association in Leipzig, searched for the exact date when the plaque for former residents Robert and Clara Schumann was put up at the Schumann House in Leipzig. And she did find it. It was in the 1871.

* In Leipzig wurde am 20. Febr. endlich eine Pflicht der Pietät gegen zwei große Männer erfüllt, die mehrere Jahre hindurch den Stolz des musikalischen Leipzig bildeten: Mendelssohn Bartholdy und R. Schumann, indem an des Erstern Sterbehause (Königsstraße Nr. 21) eine Marmortafel mit der Aufschrift: „In diesem Hause starb Felix Mendelssohn Bartholdy am 4. Nov. 1847“ und an dem Hause Inselstraße No. 5, in welchem Schumann die reichste Zeit seines Schaffens verlebte, eine dergleichen mit der Aufschrift: „Hier wohnten Robert und Clara Schumann 1840—45“ angebracht wurden.

Aus: *Signale für die musikalische Welt*, 1871

Mr. Robert Schumann mit Frau
 und Frau, geb. Mendelssohn, in d. B. d. Hofes v. Metternich.
 Graf Johann Metternich, 17. August 1842.

Eintrag Robert Schumanns ins Gästebuch des Fürsten Metternich Entry by Robert Schumann in the visitors' book of Prince Metternich

Bei einer kleinen Ferienreise, die auch den Besuch des Schlosses Königswart (Kynzvalt) in Böhmen einschloss, fand Anneliese Singer im Gästebuch des aus Koblenz gebürtigen Fürsten und späteren österreichischen Staatskanzlers Metternich den Eintrag von Robert Schumann, womit dieser den auch von ihm ehrfurchtsvoll in den Ehetagebüchern vermerkten Besuch mit seiner Frau Clara bei dem Fürsten bestätigt hat.

During a small holiday trip which also included a visit to Königswart Castle in Bohemia, Anneliese Singer found in the visitors' book of Prince Metternich, the later Austrian State Chancellor, a native of Koblenz, inter alia, an entry by Robert Schumann in which he confirmed his and his wife Clara's visit to the Prince's residence, which he also reverently noted down in their marriage diaries.



Neues Logo / New logo

Das neue Logo des Robert-und Clara-Schumann-Verein-Leipzig-Inselstraße-18 e. V.

The new Logo of the Robert-and-Clara-Schumann Association Leipzig



Rosensäule in Jena, Foto: Joachim Bauer, 2014

Erinnerungstafeln an den Rosensälen in Jena, Fürstengraben 27

Robert und Clara Schumann haben im kulturellen Gedächtnis der Jenaer bleibende Spuren hinterlassen. Schumann verweilte hier als Sechzehnjähriger auf der Durchreise und promovierte 1840 in absentia an der Universität Jena. Clara Schumann konzertierte mehrfach in Jena. Ihr erstes Konzert gab sie am 24. September 1836 in den Rosensälen. Von Ostern 1857 bis Oktober 1859 besuchten die Schumann-Söhne Ludwig und Ferdinand die Stoyische Erziehungsanstalt.

Commemorative plaques for Clara and Robert Schumann in Jena, Rosensäle (Rose Halls), Fürstengraben 27

Both Robert Schumann and his wife Clara left their mark on the cultural memory of the city of Jena. Schumann has stayed in Jena as a sixteen-year-old youth only when in transit and obtained his doctorate 1840 at the university of Jena in absentia. Clara Schumann instead had travelled several times to Jena for concerts. She gave her first concert at the Rose Halls on 24th September 1836. At Easter 1857 the older sons Ludwig and Ferdinand moved to Stoy Boarding School in Jena and stayed there until October 1859.



Ottavia Maria Maceratini & Frances Falling,
Foto: Barbara Frommann, Bonn

Bonn, Ernst-Moritz-Arndt-Haus, 15.1.2015

Schumann-Forum-Veranstaltung: "In the Footsteps of Clara Schumann"

Vorstellung des Honors-Thesis-Projekts von Frances Falling. Video und Liedvortrag von Frances Falling, am Klavier: Schumann-Forum-Mitglied Ottavia Maria Maceratini.

2014 schloss Frances Falling ihr Studium an der Florida State University (FSU) mit

einem Doppelbachelor in Choral Music Education (BME) und Environmental Studies (BS) ab. Gleichzeitig arbeitete sie an ihrem ambitionierten Honors-Thesis-Projekt „In the Footsteps of Clara Schumann“, das sie ebenfalls 2014 fertigstellte. Ihre Faszination für Clara Schumann entsprang aus einem regelmäßigen Gesangsseminar an der FSU, wo Frances die Vertonung des Gedichtes, „Liebst du um Schönheit“, von Friedrich Rückert erstmals zu Ohren bekam. Als sie dann für eine Hausarbeit in ihrem Musikgeschichtskurs freie Themenwahl hatte, schrieb sie diese über Clara Schumann. Je tiefer sie in die Forschung eindrang, desto mehr wuchs die Neugier und Hochachtung für diese Künstlerin des 19. Jahrhunderts. Nach der Hausarbeit nutzte Frances die Möglichkeit einer Honors Thesis (freiwillige Bachelorarbeit), um ein umfangreicheres Projekt inklusive Forschungsreisen innerhalb Deutschlands zu unternehmen. Frances hat mit Musikwissenschaftlern und Autoren in Deutschland Kontakt aufgenommen, die sich äußerst empfänglich und unterstützend zur Verfügung stellten. Ihr Film geht nicht nur den Spuren Clara Schumanns nach, sondern stellt auch diese Fachleute der Studenten- und Professorenschaft der Florida State University vor. Die Interviews machen die Zeit und das Leben Clara Schumanns lebendig und werfen gleichzeitig einen Blick auf die Arbeit von Musikwissenschaftlern und Historikern. Frances hat sich von dem Enthusiasmus dieser Wissenschaftler anstecken lassen und erhofft mit diesem Film, in anderen, die vielleicht noch nicht von Clara Schumann gehört haben, Neugier zu erwecken.



Ottavia Maria Maceratini & Frances Falling,
Fotos: Barbara Frommann, Bonn

Schumann-Forum-event: “In the Footsteps of Clara Schumann”

Presentation of the honor thesis of Frances Falling. Video and live-performance of some Clara-Schumann-Liedern by Frances Falling, accompanied at the piano by Schumann-Forum-member Ottavia Maria Maceratini.

In 2014 Frances Falling graduated with a double bachelor degree in Choral Music Education (BME) und Environmental Studies (BS) at the Florida State University. In the same year she worked on her ambitious Honors Thesis Project “In the footsteps of Clara Schumann”, completed in autumn 2014. Frances Falling first became interested in Clara Schumann when she heard her setting of Friedrich Rückert’s beautiful poem “Liebst du um Schönheit” during voice seminar at Florida State a few years ago: “When I had the opportunity to choose a research topic in my music history class last year, I chose Clara – focusing on her growth from Wunderkind to mature artist, how she has greatly influenced the customs of concerts, and how she championed composers that we consider “greats” today. Many of the current scholarly works about Clara Schumann have not been translated into English. I was able to contact some of the living research authors and they were amazingly receptive and supportive of my inquiries. This film not only traces the footsteps of Clara Schumann, it also introduces these German scholars to the Florida State University community. Interviews with them bring the life and times of Clara Schumann to life, while also providing valuable insight into how music scholars work. The enthusiasm of these musicologists who live, breathe, and study their subject, certainly inspired me and I believe their insights will spark curiosity in those who have not yet heard of Clara Schumann. This project encompasses not only a short version of all the footage and interviews I took during my journey, but also full-length documentary film.”



Januar 2015

Die französische Musikzeitschrift *Diapason* zeichnete die Einspielung der Vierten Sinfonie von Robert Schumann durch die Deutsche Kammerphilharmonie Bremen unter der Leitung von Paavo Järvi Bremen mit ihrem renommierten Preis, dem *Diapason d'Or*, aus.

Die Auszeichnung zählt zu den drei bedeutendsten, unabhängigen europäischen Preisen für Aufnahmen klassischer Musik – neben dem Preis der deutschen Schallplattenkritik und dem britischen Gramophone Award. Vgl. <http://www.kammerphilharmonie.com/index.php/de/service/archiv>

January 2015

The French music magazine *Diapason* has honoured The Deutsche Kammerphilharmonie Bremen's recording of Robert Schumann's 4th Symphony with its renowned prize, the *Diapason d'Or*. The award ranks among the three most prestigious independent European awards for recordings of classical music – alongside the German Record Critics' Award and the British Gramophone Award. Cf. <http://www.kammerphilharmonie.com/index.php/en/service/archive>

Ausblick / Preview



Neues Medaillon

2015 plant das *Sächsische Vocalensemble* die Anbringung seines letzten Medaillons an der Kirche zu Kreischa, wohin sich Schumann und seine Familie vor den revolutionären Unruhen in Dresden 1849 zurückgezogen hatten.

New Medallion

In 2015, the *Saxon Vocal Ensemble* is planning to put up his last medallion at the church in Kreischa where Schumann and his family had retired prior to the revolutionary unrest in Dresden in 1849.

Zwickau, Rathausnachrichten

Ankündigung des nächsten internationalen Robert-Schumann-Wettbewerbs für Klavier und Gesang

Der 17. Internationale Robert-Schumann-Wettbewerb für Klavier und Gesang findet vom 9. bis 19.6.2016 in Zwickau statt. Anmeldungen sind ab sofort möglich:

www.schumannzwickau.de//rsw_klavier_gesang_naechster_ausschreibung.asp

Zwickau, Town Hall news

Announcement of the next International Robert-Schumann-Competition for piano and singers

The 17th International Robert-Schumann-Competition for piano and singers will take place from 9. to 19.6.2016 in Zwickau. Participants are requested to register: www.schumannzwickau.de//rsw_klavier_gesang_naechster_ausschreibung.asp



Stephen Isserlis
Schumannkonzerte: Antwerpen und
Brügge, Mai 2015

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

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

7.5.2015 Antwerpen/Antwerp, De Roma

8.5.2015 Brügge/Brugge, Concertgebouw

Royal Flemish Philharmonic & Philippe Herreweghe

Im Programm/Programme to include

Schumanns Cello-Konzert in A moll op. 129

9.5.2015, Brügge/Brugge, Concertgebouw

Schumanns letzte Jahre – ein Abend mit Literatur und Musik/Schumann's Last Years – an evening of Words and Music (written by Steven Isserlis). Mit/with Henning Kraggerud (violin), Rachel Roberts (viola), Tineke Van Ingelgem (soprano), Dénes Várjon (piano), Kurt Van Eeghem (Erzähler/narrator)

Programm/Programme: Brahms: Scherzo es-Moll/Scherzo in E flat minor, op. 4; Schumann: *Zwei Balladen*, op. 122,2 (= „Die Flüchtlinge“); Brahms: Scherzo c-Moll (3. Satz aus der „F.A.E.“-Sonate/third movement of the „F-A-E-sonata“); Schumann: Intermezzo a-Moll WoO 2 (2. Satz aus der „F.A.E.“-Sonate/second movement of the „F-A-E-sonata“); Schumann: *Album für die Jugend*, op. 79,20 (= „Frühlings Ankunft“); Schumann: „Geistervariationen“ WoO 24; Schumann: *Gedichte der Königin Maria Stuart*, op. 135,5 (= „Gebet“); Clara Schumann: *Drei Romanzen*, op. 21,1; Schumann: Choral/Chorale „Wenn mein Stündlein vorhanden ist“; Brahms: Klavier-Quartett/Piano Quartet 3, op. 60.

10.5.2015, Brügge/Brugge, Concertgebouw

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



Grußwort des Oberbürgermeisters der Landeshauptstadt Düsseldorf

Thomas Geisel

»Was singt mir, der ich höre in meinem Körper das Lied?«

Robert Schumanns Musik erfasst den Leib und macht ihn zum Resonanzkörper. Kein distanziertes Verstehen und Nachvollziehen stellt sich ein, sondern ergriffen erfährt man die Lieder leibhaftig.

Diesen Ausnahmezustand hat der französische Essayist und Denker Roland Barthes in eine empfindsame Frage gekleidet, die jeden Schumann-Liebhaber jauchzen lässt.

»Was singt mir, der ich höre in meinem Körper das Lied?« So wird es gängigerweise übersetzt, wobei »Leib« an Stelle von »Körper« hier noch viel zutreffender wäre.

Von der Melodie des Liedes ergriffen, erreichen die Worte uns tanzend. Sinnlicher Sinn – dessen Rhythmik den Leib durchpulst und das Herz höher schlagen lässt.

Von Hochgefühl zu Hochgefühl führt der Veranstaltungszyklus, mit dem das Heinrich-Heine-Institut und die Robert-Schumann-Gesellschaft an 175 Jahre »Dichterliebe« erinnern, durch das ganze Jahr. Und wer vermag der Versuchung zu widerstehen, fortgesetzt zu erleben, was Leib und Seele wirklich zusammenhält?

Thomas Geisel
Oberbürgermeister
der Landeshauptstadt Düsseldorf

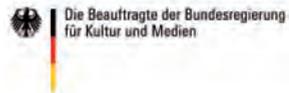
Das Schumann-Netzwerk, das sich auch international zu einer sehr nachgefragten „Schumann-Plattform“ entwickelt hat, bietet unter

WWW.SCHUMANN-PORTAL.DE

eine Fülle aktueller Hinweise und eine umfassende Veranstaltungsvorschau sowie einen ständig wachsenden Fundus von Informationen, immer der Zielsetzung folgend – was immer Sie über Schumann wissen wollen, hier finden Sie es oder können es erfragen!



Mit freundlicher Unterstützung durch



Die Robert-Schumann-Gesellschaft Düsseldorf e.V. und das Heinrich-Heine-Institut der Stadt Düsseldorf sind Mitglieder im Schumann-Netzwerk



„Heine@Schumann 2015“ – 175 Jahre Dichterliebe/175th anniversary of Schumann's „The poet's love“

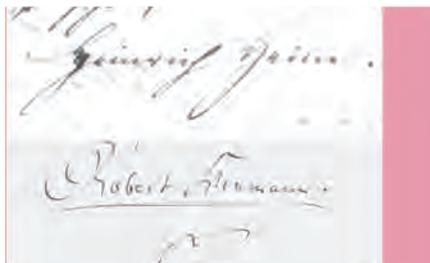
Veranstaltungszyklus
Heine@Schumann2015
175 Jahre »Dichterliebe«

Vor 175 Jahren, in seinem sprichwörtlich gewordenen »Liederjahr« 1840, komponierte Robert Schumann über die Hälfte seiner insgesamt rund 250 Lieder. Damals entstanden auch seine beiden großen Heine-Zyklen, die als Höhepunkte des romantischen Kunstlieds gelten.

Mit »Liederkreis von H. Heine für eine Singstimme und Pianoforte« op. 24 und »Dichterliebe« op. 48 gelang Schumann eine einzigartige Symbiose aus poetischer Musik und musikalischer Poesie, die bis heute auf den Konzertbühnen in aller Welt lebendig ist.

Mit einem ganzjährigen Veranstaltungszyklus erinnern Heinrich-Heine-Institut und Robert-Schumann-Gesellschaft, unterstützt von zahlreichen Partnern und unter Schirmherrschaft des Oberbürgermeisters des Landeshauptstadt Düsseldorf, Thomas Geisel, an diesen außergewöhnlichen Moment in der Musikgeschichte: Der Bogen spannt sich von Vorträgen und Kammerkonzerten bis zu audiovisuellen Adaptionen im Rahmen eines Wettbewerbs für den besten »Dichterliebe«-Videoclip.

Klingendes Zentrum des Wechselspiels aus Literatur und Musik ist die Bilker Straße im Herzen der Carlstadt mit Heinrich-Heine-Institut, Clara-und-Robert-Schumann-Gedenkstätte und dem Kammermusiksaal im Palais Wittgenstein.



Auszüge aus dem Flyer/Abstracts from the Flyer des/of the Veranstaltungszyklus/event cycle organisiert von/organised by: Heinrich-Heine-Institut Düsseldorf, Robert-Schumann-Gesellschaft Düsseldorf in Verbindung mit/in cooperation with Kammermusiksaal im Palais Wittgenstein



**Festivaleröffnung, 27. Mai 2015, 20 Uhr,
Theater im Ballsaal**

Vortrag von Louise Wagner, Choreographin und Tochter der Beethovenfest-Intendantin Nike Wagner, über das Thema „Familienbände“, danach Konzert des Ensemble Percorda mit Werken der Brüder Philidor sowie von Brahms, Schumann und Bartók. Zum Programm des Bonner Schumannfestes vgl. www.bonner-schumannfest.de

Festival opening, May 27, 2015 at 8 pm, Theater im Ballsaal

Lecture by Louise Wagner, Choreographer and daughter of the director of the Beethovenfest Bonn, Nike Wagner, on the theme „family ties“. The lecture is followed by a concert by the Ensemble Percorda with works by the brothers Philidor, Brahms, Schumann und Bartók. Detailed information about the programme of the Bonner Schumannfest cf. www.bonner-schumannfest.de



**Weitere Höhepunkte (Auswahl)
Further highlights (selection)**

2.6.2015, 20:00, Schumannhaus Bonn
„Verliebt, verlobt, verbündet“
Sophie Pacini, Klavier/piano
Schubert, Schumann & Chopin



8.6.2015, 20:00. Schumannhaus Bonn
Ophelia sings – Konzert zu Schumanns Geburtstag/concert at Schumann's birthday
Liederabend/Recital mit/with Annika Gerhards (Sopran/soprano) & Pauliina Tukiainen (Klavier/piano)



**Schumann-Fest Zwickau,
Eröffnung: 4. Juni 2015,
20 Uhr, im Konzert- und
Ballhaus „Neue Welt“**

Mit Konstanze Eickhorst, Klavier, und dem Philharmonischen Orchester Plauen-Zwickau unter der Leitung von Lutz de Veer. Vgl. www.schumannzwickau.de



**Festival opening, June 4, 2015 at 8 pm,
Konzert- und Ballhaus „Neue Welt“**

With Konstanze Eickhorst, piano, and the Philharmonic orchestra Plauen-Zwickau, conducted by Lutz de Veer. Cf. www.schumannzwickau.de



**Weitere Höhepunkte (Auswahl)
Further highlights (selection)**

7.6.2015, 17:00, Schumannhaus Zwickau
Durch alle Töne tönet im bunten Erdentraum: Eric Le Sage (Klavier/piano)

Eric le Sage, Gewinner des Internationalen Schumann-Wettbewerbs Zwickau 1989/winner of the International Robert-Schumann-Competition Zwickau 1989 mit einem ausschließlich Werken von Clara und Robert Schumann gewidmeten Programm/ with a pure Clara and Robert Schumann-programme



14.06.2015, 17:00, Schumannhaus Zwickau
Liebesfrühling: Annette Dasch (Sopran/soprano, Gewinnerin des Internationalen Robert-Schumann-Wettbewerbs/winner of the International Robert-Schumann-Competition Zwickau 2000), Daniel Schmutzhardt (Bariton/baritone), Helmut Deutsch (Klavier/piano)

Duette und Lieder/Duets and lieder von/by Robert & Clara Schumann, Peter Cornelius, Franz Schubert, Peter Tschaikowsky, Emil Mattiesen & Antonín Dvořák.

WWW.ROBERT-SCHUMANN-FEST.DE

Robert-Schumann-Ehrung 2015

„Reflexionen“ – Robert Schumann zum 205. Geburtstag



KARTENVORVERKAUF
RESERVIX.DE

Sächsisches Vocalensemble

12. Juni, 19:00 Uhr

Robert und Clara Schumann-Gedenkweg

Enthüllung des 5. Medaillons
Treffpunkt: Kirche zu Kreischa

13. Juni, 17:00 Uhr

«Ich stand in dunklen Träumen»

Musikalische Soiree
Köstlichkeiten für Ohren und Gaumen im Steigenberger Hotel de Saxe

14. Juni, 19:30 Uhr

Konzerteinführung 18:00 Uhr

„Reflexionen“

Festkonzert des Sächsischen Vocalensembles
im Palais Großer Garten



Robert-Schumann-Ehrung 2015 in Dresden



Kent Nagano & Andrea Breth (Foto: Wiener Festwochen)

Wien, Theater an der Wien, 19., 21., 23., 25.6.2015
Neuinszenierung/New production von/by Andrea Breth
***Herzog Blaubarts Burg* / „*Geistervariationen*“**

„Die einaktige Oper *Herzog Blaubarts Burg* von Bela Bartók wird für die Wiener Festwochen 2015 erstmals als Doppelabend mit den *Geistervariationen* von Robert Schumann aufgeführt, die dieser in melancholischer Resignation, kurz vor seinem Tod vollendete“. Vgl. www.festwochen.at

„At Wiener Festwochen 2015, the one-act opera *Bluebeard's Castle* by Béla Bartók will for the first time be shown as a double performance with *Ghost Variations* by Robert Schumann, which was finished by the German composer in a mood of melancholy resignation shortly before his death.“
Cf. www.festwochen.at

Künstlerische Leitung und Besetzung/Leading Team and Cast
Herzog Blaubarts Burg/Bluebeard's Castle

Musikalische Leitung/Conductor: Kent Nagano; Inszenierung/Director: Andrea Breth; Bühne/Stage design: Martin Zehetgruber; Kostüme/Co-stume design: Eva Dessecker; Licht/Lighting design: Alexander Koppelman; Herzog Blaubart/Bluebeard: Gabor Bretz; Judith: Nora Gubisch
Orchester/Orchestra: Gustav Mahler Jugendorchester

Geistervariationen (Thema mit Variationen in Es-Dur für Klavier)/
Ghost Variations (Theme and Variations in E Flat Major for Piano)

Inszenierung/Director: Andrea Breth; Klavier/Piano: Elisabeth Leonskaja (19., 21., 23.6.), Markus Hinterhäuser (25.6.), vgl./cf. www.festwochen.at



Schumannhaus Leipzig, Spielstätte der Schumann-Festwoche,
Blick in den Musiksalon

Schumann-Festwoche Leipzig, 5. bis 13.9.2015

Die Schumann-Festwoche Leipzig findet vom 5. bis 13.9. statt und widmet sich in ihren Veranstaltungen 2015 vor allem der 175. Wiederkehr des Hochzeitstages von Clara und Robert Schumann, die am 12. September 1840 in Leipzig-Schönefeld geheiratet haben.

The Schumann-Festwoche Leipzig took place from 5.9. until 13.9., marking the 175th wedding anniversary of Clara and Robert Schumann, who married in Leipzig-Schönefeld on 12 September 1840.

Eröffnungskonzert/opening concert, 5.9.2015, 15:00

Tobias Koch (pianoforte) mit Werken von/with works by Clara und Robert Schumann, Johannes Brahms u.a./et al.

Weitere Höhepunkte (Auswahl)

Further highlights (selection)

6.9.2015, 18:00, Schumann-Haus: „Keine Virtuosen, Musiker“.

Anne-Theresa Møller (Mezzosopran/mezzosoprano) & Tatjana Dravenau (Klavier/piano)

Ein Konzertabend rund um/a concert around Pauline Viardot Garcia mit Werken von/with works by Clara und Robert Schumann, Fanny Hensel, Brahms und Chopin

9.9.2015, 20:00, Schumann-Haus: Überraschungskonzert/surprise concert, das neue Format der Festwoche/the new format of the Festwoche, Motto: Beziehungen/Relationships



Kleine Trouvaille der populären Rezeptionsgeschichte aus dem Bestand des StadtMuseum Bonn/nice document on the history of reception from the collection of the StadtMuseum Bonn

NEUE SCHUMANNIANA / NEW SCHUMANNIANA

CDs, DVDs*

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



An die Sterne

Schumanns Chorgesänge für Dresden
aus dem Palais Großer Garten
Sächsisches Vocalensemble
Leitung: Matthias Jung
Querstand, 2014

Bis heute genießen Robert Schumanns A-cappella-Chorwerke keine wirklich große Beliebtheit bei Chören und Chorpublikum, ja, sie sind trotz inzwischen mehrerer

Gesamtaufnahmen dieser Werkgruppe (u.a. Studio vocale Karlsruhe bei Brilliant Classics) noch immer nicht wirklich bekannt. Über die Gründe kann man rätseln – an den oft sehr bekannten Texten, die auch anderweitig vertont wurden, kann es nicht liegen. Eher scheint offenbar der hohe musikalische und technische Anspruch ebenso eine Rolle zu spielen wie das nicht gerade „gängige“, vielmehr hoch-artifizielle Klangbild. So muss man erfreut jede Neuaufnahme Schumann'scher Chormusik registrieren, zumal wenn sie von einem so hochkarätigen Klangkörper dargeboten wird wie dem in Dresden ansässigen Sächsischen Vocalensemble unter seinem Gründer und Leiter Matthias Jung.

Im Konzert haben die Dresdner wohl die meisten Schumann-Chöre aufgeführt, bei ihrer 2011 und 2012 im Palais im Großen Garten aufgenommenen CD unter dem Titel *An die Sterne* (zugleich der Titel eines der vier Gesänge op. 141) beschränken sie sich auf „Schumanns Chorgesänge für Dresden“ (*Romanzen und Balladen* op. 67 und 75, *Doppelchöre*

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

rige Gesänge op. 141). Doch diese Deklaration entspricht nicht dem tatsächlichen Bestand, zu dem im Grunde sämtliche in Schumanns „fruchtbarstem Jahr“ 1849 komponierten A-cappella-Chöre – also auch die vermeintlich „nachgelassenen“, weil posthum veröffentlichten Opera 145 und 146 – gehören. Statt dessen wurden allerdings verdienstvollerweise die erst in jüngerer Zeit (1989) ans Licht gelangten Drei Geibel-Chöre Clara Schumanns aufgenommen. Und trotzdem wäre auf der Scheibe (TT 50:20!) noch reichlich Platz gewesen!

Die *Vier doppelchörigen Gesänge für größere Gesangsvereine* op. 141 (dass sie auch ein Kammerchor adäquat interpretieren kann, beweisen Matthias Jung und seine Sänger) eröffnen die Folge – hochbedeutende Kompositionen, von denen besonders die (von Schumann bereits solistisch in den *Myrthen* op. 25 vertonten) Goetheschen *Talismane* vollen Gestaltungseinsatz verlangen. Glockenreine Intonation, ausgewogene Artikulation und Dynamik – das gilt im übrigen für sämtliche Titel der CD – werden dem Anspruch der schwierigen Werke voll gerecht. Wirklich populär ist von den übrigen Chorsätzen vielleicht nur *Schön Rohtraut* (Mörike), doch halten der *König in Thule* und das *Heidenröslein* (Goethe) eigenen Reiz verborgen im Vergleich mit bekannten volksliedhaften Vertonungen. Als einziger Satz scheint *Ungewitter* (Chamisso) auch politischen Zündstoff zu bergen, doch könnte man *Schnitter Tod* auf einen anonymen geistlichen Volkslied-Text – wohl die bedeutendste Vertonung dieser beiden Hefte *Romanzen und Balladen* – ebenfalls dem Revolutionsjahr 1849 zuordnen. Clara Schumanns *Drei Chöre nach Emanuel Geibel* bieten dagegen wohl leichtere Kost, sind aber je für sich wie in der reizvollen Abfolge sehr wohlklingend und werden dementsprechend makellos dargeboten. Insgesamt ist diese CD sehr zu empfehlen.

(Gerd Nauhaus)

The choir *Dresdner Kammerchor Sächsisches Vokalensemble*, founded in 1996 by Matthias Jung and since then also conducted by him, delivers a representative selection of mixed choral scores created by Robert Schumann during his time in Dresden in 1849, under the title *An die Sterne*, an hommage to the lyrics of op. 141. The recording contains the *Romanzen und Balladen* op. 67 and 75 as well as the *Doppelchörige Gesänge* op. 141. The posthumously published op. 145 and 146 should, however, also be part of this collection. They are instead replaced by the *Drei gemischte Chöre nach Emanuel Geibel*, composed by Clara Schumann in 1848 for the choral society founded by Schumann. The explanations in the booklet were contributed by Thomas Synofzik and Gerd Nauhaus. (F. O.)



**Robert Schumann: Orchester- und
Kammermusikwerke für Klavier zu
vier Händen, Vol. 3**

Klavier-Duo Eckerle

NAXOS, 8.551322, 2014

Mit Spannung wartete man auf die Fortsetzung der von Schumann-Preisträger Joachim Draheim konzipierten Reihe mit *Schumann'schen Orchester- und Kammermusikwerken in autorisierten Bearbeitungen für Klavier zu vier Händen* (vgl.

Correspondenz 35, S. 221 ff.) und die Vorfreude wurde nicht enttäuscht: Folge 3 der Reihe wartet ausschließlich mit Welt-Ersteinspielungen von Orchesterwerken Schumanns auf, zu denen Draheim eine fundierte werkhistorische Einführung beigesteuert hat, deren Ausführlichkeit sich allerdings negativ auf ihre (optische) Lesbarkeit auswirkte, da zumal die Kursivschrift des deutsch, englisch und japanisch dargebotenen Booklettextes fast mikroskopisch klein erscheint!

Das tut natürlich der Qualität der Interpretationen des exzellenten Eckerle-Duos keinen Abbruch. Die Bearbeitungen stammen diesmal von Robert Schumann selbst sowie von seinem Freund und Adlatus Carl Reinecke und seinem Schwager, Clara Schumanns Halbbruder Woldemar Bargiel, also zwei gestandenen Komponisten, die Schumann schätzte und denen er selbst solche Arrangements anvertraute. Seine eigenen zwei- und vierhändigen Bearbeitungen der *Ouvertüre zu Goethes Hermann und Dorothea* op. 136 erschienen zwar erst posthum (1857), wurden aber schon im Zusammenhang mit der Komposition des Werkes 1851/52 fertiggestellt. Die vierhändige Version des mit mehrfachen Zitaten der *Marseillaise* (deren Sinn der Komponist in einer Vorbemerkung erläuterte) geschmückten Werkes wirkt in der Tat ebenso reizvoll wie authentisch. Auch bei den Arrangements der *Manfred-Ouvertüre* op. 115 (Carl Reinecke) und derjenigen zu den *Faust-Szenen* WoO 3 (Woldemar Bargiel) hatte Schumann die Hand im Spiel, wobei die letztgenannte wohl auf Skizzen von ihm fußte, und das der „Rheinischen“ Sinfonie op. 97 (Carl Reinecke) hat er kritisch und helfend begleitet. Während die *Manfred-* und *Faust-Ouvertüren* besonders in den lebhaften Hauptteilen zu überzeugen vermögen, bereitet das Anhören einer kompletten Sinfonie ohne den Reiz der orchestralen Einkleidung dem Hörer doch etwas Mühe –

genannt seien nur die mehrfachen prononcierten Blechbläserwürfe in fast allen Sätzen, die das Klavier nur durch erhöhte Lautstärke wiedergeben kann. Darüber hinaus wirkt der Kopfsatz besonders „schwierig“, was den zur Auffüllung des Klangbildes notwendigen gehäuften Tremolo-Wirkungen geschuldet ist.

Die übrigen Sätze bereiten weniger Hörprobleme, was im Falle des „Feierlich“ betitelten, eingeschobenen 4. Satzes vom hervorragenden Rang des Arrangements (in das Schumann eingegriffen hat) zeugt – fast unbeschwert wirkt dann trotz seiner komplizierten Schluss-Aufgipfelungen das Finale. Nicht unerwähnt bleiben sollen die beiden kurzen „Einschübe“ nach der Manfred-Ouvertüre – 1866 gedruckte Arrangements von August Horn, die zwar der Autorisierung durch den Komponisten ermangeln, aber durchaus in seinem Sinne erfolgt sind: Sie betreffen die kurze „pastorale“ (Draheim) Zwischenaktmusik, die auch Clara Schumann in eigener Version gelegentlich im Konzert vortrug, und das Melodram „Rufung der Alpenfee“, das freilich ohne den gesprochenen Text wenig Sinn ergibt.

Die beiden Pianisten, Mariko und Volker Eckerle, zeigen sich der schwierigen Aufgabe wie stets gewachsen und überzeugen mit Kraft, Virtuosität und Differenzierungskunst. Zu vermuten ist, dass sie sich auch den übrigen Sinfonien Schumanns widmen müssen – noch stehen ja vier Folgen des Projekts aus –, wozu man ihnen viel Glück und Durchhaltevermögen wünschen kann.

(Gerd Nauhaus)

The recording of four-handed piano arrangements of Schumann's orchestra and chamber music works by the piano duo of Mariko and Volker Eckerle, following a concept by Joachim Draheim (who also provided the highly informative booklets), and slated for 7 CDs, can be held to a high standard. The third volume contains the entire *Rhenish Symphony* op. 97, the *Ouvertüre zu Goethes Hermann und Dorothea* op. 136 and the *Ouvertüre zu Manfred* op. 115, as well as the *Faust-Szenen* WoO 3. Partially edited by Schumann himself, partially by experienced editors such as Carl Reinecke and Woldemar Bargiel under the composer's supervision, the duo versions offer a great tool in order to explore these works more closely. (F. O.)



frauen.leben.liebe

Liederzyklen von Robert Schumann und Richard Wagner

Robert Schumann: Frauenliebe und Leben, Abschied, 7 Lieder von Elisabeth Kulman, Warum?

Richard Wagner: Wesendonck-Lieder

Elisabeth Kulman, Mezzosopran

Eduard Kutrowatz, Klavier

Preiser Records Wien (2014)

Es hätte verwundert, wenn sich die Sängerin nicht irgendwann dieser Aufgabe gestellt hätte: Elisabeth Kulman singt Elisabeth Kulman, sprich: Die österreichische Mezzosopranistin Elisabeth Kulman widmet sich jenen sieben Gedichten der russischen Dichterin und Namensvetterin Elisabeth Kulmann, die Robert Schumann als Opus 104 für Singstimme und Klavier vertont hat. Gerahmt werden die im heutigen Konzertbetrieb eher vernachlässigten Lieder von Schumanns *Frauenliebe und Leben* und den Wagnerschen Wesendonck-Liedern; das alles steht unter dem sprachspielerischen Motto „frauen.leben.liebe“.

Die Dichterin Elisabeth Kulmann (1808-1825) wird heute wahrscheinlich nur noch Spezialisten bekannt sein. In St. Petersburg geboren, als Tochter eines russischen Offiziers und einer deutschen Mutter, wächst Elisabeth nach dem frühen Tod des Vaters in ärmlichen Verhältnissen auf, gleichwohl erhält sie eine erstaunliche Ausbildung: Sprachen, Mathematik, Naturwissenschaften, Zeichnen, Tanz, Musik. Das sprachbegabte Mädchen beherrscht fließend Russisch, Deutsch, Französisch, Italienisch, Englisch, Spanisch, Portugiesisch und Neugriechisch, außerdem versteht es Latein, Altgriechisch und Kirchenslawisch. Elisabeth Kulmann schreibt Gedichte, knapp tausend an der Zahl, Jean Paul spricht von einem „strahlenden Nordstern“, Goethe prophezeit ihr einen „ehrenvollen Rang in der Literatur“. Als 1824 St. Petersburg von einer verheerenden Überschwemmungskatastrophe heimgesucht wird, erkrankt Elisabeth Kulmann, ein Jahr später stirbt sie im Alter von 17 Jahren an Schwindsucht. Kaiserin Alexandra Feodorowna und Großfürstin Helena Pawlowna lassen für sie ein Denkmal errichten. Darauf heißt es: „Die erste Russin, die Griechisch lernte, elf Sprachen verstand, acht sprach. Obgleich ein junges Mädchen, dennoch eine ausgezeichnete Dichterin“.

Robert Schumann macht im Mai 1851 in Düsseldorf Bekanntschaft mit den Gedichten von Elisabeth Kulmann; sehr spontan vertont er einige von ihnen: die *Mädchenlieder für 2 Sopranstimmen oder Sopran und Alt und Klavier* op. 103 sowie die *Sieben Lieder* op. 104. Der Tod und das junge Mädchen – das ist durchaus Stoff für die romantische Seele. Schumann widmet den *Sieben Liedern* ein überschwängliches Vorwort, über Elisabeth Kulman schreibt er: „Sie war vielleicht eines jener wunderbarbegabten Wesen, wie sie nur selten, nach langen Zeiträumen auf der Welt erscheinen. Der Weisheit höchste Lehren, in meisterhaft dichterischer Vollendung zur Aussprache gebracht, erfährt man hier aus Kindesmund.“ Was Schumann als „meisterhafte dichterische Vollendung“ bezeichnet, würde man heute ein bisschen vorsichtiger beurteilen – als Lyrik, die gänzlich dem klassischen Ebenmaß vertraut. Doch genau dies muss den Komponisten offenbar angesprochen haben, er sieht die Kulman-Verse als „wahre Insel im Chaos der Gegenwart“. Die Vertonungen geben sich dementsprechend schlicht, bevorzugen den Volksliedton mit Wechsel von Moll nach Dur und gehen nur selten („Reich mir die Hand, o Wolke“) ins Dramatische mit einigen überraschenden harmonischen Wendungen. Elisabeth Kulman, die Mezzosopranistin, und ihr Begleiter Eduard Kutrowatz, lassen sich auf schönste Art auf dieses Spiel der Einfachheit ein: mit großer Zurückhaltung und absolut unforciert.

„Österreichs aufregendste Mezzosopranistin“ hat man Elisabeth Kulman genannt, die Fachzeitschrift „Opernwelt“ zählte sie zu den wichtigsten Sängerinnen der Saison 2013/14 – diese neue, überaus lohnende Einspielung bestätigt alle Hymnen auf die Sängerin. Wagners Wesendonck-Lieder leben hier von der Spannung zwischen Meditativem und Hochdramatischem. Pianist Kutrowatz, der solistisch mit dem „Abschied“ aus Schumanns *Waldszenen* und dem „Warum?“ aus den *Fantasiestücken* in dieser Einspielung passende Übergänge zu den Lieder-Zyklen herstellt, begleitet die Wesendonck-Lieder auf Wagners Érard-Flügel von 1858, einem Instrument, das über einen sehr hellen, unpathetischen Klang verfügt. Wagners „Treibhaus“-Musik hat hier weniger Schwüle als vielmehr zarte Zerbrechlichkeit.

Gegenüber Adelbert von Chamisso's Texten zu *Frauenliebe und Leben* kann man wegen ihrer Unterwürfigkeits- und Demuthaltung heute durchaus einige Vorbehalte anmerken. Elisabeth Kulman wischt die Bedenken in einem kleinen Vorwort mit Blick auf die Vertonung hinweg: „Die tiefen Gefühle freilich, die in diesem unsterblichen Werk zum Leuchten kommen, gelten auch heute und in alle Ewigkeit. Gerade starke Frauen sind zur größten Schwäche fähig!“ Wie auch immer: Kulman

findet für vieles in diesem Zyklus einen wunderbar sanften Ton, überrascht beispielsweise in „Er, der Herrlichste von allen“ mit warmer Innigkeit, wo die meisten Kolleginnen plakative Selbstgewissheit ausstellen. Das Meisterstück der Einspielung ist „Ich kann's nicht fassen, nicht glauben“ in seiner szenischen Auffassung und Atemlosigkeit.

Das alles erschließt sich unmittelbar beim Hören und braucht nicht – einziger Einwand – die Anpreisungen im ansonsten liebevoll gestalteten Booklet. „In ihren herausragenden Interpretationen“, heißt es da von Elisabeth Kulman, „vereint die charismatische Sängerin gelassene Ruhe und feuriges Temperament, Humor und Intelligenz“. Und zu Eduard Kutrowatz darf man lesen: „Er ist Pianist mit dem Puls eines Schlagzeugers, der Führungskraft eines Dirigenten und dem Schöpfungsdrang eines Komponisten“. Das ist denn doch ein bisschen viel Donnerhall.

(Ulrich Bumann)

The Austrian mezzo-soprano Elisabeth Kulman compiled several works under the title „frauen.leben.liebe“: Robert Schumann's „Frauenliebe und -leben“ op. 42 and „Sieben Lieder“ op. 104 as well as the Wesendonck-Lieder by Richard Wagner. An amusing coincidence is the fact that the lyrics to op. 104 were created by the almost identically-named Russian poet Elisabeth Kulmann (1808-1825), whose lines Schumann once called a „true island in the chaos of the present age“. The lieder, composed in 1851 in Düsseldorf, have an unostentatious veneer, they tend towards the tone of the Volkslied, and only rarely develop a more dramatic element with a few surprising harmonic modulations. Elisabeth Kulman, the mezzo-soprano, and her accompanying pianist Eduard Kutrowatz, take up this game of simplicity in the most beautiful manner: with great restraint and not forced at all. In „Frauenliebe und -leben“, Kulmann finds a wonderfully soft tone, surprises with warm intimacy in „Er, der Herrlichste von allen“, where most of her colleagues exhibit ostentatious self-assurance. The recording's masterpiece is „Ich kann's nicht fassen, nicht glauben“ in its scenic perception of breathlessness. Wagner's Wesendonck-Lieder, played on the composer's Érard grand piano from 1858, live mostly on the tension between the meditative and highly dramatic; the employment of the historic instrument gives the music a less sultry air and instead replaces it with tender frailty. (F. O.)



Schumann

Abegg-Variationen op. 1
 Kinderszenen op. 15
 C-Dur-Fantasie op. 17
 Lise de la Salle, Klavier
 NAÏVE Classique (Indigo), 2014

Die junge französische Pianistin Lise de la Salle – 1988 in Cherbourg geboren – macht in letzter Zeit zunehmend von sich reden. Zu Recht, wenn man ihre kürz-

lich erschienene achte CD anhört, die ausschließlich Robert Schumann gewidmet ist, während sie zuvor meist mehrere Komponisten (Mozart, Liszt, Chopin, Rachmaninow, Prokofjew usw.) miteinander kombinierte. Die wie ihre Vorgänger beim französischen Label NAÏVE erschienene, im Dezember 2013 im Sendesaal von Radio Bremen aufgenommene Schumann-CD bringt Heterogenes: die große *C-Dur-Fantasie* op. 17, gekoppelt mit den *Abegg-Variationen* op. 1 und den *Kinderszenen* op. 15. Das Booklet enthält neben knappen Informationen zu den drei Werken ein interessantes Interview, das Claire Boisteau mit der Künstlerin geführt hat. Darin verrät de la Salle, dass sie zwar von Kindheit an eine enge Beziehung zu Schumann'scher Musik hatte, sich aber erst jetzt, mit 25 Jahren, reif genug fühlte, ihn „ernsthaft“ zu spielen, weil sie nun die Gewissheit hatte, alles das einlösen zu können, was ihr interpretatorisch vorschwebte. Und das ist in der Tat viel, wenn man es am klingenden Ergebnis misst. Denn so silbrig durchsichtig und elegant wird man schon allein die *Abegg-Variationen* nicht oft zu hören bekommen, und auch die Darbietung der *Kinderszenen* zeugt von klaren konzeptionellen Vorstellungen und kommt Schumanns Absichten, eine Rückspiegelung der Kindheit zu schaffen, wohl sehr nahe.

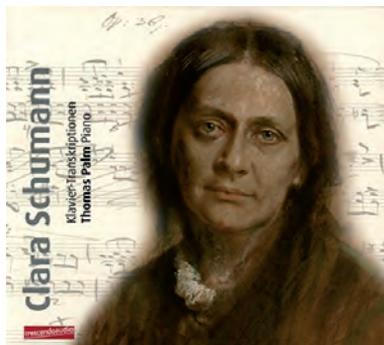
Zum Glück ist die sonst virulente Tendenz, die raschen Stücke zu überhetzen, weniger wirksam als jene, die ruhigen („Von fremden Ländern“, „Träumerei“, „Der Dichter spricht!“) zu verschleppen, und so gelingen de la Salle doch überzeugende Stimmungsbilder („Wichtige Begebenheit“, „Fast zu ernst“, „Fürchtenmachen“, „Kind im Einschlummern!“).

Die *Fantasie C-Dur*, ursprünglich als Huldigung für Beethoven gedacht und am Ende dem „Kollegen“ Franz Liszt gewidmet (der erst spät mit seinem bedeutendsten Klavierwerk, der Sonate h-Moll, konterte), ist

eines der großen Bekenntniswerke Schumanns wie die Sonaten op. 11 und 14, die *Kreisleriana* op. 16. Gegenüber Clara Wieck nannte er den ersten Satz „wohl mein Passionirtestes, was ich je gemacht – eine tiefe Klage um Dich“. Die Pianistin weiß diesen vielschichtigen Satz, aber ebenso den folgenden Marsch und das getragene Finale mit großer Gestaltungskraft und kluger Dramaturgie zu verdeutlichen – dass bei ihr technisch keine Wünsche offenbleiben, versteht sich fast von selbst. Von ihren Äußerungen im Interview möchte man dennoch die Berufung auf den „verrückten“ Schumann (der aber weder in diesen frühen noch in späteren Kompositionen aufgespürt werden kann) ebenso mit einem leisen Fragezeichen versehen wie gar die von ihr – deren Familie ein enger Konnex mit bildender Kunst zu eigen ist – postulierte Parallele zwischen Schumann und ausgerechnet Vincent van Gogh. Das tut aber Lise de la Salles klingendem Schumann-Debüt keinen Abbruch.

(Gerd Nauhaus)

The first Schumann recording by the young French pianist Lise de la Salle from 2013 brings together a heterogeneous mix of works: the early *Abegg-Variationen* op. 1 and the *Kinderszenen* op. 15 with the great *C-Dur-Fantasie* op. 17. De la Salle manages to do justice, both in terms of concept and interpretation, to the differing spheres of the pieces – virtuosic and elegant, poetically engrossed, highly demanding from both an intellectual as well as a pianistic standpoint. The informative booklet contains, among other things, an interesting interview with her, conducted by Claire Boisteau. (F. O.)



Clara Schumann

Klavier-Transkriptionen

Thomas Palm, Piano

Crescendo audio Köln, 2014

Wie wichtig und weit verbreitet im ganzen 19. und frühen 20. Jahrhundert neben Opernfantasien, Opernparaphrasen, Opernvariationen und sonstigen Klavier-Arrangements auch Transkriptionen von

Liedern waren, kann man im Booklettext (Irmgard Knechtges Obrecht) zur neu erschienenen Aufnahme von Thomas Palm mit sämtlichen gedruckten Transkriptionen Clara Schumanns der Lieder ihres Mannes nachlesen. Erst spät und auf Anregung des Pariser Verlegers Flaxland, zudem anfangs unwillig, dann aber überzeugt (damit ihr nicht jemand anderes zuvorkäme und es schlechter machte!) hat die Pianistin diese Arbeit geleistet. 1873 erschienen die *30 Mélodies de Robert Schumann transcrites pour piano* bei dem Flaxland-Nachfolger Durand & Schoenewerk in Paris (in jüngster Zeit gab es einen Faksimile-Nachdruck bei Ries & Erler, Berlin). Man kann kaum annehmen, dass Clara diese Bearbeitungen je öffentlich gespielt hat – als junges Mädchen spielte sie auf Reisen gelegentlich die eine oder andere Schubert-Transkription aus der Feder Franz Liszts, doch später entfiel solches Beiwerk in ihren Konzertprogrammen. Robert Schumann selbst tolerierte diese Schubert-Bearbeitungen, konnte aber Liszts „gepfefferten“ Transkriptionen seiner eigenen Lieder wenig abgewinnen und zog die seines jungen Freundes Carl Reinecke vor. Die behutsamen und weitestgehend am Original orientierten Übertragungen seiner Frau hätten allerdings gewiss seinen Beifall gefunden.

Es ist dem vielseitigen Düsseldorf-Pianisten Thomas Palm, der u.a. auch ein erfahrener Liedbegleiter ist, sehr zu danken, dass er den Schatz von Claras Schumann-Transkriptionen gehoben und alle 30 in dem Sammelband enthaltenen Beispiele im Februar 2013 in der Pastor-Könn-Aula (Alltagskirche von St. Aposteln) in Köln aufgenommen hat. Von den frühen Heine-Liedern op. 24 über den wunderbaren Eichendorff-Zyklus op. 39 bis hin zu den Wilhelm-Meister-Gesängen op. 98b finden sich Beispiele aus Schumanns Haupt-Schaffenszeit in den 1840er Jahren, zentriert im „Liederjahr“ 1840 selbst. Es liegt in der Natur der Sache, dass nicht jedes der von Clara ausgewählten Lieder sich gleichermaßen dem Klavierklang – der ja Begleitung und Melodiestimme miteinander kombinieren muss – anbequemt, doch in der Mehrzahl begegnen wir bei aller Schlichtheit ausgefeilten Klangkunststücken, die Thomas Palm mit kultivierter Anschlagkunst lebendig werden lässt. Hinzu kommt die ausgefeilte Aufnahmetechnik des Produzenten Reinhold Zervas (*Zervas® Array*), die ein besonders durchsichtiges Klangbild bewirkt. Die 30 Titel der Ausgabe hat Thomas Palm gegenüber der willkürlichen Ordnung im Druck einer musikalisch sinnvolleren Dramaturgie unterzogen. Dabei erweisen sich oft auch weniger bekannte Lieder wie etwa die aus dem Liederbuch eines Malers von Robert Reinick op. 36 als wahre Perlen. Es spannt sich ein schöner Bogen vom ersten bis zum letzten Lied, dem besonders kostbaren „Mit Myrthen und Rosen“ nach Heine. Das lie-

bevoll gestaltete Booklet enthält sämtliche Liedtexte, so dass man den Stimmungsgehalt der Lieder auch in der pianistischen Einkleidung nachvollziehen kann.

Erwähnt sei noch, dass die CD in Kooperation mit der Robert Schumann-Gesellschaft Düsseldorf und mit Unterstützung des vom Bund geförderten Schumann-Netzwerks produziert wurde. Schon deshalb empfiehlt sich für jeden Schumannianer ohne weiteres die Anschaffung dieser Rarität!

(Gerd Nauhaus)

Piano arrangements of opera tunes and other vocal pieces were highly popular in the 19th and early 20th century. Clara Schumann even performed some of Liszt's Schubert transcriptions like the *Erk König* during her concerts. Schumann himself however did not appreciate such versions of his lieder and merely tolerated those arranged by his younger friend Carl Reinecke. Had he known the rather reserved arrangements made by his wife, he would have certainly been pleased by them. Encouraged by the Paris-based publisher Flaxland, Clara Schumann adapted 30 both popular and lesser-known Schumann lieder, which were then released by the French publisher in 1873. The pianist Thomas Palm has now conducted an exemplary recording of these pieces, based on his own compelling dramaturgy. The explanations in the booklet were provided by Irmgard Knechtges-Obrecht. (F. O.)



Schumann und der Kontrapunkt

Schumann and the Counterpoint

Sämtliche Werke für Klavier Vol. 7

Vier Klavierstücke op. 32, Studien für den Pedalfügel op. 56, Skizzen für den Pedalfügel op. 58, Vier Fugen op. 72, Sieben Klavierstücke in Fughettenform op. 126

Florian Uhlig, Piano

Hänssler CLASSIC Holzgerlingen, 2014

2 Audio-CDs, CD 98.032, LC 06047

Das von Joachim Draheim konzipierte (und wie stets kenntnisreich kommentierte), von Florian Uhlig realisierte Projekt der ultimativen, auf

15 CDs angelegten Gesamtaufnahme von Robert Schumanns Werken für Klavier solo wurde auch 2014 fortgeführt, doch lässt das Ergebnis diesmal den Wunsch aufkommen, es möge allmählich etwas mehr Fahrt aufnehmen: Ganze anderthalb CDs mit 31 und 62 Minuten Spieldauer, aufgenommen im Sommer 2013 in der Menuhin Hall von Stoke d'Abernon/Surrey, sind neu produziert und zusammen unter dem Titel *Schumann und der Kontrapunkt / Schumann and the Counterpoint* als Vol. 7 der Reihe deklariert worden.

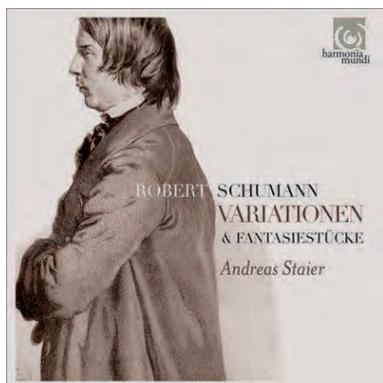
Gleich vorweggenommen sei, dass Uhlig sich auch hier mit ganzem Einsatz eingebracht hat und seine beeindruckenden pianistischen Qualitäten voll zur Wirkung kommen. Allerdings kann man angesichts der Werkauswahl geteilter Meinung sein, denn zumindest die *Vier Klavierstücke* op. 32 und die *Skizzen für den Pedalflügel* op. 58 können nur bedingt der kontrapunktischen, wenn auch durchaus der polyphonen Musik zugeordnet werden – doch letzteres trifft, wie Joachim Draheim es auch in seinem Booklettext anführt, auf viele andere Werke gleichermaßen zu – nennen wir nur als Beispiel die *Kreisleriana* op. 16.

Zu den von Schumann veröffentlichten Kompositionen tritt eine von Draheim getroffene kleine Auswahl von Fugen- und Kanonstudien aus den sog. Bonner „Studienbüchern“ des Komponisten hinzu, deren akustische Kenntnisnahme letztlich doch redundant erscheint und die eigentlich für die „halbe“ Zusatz-CD verantwortlich sind, da der übrige Bestand – op. 32, 56, 58, 72 und 126 – wohl bequem auf einer „Scheibe“ unterzubringen gewesen wäre. Von Interesse sind jedoch der „Kanon“ A-Dur, der mit seinen Trillerketten an den späten Beethoven erinnert, und das vehemente „Fugato“ zum Präludium b-Moll aus der Sammlung *Bunte Blätter* op. 99, die beide von Draheim ergänzt und damit aufführungsreif gemacht worden sind. Auch der D-Dur-Kanon aus der Sammlung *Albumblätter* op. 124 auf CD 2 findet seinen Platz zu Recht. Die Stücke op. 32, deren drittes (Romanze d-Moll) ein besonderer, oft im Konzert gespielter Liebling Clara Schumanns war, bilden zwar keinen Zyklus, sind aber je für sich interessant, mögen auch die Gigue Nr. 2 und die abschließende Fughette Nr. 4 nur latent kontrapunktisch angelegt sein. Zu den *Studien und Skizzen für den Pedalflügel* (die auf der Orgel, wie misslungene Beispiele zeigen, nichts verloren haben – diesbezügliche Überlegungen im Booklet erscheinen unnötig) hat Florian Uhlig eine eigene Bearbeitung für Klavier zweihändig beige-steuert, obwohl derartige Fassungen aus dem 19. Jahrhundert existieren und Clara Schumann zumindest einige der Stücke ebenfalls bearbeitet hat, wenn auch in „extremer Weitriffigkeit“ (Draheim), die ihrer großen Klavierhand

zu verdanken ist. Die durchweg interessanten und charakterlich farbigen (Kanon-)Studien bekommen infolgedessen ebenso wie die etwas „sperrigeren“ Skizzen pianistischen Glanz, wenn auch der 16-füßige Pedaleffekt sich so nicht wiedergeben lässt. Zu Schumanns am wenigsten bekannten und beliebten Werken dürften die *Fugen* op. 72 und *Fughetten* op. 126 gehören, doch bilden gerade letztere trotz ihres vom Komponisten selbst bemerkten „melancholischen Charakters“, der indes durch die beiden raschen Stücke Nr. 4 und 6 aufgelockert und durch das nachkomponierte Schlussstück abgerundet wird, einen echten Zyklus. Die *Fugen* op. 72 erangeln dieses geschlossenen Bildes, vermögen aber in der durchdachten Interpretation Florian Uhligs ebenso zu überzeugen. Zur vollständigen Kenntnis des Schumannschen Oeuvres für Klavier solo sind auch die in Uhligs Vol. 7 enthaltenen Werke unerlässlich.

(Gerd Nauhaus)

The London-based pianist Florian Uhlig has made another addition to his recording series of the entirety of Schumann's piano works, initiated by Joachim Draheim, who also provides the booklet texts. This volume (no. 7, spread over 2 CDs) deals with the contrapuntal piano pieces, the most important of which (*Fugen* op. 72 as well as *Studien und Skizzen* op. 56 and 58 for pedal piano, arranged for two hands by Uhlig himself) were created in 1845 in Dresden. In contrast, the CD also contains works from Schumann's early years in the form of four unpublished counterpoint drafts as well as the *Vier Klavierstücke* op. 32, whereas the *Stücke in Fughettenform* op. 127 stem from his time in Düsseldorf. (F. O.)



Robert Schumann
Variationen & Fantasiestücke

Andreas Staier (Piano)
harmonia mundi,
HMC 902171, 2014

Zum dritten Mal widmet sich Andreas Staier, Spezialist für historische Instrumente, dem Klavierwerk Robert Schumanns. Die beiden Sammlungen mit *Fanta-*

siestücken (op. 12 und op. 111), umrahmt Staier in seiner Einspielung mit Schumanns erster und letzter Variationenkomposition, den *Abegg-Variationen* op. 1 auf der einen sowie den sogenannten Geistervariationen in Es-Dur aus dem Jahr 1854 auf der anderen Seite. Frühe und späte Klavierwerke Schumanns werden sinnvoll einander gegenüber gestellt. Staier spielt auf einem Piano der Firma Erard aus Paris von 1837, das aus der umfangreichen Collection Edwin Beunk stammt.

Nach wie vor tut man sich schwer damit, romantische Klaviermusik auf einem Hammerflügel zu genießen, wenn Andreas Staier dieses Instrument auch wahrhaft meisterlich beherrscht. Schon die quirlig-leicht dahinperlenden *Abegg-Variationen* wirken stellenweise geradezu hölzern, zumal man die mechanische Arbeit des Instruments quasi zu hören glaubt. Den *Fantasiestücken* op. 12 fehlt jener lang nachschwingende Ton, der die Gesanglichkeit auf charakteristische Weise prägt. Die Klangschönheit lässt so zu wünschen übrig, eine rechte Atmosphäre vermag sich in den höchst kontrastreichen Stücken kaum zu entwickeln. Auch den zwischen leidenschaftlicher Dramatik und lyrischem Romanzenton changierenden drei *Fantasiestücken* op. 111 bekommt das nur recht schwer zu differenzierende Klangbild des Hammerklaviers nicht, bewundernswert jedoch, was Staier trotz der mechanischen Gegebenheiten daraus zu gestalten versteht! Zu sehr ist er Virtuose, zu sehr großartiger Pianist, um nicht neue Qualitäten zu finden und somit aus der „Not“ eine Tugend zu machen. Insbesondere bei den abschließenden sog. Geistervariationen wirkt die nüchterne und vibratolose Tongebung erfrischend transparent und dennoch auch genügend poetisch.

(Irmgard Knechtges-Obrecht)

The specialist for historic instruments, Andres Staier, plays Robert Schumann's *Fantasiestücke* op. 12 and op. 111 in combination with the *Abegg-Variationen* op. 1 as well as the so-called „Geistervariationen“ in E-flat minor from 1854 on a piano made by the company Erard from Paris in 1837, which is part of the extensive Collection Edwin Beunk.

Although it sometimes seems difficult to experience romantic piano music in this tone, this CD is still highly recommendable, since Andres Staier is showing masterful prowess in handling his instrument. The accompanying booklet is enriched by an informative and interesting essay by Peter Gülke. (F. O.)



**Mozart – Schumann: Piano Concertos,
Chopin: Variations on Mozart's Theme
“Là ci darem la mano”**

Margarita Höhenrieder, Piano

Wiener Symphoniker,

Fabio Luisi (Conductor)

Solo Musica

(Vertrieb: NAXOS), München, 2014

Die ebenso populären wie berühmten Klavierkonzerte von Mozart und Schumann sowie die sich gut

in diesen Kontext einfügenden *Variations on „Là ci darem la mano“* für Klavier und Orchester op. 2, von Chopin spielten Margarita Höhenrieder und die Wiener Symphoniker unter ihrem Leiter Fabio Luisi bereits 2010 im Konzerthaus Wien ein. Die CD erschien erst jetzt, quasi als Abschiedsgabe des italienischen Dirigenten, der das Orchester 2013 verließ. Von 2005 an wirkte Fabio Luisi als Leiter der traditionsreichen Wiener Symphoniker und vermochte das Orchester Furtwänglers, Karajans und Sawallischs zu jenem alten Ruhm zurückzuführen, aus dem es mit der Zeit ein wenig von den durchaus als Konkurrenz angesehenen Wiener Philharmonikern verdrängt worden war.

Mit Margarita Höhenrieder konnte für dieses Projekt eine Pianistin gewonnen werden, die wenig Aufhebens um ihre Person macht und nicht häufig auftritt, dabei aber jedes Mal mit überaus positiven Kritiken bedacht wird. Die 1981 mit dem BUSONI-Preis ausgezeichnete Pianistin gilt als Ausnahmeerscheinung in der Musikwelt und ihre seltenen Konzerte als herausragende Ereignisse. 2002 legte sie eine viel beachtete Einspielung der beiden Klavierkonzerte in a-moll von Clara und Robert Schumann vor (Vgl. *Correspondenz* Nr. 25, 2002).

„Hut ab, ihr Herren, ein Genie“, begrüßte Robert Schumann 1831 in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* Chopins „Opus II“, die Variationen über das Thema des Duetts aus Mozarts Oper *Don Giovanni*. Während Clara Schumann dieses Werk damals in ihr Konzertrepertoire aufnahm, wird es heute äußerst selten gespielt, weshalb der Hörer für die hier vorliegende exzellente Aufnahme besonders dankbar sein wird. Geschmeidig, voller lebendiger Spielfreude und in erfreulich transparentem Klangbild erlebt man Mozarts sicher am meisten aufgeführte Klavierkonzert in A-Dur KV 488. Als ebenso kongeniale Partner erweisen sich Margarita Höhenrieder und das Orchester in Schumanns schwierig zu interpretie-

renden Klavierkonzert in a-moll op. 54. Meistern viele Musiker auch inzwischen die zahlreichen technischen Klippen, so bleibt immer noch das Problem der sinnvollen Phrasierung, der angemessenen Tempi und des musikalischen Ausdrucks.

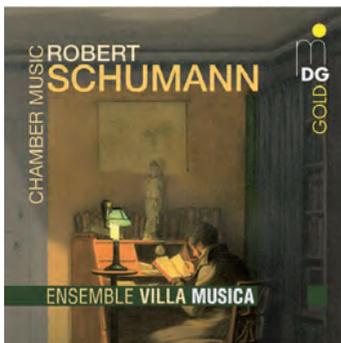
Die vorliegende Einspielung beweist, dass es durchaus möglich ist, den hohen Anforderungen gerecht zu werden, was nicht zuletzt der behutsamen Führung durch den Dirigenten Fabio Luisi zu danken ist.

(Irmgard Knechtges-Obrecht)

The equally popular and famous piano concerts by Mozart and Schumann as well as the – for this context – very fitting *Variations on „Là ci darem la mano“* for piano and orchestra op. 2 by Chopin were recorded by Margarita Höhenrieder and the Wiener Symphoniker, conducted by Fabio Luisi, in 2010 in Vienna. The CD was published only now, as somewhat of a parting gift for the Italian conductor, who left the orchestra in 2013.

Fabio Luisi had worked as conductor for the venerable Wiener Symphoniker, and led the orchestra, commonly associated with names such as Furtwängler, Karajan and Sawallisch back to its former glory. The 1981 BUSONI prize winner and pianist Margarita Höhenrieder is regarded as an outstanding personality in the world of music, her rare concert performances are considered to be exceptional events.

The record at hand rises to the challenge of the demanding pieces, with a spirited and enthusiastic performance and a transparent sound, not least thanks to Fabio Luisi's thoughtful style of conducting. Margarita Höhenrieder and the orchestra prove to be congenial partners. (F. O.)



Robert Schumann Kammermusik Vol. 3

Ensemble Villa Musica

Ingo Goritzki, Oboe; Ulf Rodenhäuser, Klarinette; Radovan Vlatkovic, Horn; Nicola Chumachenco, Violine; Hariolf Schlichtig, Viola; Kalle Randalu, Klavier

MDG 304 1649–2, Detmold, 2014

Im Ensemble Villa Musica treffen immer wieder renommierte, solistisch arbeitende Künstler zusammen, um

Kammermusik der unterschiedlichsten Couleur zu interpretieren. Mit dieser CD legt das Label Dabringhaus und Grimm als dritte Folge kammermusikalischer Stücke Robert Schumanns (nach den Werken für Cello und Klavier sowie den Violinsonaten) nun Zyklen für verschiedene Instrumente und Klavier vor. Dass es sich bei diesem Ensemble um keine feste Formation handelt, macht die vorliegende CD so reizvoll. Es können auf diese Weise nämlich die Werke in Schumanns originalen Besetzungen gespielt und nicht die sonst häufig erklingenden Alternativ-Fassungen verwendet werden. Jedes Opus lebt von anderen instrumentalen Kombinationen, einzig das Klavier wirkt als gemeinsames und gleichzeitig verbindendes Element. Abwechslungsreich, interessant und vielfältig gestaltet sich das Programm, nicht aber – was durchaus zu vermuten wäre – unruhig und wie willkürlich aneinandergereiht. Nicht zuletzt spiegelt diese Zusammenstellung Schumanns Experimentierfreude wider, da er wechselnde Instrumente dem Klavier zur Seite stellte, deren Wirkung er somit erproben konnte.

Außer dem Klavier wirken zusätzlich die von Schumann durch die Titel seiner Sammlungen evozierten Assoziationen verbindend: märchenhaft, romanzenartig und fantasievoll sind die Stücke gedacht. Paradigmatisch eröffnen gleich die vier Stücke der *Märchenbilder* op. 113 den Reigen. Gerade der Viola wird eine große Affinität zur menschlichen Stimme nachgesagt, man glaubt, die Märchen erzählende Großmutter geradezu plastisch vor sich zu sehen. Sehr einfühlsam und technisch makellos interpretiert Hariolf Schlichtig die in Tempo und Charakter recht unterschiedlichen, durch ihr reichhaltiges Passagenspiel und die häufig geforderten Doppelgriffe überaus anspruchsvollen Stücke. Geradezu elegisch gestalten sich die *Drei Romanzen* op. 94 in ihrer Originalversion für Oboe, scheinen sie doch kompositorisch gänzlich auf den spezifischen Klang dieses Instruments zugeschnitten zu sein. Bravourös und ausdrucksstark meistert Ingo Goritzki diesen Part, der als echte Herausforderung an Atem- und Spieltechnik des Interpreten gelten kann.

Ulf Rodenhäuser zeigt sich den zarten, einfach gehaltenen Passagen der drei *Fantasiestücke* op. 73 auf seiner Klarinette spielerisch und auch von der Ausdrucksgestaltung her ebenso gewachsen wie den schwungvoll-feurigen. So wirkt seine Interpretation bei aller Schlichtheit so ergreifend, ist sie doch sehr „romantisch“, aber in keiner Weise sentimental. Die Möglichkeiten des Horns erprobte Schumann in seinem *Adagio und Allegro* op. 70 (dem er übrigens zunächst auch den Titel „Romanze“ gab), möglicherweise als Vorstudie und Anregung zugleich für sein kurz danach entstandenes *Konzertstück für vier Hörner und Orchester* op. 86, das zu den schwierigsten Stücken der Horn-Literatur gehört.

Ebenso anspruchsvoll gestaltete Schumann den Hornpart seines op. 70, das in dieser Version am besten zur Geltung kommt, häufiger allerdings in der Fassung für Cello (oder gar Violine) zu hören ist. Scheinbar mühelos entwickelt Radovan Vlatkovich einen wunderbar warmen Hornklang und bewältigt ebenso die gefürchteten Passagen des schnellen Satzes.

Gewissermaßen als Sahnehäubchen der kammermusikalischen Raritäten bietet die CD abschließend die äußerst selten zu hörende *Violinfantasie* op. 131 in der von Schumann selbst stammenden Fassung für Violine und Klavier. Hoch virtuos aber ohne jede unangebrachte vordergründige Brillanz interpretiert Nicola Chumachenco den von Schumann musikalisch vielfältig und technisch sehr anspruchsvoll ausgestalteten Violinpart. Wenn auch das Werk in seiner originalen Version mit Orchester insgesamt mehr zu überzeugen vermag, so kommt in der vorliegenden Fassung doch die Violine stärker zur Geltung. Als ausgezeichnete Klavierpartner für die in Klang, Charakter und Ausgestaltung so unterschiedlichen Stücke und Instrumente erweist sich durchweg Kalle Randalu. Virtuos und technisch einwandfrei gibt er seinen jeweiligen Kollegen mal den erforderlichen Akzent vom Klavier aus, mal bietet er starken Halt und mal schlicht zurückhaltende Untermalung.

Insgesamt eine ebenso mitreißende wie auch musikalisch überzeugende CD mit echten Schumann-Perlen!

(Irmgard Knechtges-Obrecht)

In the Ensemble Villa Musica, renowned solo artists regularly convene and join forces to perform chamber music of all kinds. With this CD, the Label Dabringhaus und Grimm has now published the third volume of Schumann's chamber music works, containing cycles for different instruments and piano (after the works for cello and piano as well as the violin sonatas).

The four pieces of the *Märchenbilder* op. 113 purport a great affinity of the viola towards the human voice, whereas the *Drei Romanzen* op. 94 in their original version for oboe display an almost elegiac quality. Moving, but in no way sentimental sounding are the three *Fantasiestücke* op. 73 for clarinet. Schumann explored the horn's potential in his *Adagio und Allegro* op. 70 (which incidentally he originally also gave the title „Romanze“), with its demanding and sophisticated horn part. The CD concludes with the rarely played *Violinfantasie* op. 131 in the version for violin and piano, created by Schumann himself.

Overall an equally inspiring and musically compelling CD with some real Schumann gems! (F. O.)



Robert Schumann:

Kinderszenen, Waldszenen

Janáček: Auf verwachsenem Pfade

Marc-André Hamelin, Klavier

Hyperion CDA686030

2014

Wenn man Marc-André Hamelin einmal live erlebt hat, dann ist man erstaunt mit welcher Ruhe der Pianist zu Werke geht. Keine ausschweifende Gestik, keine emotional aufgeladene Mimik sieht man da. Hamelin wirkt ganz

vertieft in die Musik, hoch konzentriert steuert er die halsbrecherischen Bewegungen seiner Finger. Der Frankokanadier gilt zu Recht als einer der ganz großen Klaviervirtuosen unserer Zeit. Ein Mann, der mit seinem Instrument verwachsen zu sein scheint, der sich selbst eine Reihe kompliziertester Etüden auf den Leib geschrieben hat, so als wolle er dezent anmerken: das bisher geschaffene Repertoire reicht mir und meinen Fähigkeiten nicht aus. Hamelin ist aber überhaupt kein abgehobener Künstler. Im Gespräch wirkt er freundlich, charmant, ganz natürlich, so als habe er eben nicht Franz Liszts höllisch schwierige h-moll-Sonate gespielt, sondern sei nur ein bisschen spazieren gegangen. Welche Anstrengung ihn jede Tournee, jedes Konzert kosten, das behält er wohl lieber für sich.

Für sein britisches Stammlabel Hyperion hat Marc-André Hamelin nun die Sphäre der großen, pianistischen Brillanz verlassen und sich romantischen Klavierminiaturen von Robert Schumann und Leoš Janáček zugewandt. Dessen Zyklus *Auf verwachsenem Pfade* (1. Buch) eröffnet seine neue CD, gefolgt von Schumanns *Waldszenen* op. 82 und den noch berühmteren *Kinderszenen* op. 15. Rund 50 Jahre liegen zwischen den Kompositionen Schumanns und Janáčeks, dazu auf der einen Seite die poetische Welt des Deutschen und die am volkstümlichen Idiom orientierte Welt des tschechischen Komponisten. Wie passt das denn zusammen? „Von fremden Ländern und Menschen“ – äußerst behutsam tastet sich Marc-André Hamelin an das erste Stück aus Schumanns *Kinderszenen* heran. Ruhig ist sein Tempo, glasklar sein Anschlag, feinfühlig geht er mit dem Pedal um. Jede Note, jede Phrase der Musik klingt wohl durchdacht und geordnet. Aber nicht nur die Binnendramaturgie

stimmt: der Pianist blickt stets auch über den Tellerrand der Kinderszenen hinaus. Was das konkret bedeutet lässt sich vielleicht am besten erfassen, wenn man sich mal den Übergang von Janáčeks verwachsenen Klavierminiaturen zu Schumanns *Waldszenen* anhört.

„Das Käuzchen ist nicht fortgeflogen“ – so lautet der Titel des letzten Stückes aus Janáčeks Zyklus. Trügerische Idylle macht sich breit: eine an sich harmlose, ebenso schlichte wie berührende Volksweise wird immer wieder durch das „flatterhafte“ Motiv der Eule unterbrochen. Der Vogel verkörpert hier ganz in der antiken Tradition den Vorboten des Todes. Vor diesem Hintergrund bekommt das eigentlich harmlose Motiv einen bedrohlichen Charakter. Janáček hatte völlig unerwartet seine Tochter Olga verloren. Im letzten Stück seines Zyklus *Auf verwachsenem Pfade* hat er dieses erschütternde Ereignis verarbeitet. Und diese tragische und verunsicherte Grundstimmung trägt nun Marc-André Hamelin direkt in Schumanns *Waldszenen* hinein, er spannt also den Bogen über die einzelnen Werke hinaus. Beständig hinterfragt er auch Schumanns Musik und versucht deren tiefere, verborgene Schichten freizulegen.

„Vogel als Prophet“ überschreibt Schumann das siebte Stück seiner *Waldszenen* und fast wirkt es so als habe Janáček im Hintergrund seine Finger im Spiel gehabt. Ganz zart, aber auch ein bisschen befremdlich wirken die zwitschernden Anfangsgesten des Stückes. Erst der choralarartige Mittelteil strahlt wieder emotionale wie auch harmonische Sicherheit und Zuversicht aus. Marc-André Hamelins Interpretation legt die Brüche und die unterschiedlichen Ebenen der Musik Schumanns wie Janáčeks frei. Nicht mit groben Spatenstich, sondern ganz behutsam wie ein Archäologe, der einen bis dato verborgenen Schatz aus der Vergangenheit entdeckt hat. Musikalische Fragen lässt er bewusst offen, so manche um sich selbst kreisende Phrase wie in „So namenlos bange“ bei Janáček lässt er mit wohl kalkuliertem Anschlag immer wieder im Nichts enden. Gekonnt spielt Hamelin hier mit der Erwartungshaltung des Hörers. Nichts überlässt er dem Zufall, niemals verliert er sich im Dickicht der verschiedenen Ausdrucksnuancen.

„Träumerei“ – natürlich ist man beim Hören besonders gespannt darauf, wie ein Mann wie Marc-André Hamelin mit diesem berühmtesten Stück aus Schumanns *Kinderszenen* umgeht. Schon in den ersten Takten wird klar: er meint das Träumen wörtlich. Sehr ruhig wählt er das Tempo, nimmt sich viele Freiheiten in dessen Gestaltung, dehnt es, staucht es so wie ihn seine eigenen Traumbilder inspirieren. Mit dieser wahrhaft poetischen Grundhaltung gelingt ihm eine in sich völlig stimmige und schlüssige Interpretation, ganz ohne überzogene Sentimentalität. Auch bei den

kraftvollen Miniaturen des Zyklus wirkt sein Spiel ganz natürlich, stets der Musik allein verpflichtet. Ihm geht es um das tiefe Empfinden fein gestaffelter Emotionen. Ausgehend von Janáčeks relativ direkter Musiksprache erweckt er so auch Schumanns feinsinnig gezeichnete poetische Miniaturen zu neuem Leben, fügt ihnen mitunter bis dato unerhörte Zwischentöne hinzu.

Seine Entdeckungen sind dabei manchmal verstörend, aber auch immer wieder optimistisch und letztlich doch irgendwie beruhigend. Deshalb endet die CD auch mit einem besonders abgeklärt und entspannt vorgetragenen „Der Dichter spricht“ aus Schumanns *Kinderszenen*. Eine Platte, die man als Ganzes hören und erleben sollte, eine bewegende Reise durch die Welt der menschlichen Emotionen, klanglich hochsensibel und in sich absolut schlüssig vorgetragen von Marc-André Hamelin.

(Jan Ritterstaedt)

Robert Schumann and Leoš Janáček – what do these two composers have in common? What ties are there between the poetically inclined German and the more folkloric Czech? More than one would assume, at least if one listens to the new CD by Marc-André Hamelin. The Franco-Canadian pianist performs Schumanns piano cycles *Kinderszenen* and *Waldszenen* alongside „On the overgrown path“ [original translation from Czech found on the CD cover] by Janáček. The transition between the final piece by Janáček and the first of the *Waldszenen*. The Czech composer creates a tragic, unsettled mood, which Hamelin skillfully transitions into the first movement of Schumann’s cycle. The pianist plays with a very subtle and crystal clear technique. He dives deeply into the ever-changing emotional nuances of the pieces, every note and every phrase seems thought through and neatly ordered. The famous „Träumerei“ from the *Kinderszenen*, for instance, sounds especially poetical in his interpretation. Due to his very calm tempo, Hamelin allows himself some freedoms. It seems like he himself is dreaming while at the piano. There is no sign of the fiery virtuoso Hamelin in this recording. Instead, he is showing a rather sensitive and emotional side of himself here. (F. O.)



Schumann: piano works

Leon McCawley
 Faschingsschwank aus Wien op. 26
 Kinderszenen op. 15
 Études symphoniques op. 13
 Somm Recordings, 2014
 1 CD, SOMMCD 0134

Frischer Schumann aus Großbritannien

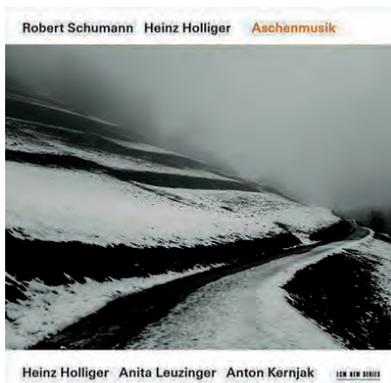
Wir sind ein verwöhntes Publikum. Wie anders ist es zu erklären, dass die Rezeption von Schumann-Einspielungen in Deutschland nur selten über die „üblichen Verdächtigen“ hinausreicht? Einspielungen aus Deutschland, Österreich und der Schweiz, die kennen wir natürlich. Auch die Aufnahmen der großen Stars, sofern diese sich Schumann überhaupt annähern, nehmen wir zur Kenntnis. Dass es aber zum Beispiel ausgerechnet aus Großbritannien immer wieder sehr gelungene Schumann-Interpretationen gab und gibt, davon ist hierzulande bislang kaum Notiz genommen worden. Eine der jüngsten Einspielungen dieser Art ist das inzwischen bereits zweite Schumann-Album des englischen Pianisten Leon McCawley. Die „Birmingham Post“ schrieb: *„Unser Land ist gesegnet mit einer Pianistengeneration, die nahtlos von junger Löwenhaftigkeit zu weiser Erfahrung übergegangen ist, und an der Spitze dieser Liste ist Leon McCawley zu nennen.“* McCawley widmete sich in den letzten zehn Jahren vorrangig den Werken des austrodeutschen Repertoires: Beethoven, Brahms, Mozart, Gál, Liszt und nun zum zweiten Mal Schumann. Hört man McCawleys neue Schumann-CD fällt auf, wie unkonventionell und scheinbar unbeeinflusst von gängigen Mustern er dem *Faschingsschwank aus Wien*, den *Kinderszenen* und den *Études symphoniques* begegnet. Am positivsten sollte man zur Kenntnis nehmen, wie sinnvoll und flüssig McCawley Schumanns komplexe Werke phrasiert. Bei ihm klingt alles wie aus einem Guss, als bereite ihm diese Musik mit ihrer Vielzahl pianistischer Probleme keinerlei Schwierigkeiten. Der *Faschingsschwank aus Wien* ist unter seinen Händen ein Musterbild an Klarheit und Akuratesse. Immer wieder begeistert aber auch die Rhythmik, angereichert durch ein nur zaghaftes und stets an sinnvollen Stellen eingesetztes Rubato. Leon McCawleys Schumann kommt dadurch der Musik Frédéric Chopins oft sehr nahe. Und der lyrische Zugriff McCawleys

äußert sich in ganz empathischer und empfundener Weise ohne jemals in klischeehaftes oder gar emotional übertriebenes Terrain abzugleiten. Die *Kinderszenen* überraschen nicht selten mit unerwarteten Tempi. Und wenn zum Schluss „Der Dichter spricht“, so ist dies bei McCawley ein gebrochener Mann, dem klar wird, dass er da mit altersmüden Augen anhand all dieser farbenprallen Lebensbildminiaturen auf seine eigene, längst vergangene Kindheit zurückgeschaut hat und dabei realisiert: All dies – vergangen. Ein unwiederbringliches Paradies. Es ist ein Moment zum Atem anhalten! Mit diesem überzeugenden Schluss gelingt McCawley eine faszinierende Psychologisierung dieser Musik, die zu einem neuen Blick auf die oft unangebracht gering geschätzten *Kinderszenen* anregt. Ein echter Ohrenöffner mit Überraschungspotenzial ist das und für mein Dafürhalten der interpretatorische Höhepunkt auf McCawleys Album. Das soll freilich nicht seine stupend virtuose Interpretation der immens anspruchsvollen *Études symphoniques* abwerten. Man kommt wahrhaftig ins Staunen wie dieser Engländer auch in den wahnwitzigsten Passagen der Partitur die Klarheit, die Durchhörbarkeit beibehält. Man hört auch bei extrem schnellen Passagen jeden Ton, nichts wird verschliffen, nichts wirkt fransig oder gar bemüht. Die Fugenvariation darf dabei als exemplarisch für McCawleys Kunst betrachtet werden, diese Partitur zu durchschauen und mit Leben zu füllen.

Dem britischen CD-Label Somm Recordings, das sich in seiner Eigenvermarktung als „Hifi-Label“ in Stellung gebracht hat, gelang derweil eine sehr natürlich eingefangene Aufnahme, die – typisch für die Somm-Tonmeister – reichlich Höhenbrillanz mit auf den Weg bekommen hat und dadurch begeisternd trennscharf wirkt. Leon McCawleys neues Schumann-Album ist durch und durch ein pianistisches Highlight, das aufhorchen lassen sollte. In Großbritannien wird Schumann abseits ausgetretener Pfade von jungen Pianisten gerade neu entdeckt. Wer das ignoriert, verpasst etwas!

(Rainer Aschemeier)

The range of Schumann recordings on offer has been finding more and more entries from Great Britain in recent years, due to labels like Somm, Hyperion, Nimbus and others increasingly publishing works by Robert Schumann. One of the prime examples of the new British enthusiasm for Schumann is introduced here in the form of the new recording of the *Kinderszenen*, the *Faschingschwank aus Wien* and the *Symphonische Étüden* by the British pianist Leon McCawley. His Schumann recording impresses with technical accuracy, a fresh and unconventional approach, as well as a gripping, psychological interpretation of the *Kinderszenen*. (F. O.)



Robert Schumann, Heinz Holliger: Aschenmusik

Holliger: Romancendres
 Schumann: Studien für Pedalflügel
 „Sechs Stücke in canonischer Form“ op.
 56; Drei Romanzen op. 94; Violinsona-
 te Nr. 1 a-moll op. 105
 Heinz Holliger (Oboe), Anita Leuzin-
 ger (Cello), Anton Kernjak (Klavier)
 ECM New series ECM 2395, 2014

Hinter dieser neuen CD-Produktion steckt ein kleiner Krimi: Im

Jahr 1853 hatte Robert Schumann kurz vor seiner Überweisung in die Endenicher Nervenheilanstalt mehrere Celloromanzen komponiert. Diese hatte er noch zur Veröffentlichung vorgesehen, seine Frau Clara und Johannes Brahms verhinderten allerdings das Vorhaben. Lediglich der Bonner Cellist Christian Reimers muss in den Besitz eines Manuskripts dieser Romanzen gekommen sein. Er wanderte später nach Australien aus, wo sich schließlich die Spur der Noten in seinem Gepäck verliert. In Deutschland dagegen hielten Clara Schumann und Johannes Brahms die Stichvorlage für den geplanten Druck der Stücke eisern unter Verschluss. Dann riet Brahms Clara Schumann, das Manuskript zu verbrennen, was sie dann auch tat. Aber warum? An dieser Stelle beginnt das Rätselraten: was war so brisant an dieser Musik, dass sie unbedingt vernichtet werden musste? Was hat die Liaison zwischen Brahms und Clara Schumann damit zu tun? Enthielt das Werk möglicherweise eine geheime, verschlüsselte Botschaft zur Beziehung der beiden, die auf keinen Fall an die Öffentlichkeit gelangen durfte? Schließlich hat Robert Schumann gerne Chiffren in seinen musikalischen Werken benutzt. An dieser Stelle setzt auch Heinz Holligers Komposition *Romancendres* an. Sie entstand aus der Wut über den „Akt der Vernichtung“ der ominösen Celloromanzen heraus, wie Holliger im Booklet dieser CD zitiert wird.

Kryptisch klingt schon der Titel der Komposition: *Romancendres*, eine Mischung aus den Worten „Romanze“, „Endenich“, „Ende“ und Schumanns Initialen R.S. Aber auch auf der kompositorischen Ebene arbeitet Holliger mit solchen Chiffren. Er übersetzt bestimmte Buchstabenkombinationen in musikalische Motive und knüpft so ein komplexes Netz der unterschiedlichsten Beziehungen. Ausdrücklich geht es ihm dabei nicht um eine Rekonstruktion der verloren gegangenen Musik. Ihm schwebt

vielmehr das Bild von einer Musik aus Asche vor Augen, einer auf den ersten Blick fahlen und grauen Musik des Todes. Erst bei genauerer Betrachtung wird ihre sehr komplexe Binnenstruktur erkennbar.

Mit fahlen Flageolett-Klängen über gezupften Klaviersaiten eröffnen Cellistin Anita Leuzinger und Pianist Anton Kernjak das erste Stück „Aurora (Nachts)“. Es erinnert an die ruhelosen Nächte des kranken Schumann in Ethenich, bei denen er erst Engelschöre, dann Dämonen zu hören glaubte. Das alles kann man sehr plastisch in der Musik nachempfinden und -erleben. Beherzt und mit viel Leidenschaft gehen beide Interpreten zu Werke. Sie beschwören eine unwirkliche Welt vor dem inneren Auge des Hörers herauf. Zitate aus Werken Roberts, Claras oder von Johannes Brahms werden in Holligers Musik quasi bis zur Unkenntlichkeit verbrannt oder zersetzt. Einzelne Fragmente wirbeln scheinbar ziellos durch den musikalischen Raum, haften aneinander oder stoßen sich ab.

Ganz im Kontrast zu diesem groß angelegten Akt musikalischer Dekonstruktion stehen die um Holligers Werk gruppierten Kammermusikstücke Robert Schumanns. Wie ein Abbild einer heilen Welt auf den Säulen altväterlicher Satztechniken wirken in diesem Kontext die *Studien für Pedalflügel* op. 56 („Sechs Stücke in canonischer Form“). Rein äußerlich betrachtet sind es nüchterne, kontrapunktische Studien für den Pedalflügel, ein seinerzeit geläufiges Übungsinstrument für Organisten mit Pedalklavatur. Aber von ihrem Ausdrucksgehalt her sind es eng miteinander verwobene innige Zwiesengesänge zweier Melodiestimmen. Selten hört man das Werk auf dem Originalinstrument gespielt. Meist erscheint es in Bearbeitungen für verschiedene Kammermusikformationen. Hier ist es die reizvolle Besetzung Oboe d’amore, Violoncello und Klavier.

Mit kraftvollem, flexiblen und dunklem Timbre spielt Heinz Holliger selbst das Oboeinstrument. Cellistin Anita Leuzinger folgt ihm mit ebenbürtig intensiver Klanggestaltung und variabler Ausdruckspalette. Immer wieder nimmt sich Oboist und Komponist Holliger die Freiheit, das Tempo ein wenig zu drosseln und es dann wieder behutsam anzuziehen. Das kann man besonders gut in den *Drei Romanzen* op. 94 beobachten. Sie gelten seit jeher als echte Paradestücke des Oboen-Repertoires im 19. Jahrhundert. Wie Lieder ohne Worte klingt die Musik in Holligers Interpretation. Der Eindruck entsteht als spräche der Solist mit dem Hörer, mache hin und wieder kleine Denkpausen oder Zäsuren. Die ganze Musik beginnt dadurch wie ein lebendiger Organismus zu atmen und zu pulsieren. Das geht unter die Haut.

Gleichermaßen impulsiv wie leidenschaftlich setzt Cellistin Anita Leuzinger den Schlusspunkt dieser neuen CD. Es handelt sich dabei um die Cello-Version von Schumanns erster Violinsonate a-moll op. 105. Die Solistin stürzt sich förmlich in die Musik hinein, meistert wie selbstverständlich die großen technischen Anforderungen ihres Parts, durchlebt die drei Sätze wie im Rausch. Bestens abgestimmt ist das Zusammenspiel mit dem Pianisten Anton Kernjak: Jede musikalische Geste der beiden Partner wirkt exakt aufeinander abgestimmt, jeder rhythmische Impuls wird sofort vom jeweils anderen aufgegriffen und weiter verfolgt. Und dennoch entsteht nie das Gefühl von Hektik oder Rastlosigkeit, dafür von großer innerer Geschlossenheit.

„Aschenmusik“ ist eine sehr hörenswerte, mitunter auch verstörende CD, die ihre große musikalische Kraft aus der zentralen Komposition *Romancendres* von Heinz Holliger schöpft. In jeder Struktur hört man hier deutlich die Wut des Komponisten über die Verbrennung von Schumanns Cello-Romanzen heraus, gleichzeitig aber auch die Ohnmacht über diesen Zustand. Aber die Hoffnung stirbt ja bekanntlich zuletzt: Vielleicht taucht ja doch irgendwann auf einem australischen Dachboden das Manuskript mit Schumanns mysteriösen Celloromanzen wieder auf. Heinz Holliger würde dann sicher gleich wieder zur Feder greifen und seiner Freude über diesen Fund für alle deutlich hörbar Ausdruck verleihen.

(Jan Ritterstaedt)

This new CD revolves around a lost work of Schumann's, his "Celloromanzen" from 1853. The pieces were written shortly before his stay at the mental hospital in Bonn-Endenich and intended to be released soon. This, however, never came to be since his wife Clara in conjunction with Johannes Brahms kept the manuscript under lock and key at first, and she later burned them. It is suspected that the music contained a secret message about the (supposed) relationship between Clara Schumann and Brahms. The composer and Schumann admirer Heinz Hollig, enraged by this „act of destruction“, wrote a piece called *Romancendres*. It vividly describes the process of burning the manuscript to ashes, the music itself seems to dissolve over the course of the piece. Holliger combines individual motifs with certain sequences of letters, creating a large and dense network of musical ciphers. Holligers work is joined by several pieces of chamber music by Robert Schumann. Among these are the *Drei Romanzen für Oboe und Klavier* op. 94, played by Heinz Holliger

himself as well as Anton Kernjak. Holliger's interpretation is passionate and closely follows the musical rhetoric of the pieces. The programme is complemented by an arrangement of the *Studien für Pedalflügel* ("Sechs Stücke in canonischer Form für Pedalflügel") op. 56 for Oboe d'amore, violoncello and piano, as well as the sonata no. 1 for pianoforte and violin, op. 105, arranged here for violoncello and piano. The interpreters perform these delectable pieces by Schumann with vim and vigor. (F. O.)



Robert Schumann: Szenen aus Goethes Faust für Soli, Chor, Knabenchor und Orchester WoO 3

Christian Gerhaher (Bariton), Christiane Karg (Sopran), Alistair Miles (Bass) u.a.; Knabensolisten und Kammerchor der Augsburger Domsingknaben, Chor und Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

Daniel Hardings, Dirigent

2 CDs, BR-Klassik 900122, 2014

Faust-Szenen unter sich

Daniel Hardings topaktuelle neue Produktion der *Szenen aus Goethes ‚Faust‘* im Vergleich mit der gerühmten Harnoncourt-Einspielung, die erst im letzten Jahr erschienen ist.

Bei dem neuen Album Daniel Hardings mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks stellen sich gleich mehrere Déjà-Vu-Effekte ein: Robert Schumanns geniales und viel zu selten gespieltes Werk *Szenen aus Goethes ‚Faust‘* hat – diese neue eingerechnet – in den letzten beiden Jahren gleich zwei Ausgaben auf CD erfahren, und bei beiden wirkten Christian Gerhaher und Alistair Miles mit.

Erst 2013 erschien die Liveaufnahme des Concertgebouw Orkest unter Leitung Nikolaus Harnoncourts, nun legt der Bayerische Rundfunk nach: Das Label *BR Klassik* veröffentlicht ebenfalls eine Einspielung, ebenfalls live, doch mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks unter Leitung Daniel Hardings.

Neben Gerhaher und Miles singen hier u.a. Christiane Karg, Andrew Staples, Kurt Rydl und Bernarda Fink – eine zumindest auf dem Papier also noch reizvollere Besetzung als bei der hoch gelobten Harnoncourt-Aufnahme aus Amsterdam. Der Vergleich beider Einspielungen ist aber nicht nur deswegen hochgradig interessant.

Hierbei liegt vor allem der Vergleich zwischen den Orchestern und den Dirigentenpersönlichkeiten nahe: Harnoncourt ließ mit für ihn typisch hoch gestimmten Pauken und Dynamikkontrasten, die wie mit dem Messer geschnitten wirken, Schumann unzweifelhaft als einen Komponisten des 19. Jahrhunderts erscheinen. Die hohen Holzbläser kamen in Harnoncours Aufnahme zu besonderer Prominenz, und er wählte – eigentlich ungewöhnlich für eine Harnoncourt-Einspielung – relativ getragene Tempi.

Bei Daniel Harding klingt das Orchester anders: Bei ihm dominieren von Beginn an die Streicher, die Dynamik ist vor allem dazu da, um Spannung zu erzeugen. Das klingt schon in der Ouvertüre durchaus auch etwas nach Schauerromantik, die sich auch in Form von Hardings durchaus rasanter Tempowahl fortspinn. Während bei Harnoncourt alles etwas akademisch klingt, kommt bei Harding Leben in die Sache, auch wenn das manchmal auf Kosten der Trennschärfe geht. Und: Harding deutet Schumann als einen Modernisten seiner Zeit, als einen, der die kommenden Musiktrends bereits voraussah.

Die „Szene im Garten“ rückt Harding gar in die Nähe von musikalischem Impressionismus während Harnoncourt sie eher als eine Art verkappten, vielleicht sarkastischen, „Wiener Walzer“ ausleuchtet. Man erkennt zudem erstaunlich große Stimmunterschiede bei Christian Gerhaher: In der Harnoncourt-Einspielung wirkt seine Stimme wesentlich tiefer timbriert, unter Harding wirkt sie heller, lyrischer. Alastair Miles als „Böser Geist“ beziehungsweise Mephistopheles klingt unter Harnoncourt ein wenig wie ein wütender „Don Giovanni“, während er bei Harding geradezu abgrundtief dämonisch sein darf, was durchaus Erinnerungen an eine Wagner-Oper aufkommen lässt – ein Vergleich, der freilich so abwegig nicht ist: Hatte sich Wagner doch sehr beeinflusst gezeigt von Schumanns für damalige Zeiten absolut innovativer Deklamationstechnik.

Hört man auf das musikalische Konstrukt, erkennt man bei Harnoncourt sicher mehr Details. Der reife Maestro wendet auch keine Kosmetik an, lässt „hässliches“ gern deftig sperrig klingen. Es ist ja eine typische Schumann-Partitur, dieser „Faust“ mit einer Menge unerwarteter Rückungen und rhythmischer Finessen sowie auch einigen Dissonanzen. Harding tendiert an solchen Stellen bisweilen zur Glättung, allein schon, um seine Spannungskurve aufrechtzuerhalten.

Kurz und gut: Harding dirigiert Schumanns *Szenen aus Goethes ‚Faust‘* wie eine eigentliche Oper. Harnoncourt versteht das Stück als szenisches (und selbst in diesem Punkt darf man bei ihm zweifeln) Oratorium.

Es gibt aber auch unbestreitbar objektive Kriterien, die man ins Feld führen kann, um eine Abwägung zwischen beiden Aufnahmen zu erreichen. So ist Harnoncourt in seinem Bemühen, Transparenz in die Musik zu bringen, in einen steten Kampf mit der Phrasierung verstrickt, den ihm das in seiner Produktion schwerfällige Orchester des Concertgebouw nicht gerade einfach macht. Ja, man darf sogar sagen: Einiges wirkt da holprig.

Dieser Gefahr setzt sich Daniel Harding mit seinem flüssigen, um keine Glättung verlegenen Dirigat gar nicht erst aus. Er lässt seinen Schumann atmen und in romantischer Grandezza erstrahlen – von Phrasierungsproblemen (zumindest vordergründig) keine Spur.

Die Besetzung ist in Hardings Aufnahme indes nicht nur per se schon besser, sondern vor allem auch einfach besser in Form. Das gilt gerade auch für die bei beiden Einspielungen vertretenen Stars Gerhaher und Miles. Und auch der Aufnahmeklang wirkt bei der *BR Klassik*-Produktion offener, luzider, scheint eine „breite Bühne“ auszuformen.

Fazit: Die neue Produktion von Schumanns *Szenen aus Goethes ‚Faust‘* ist besonders herzlich willkommen zu heißen, denn sie eröffnet durch ihre spannungsreiche, lebendige Lesart das komplexe Stück auch einem vielleicht weniger versierten Publikum und zeigt, dass Schumanns Faust-Szenen durchaus ein nicht zu vernachlässigendes Bühnenpotenzial in sich tragen – zumindest dann, wenn Daniel Harding am Pult steht.

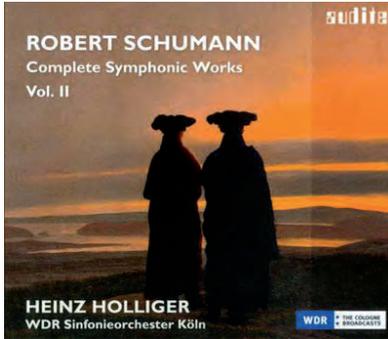
Harnoncourts Einspielung behält derweil ihre volle Gültigkeit und besitzt als Aufnahme für das Werkstudium durch ihre skrupulöse Werk-ausleuchtung bis in die hintersten Winkel der Partitur einen für diese Zwecke womöglich höher einzustufenden Wert. Sie leidet jedoch unter kaum zu bestreitenden Qualitätsproblemen im Orchester sowie auch im sängerischen Bereich. Das kann man von der Harding-Aufnahme nun beim besten Willen nicht behaupten. Dafür wirkt sie aber eben auch etwas auf Hochglanz poliert, wobei manch „unbequeme“ Stelle still und heimlich geglättet wurde.

„Ich habe einen Genuss gehabt, wie selten in meinem Leben. Dieses Werk wird meiner Überzeugung nach noch einmal seinen Platz neben den größten Werken überhaupt einnehmen.“ Mit diesem Clara Schumann-Zitat aus einem Brief an Johannes Brahms über die erste vollständige Aufführung der *Szenen aus Goethes ‚Faust‘* 1862 wollen wir schließen und

stellen fest, dass Daniel Hardings neue Interpretation, die nun als hervorragend ausgestattete (Interview mit Christian Gerhaher, komplettes Libretto, Werkeinführung, schön gestaltetes Produkt im Bucheinband) Doppel-CD bei *BR Klassik* erschienen ist, durchaus dazu angetan ist, um Clara Schumanns Vision wahr werden zu lassen.

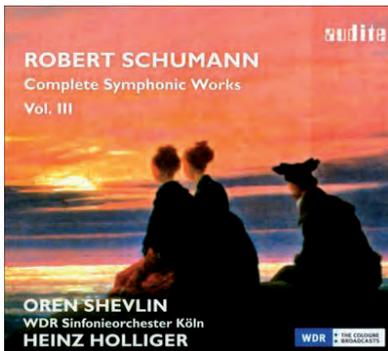
(Rainer Aschemeier)

This article reviews the new recording of the *Szenen aus Goethes 'Faust'* by the *Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks* conducted by Daniel Harding. Since the cast of singers is partially identical to last year's recording by the Concertgebouw Orchestra conducted by Nikolaus Harnoncourt, both versions are being compared to each other in the review. As a result, it can be stated that Harding manages to fully tap the potential of the Faust-Szenen. Harnoncourt's version on the other hand still remains completely valid and seems more suitable for academic study. Singers like Christian Gerhaher and Alastair Miles, who took part in both productions, deliver a better performance in the recording by the *Bayerischer Rundfunk*. (F. O.)



Robert Schumann: Complete Symphonic Works Vol. 2

Sinfonie Nr. 2 C-dur op. 61
 Sinfonie Nr. 3 Es-dur op. 97
 „Rheinische“
 WDR Sinfonieorchester Köln
 Ltg. Heinz Holliger
 audite 97.678, 2014



Robert Schumann: Complete Symphonic Works Vol. 3

Cellokonzert a-moll op. 129
 Sinfonie Nr. 4 d-moll op. 120
 (Revidierte Version 1851)
 Oren Shevlin, Violoncello;
 WDR Sinfonieorchester Köln
 Ltg. Heinz Holliger
 audite 97.679, 2014

Im Herbst des Jahres 2013 startete das Label audite eine neue Serie mit sämtlichen sinfonischen Werken Robert Schumanns, eingespielt vom WDR Sinfonieorchester Köln unter Leitung des Dirigenten Heinz Holliger (vgl. *Schumann-Journal* 3, S. 181). Die Aufnahmen entstanden bereits im Jahr 2012 in der Kölner Philharmonie. Im letzten Jahr wurde nachgelegt: neben den Sinfonien Nr. 1 und 4 in der Urfassung liegen jetzt alle weiteren Sinfonien (inkl. der 4. in der revidierten Fassung von 1851) vor. Außerdem ist das Cellokonzert op. 129 mit Oren Shevlin, Solocellist des WDR Sinfonieorchesters Köln, zu hören.

Der Komponist, Dirigent und Oboist Heinz Holliger gilt als einer der wenigen „echten“ Allround-Musiker unserer Zeit. Und vor allem als ausgezeichnete Kenner der Musik Robert Schumanns. Er hat schon in der ersten Folge der audite-Veröffentlichung deutlich hörbar mit dem Vorurteil aufgeräumt, Schumanns Sinfonien seien schlecht instrumentiert. Um das zu widerlegen hat Holliger als ersten Schritt den Orchesterapparat auf die Schumann damals zur Verfügung stehende Stärke reduziert.

Für das Cellokonzert a-moll op. 129 hat das sehr positive Folgen. Hier steht nicht ein Solist einem großen, klangmächtigen Orchester gegenüber, sondern ein echter Primus inter Pares. So hat es auch Schumann selbst intendiert und deshalb in seinem Konzert weitgehend auf leere Virtuositäten verzichtet. Die Kunst bei der Interpretation dieses Konzerts liegt vielmehr darin, eine lebhaft Konversation zwischen beiden Klanggruppen entstehen zu lassen. Im Grunde so, als ob man ein Stück Kammermusik auf dem Pult liegen hat. Und das gelingt dem Solisten zusammen mit dem WDR Sinfonieorchester Köln unter Heinz Holliger ganz exzellent. Shevlin, gebürtiger Brite und seit 1998 Solocellist des Orchesters, spielt intensiv, gibt jeder Phrase, jeder Note einen Sinn. Er musiziert mit viel Herz und sehr warmen, nicht zu stark durch Vibrato aufgeladenem Ton. Immer wieder weiß er sich bewusst in den Vordergrund zu spielen, aber auch sofort wieder zurückzunehmen, wenn es die musikalische Dramaturgie von ihm verlangt. Angenehm warm und rund klingt sein Instrument, eine historische Rarität des britischen Geigenbauers John Frederick Lott aus dem Jahr 1850.

Seine Orchesterkollegen begleiten ihn wie mit Samthandschuhen: konsequent vermeidet Dirigent Heinz Holliger jede klangliche Schärfe. Ganz behutsam und mit feinem Augenmaß für die Dynamik gliedert er den Solovortrag Shevlins oder lässt die Musiker wie im zweiten Satz des Konzerts mit dem Solisten in einen intensiven Dialog eintreten. Hier sind wir dann auch klanglich im Bereich der Kammermusik angelangt, nur dass die Musizierpartner immer wieder wechseln: vom Solo-Cello aus dem Orchester wandert die Melodie über Fagott, Klarinette zu den Streichern. Ein sehr innig und mit viel Leidenschaft gespielter Satz!

Dagegen setzen Schumanns Sinfonien natürlich – allein schon wegen des Anspruchs an diese Gattung – auf größere, dafür aber nicht minder raffiniert komponierte Gesten. Reich an solchen ist vor allem Schumanns chronologisch letztes Werk dieser Gattung, seine 3. Sinfonie, besser bekannt unter dem Namen „Rheinische Sinfonie“. Gleich am Beginn scheint Heinz Holliger am Pult des WDR Sinfonieorchesters Köln etwas klarstellen zu wollen: hier spielt der Rhythmus eine ganz besondere Rolle. Denn schon das prächtige Eingangsthema enthält den für das Werk essenziellen Kontrast zwischen 2-er und 3-er Metrum.

Deutlich arbeitet der Dirigent diese beiden gegeneinander laufenden rhythmischen Schichten heraus. Dabei hilft ihm natürlich die Wahl der kleineren Besetzung. Und auch im weiteren Verlauf des Kopfsatzes entdeckt man bei genauem Hinhören immer wieder Stellen, an denen plötzlich eine bei anderen Aufnahmen oft verwaschene Nebenstimme

blitzblank poliert aus dem Geflecht der Stimmen heraussticht. „Transparenz“ heißt das Zauberwort, mit dem sich Heinz Holliger Schumanns sinfonischen Werken nähert. Minutiös durchleuchtet er den Satz, indem er vor allem die mächtigen Tutti-Stellen in ihrer klanglichen Wirkung behutsam herunter dimmt. Vorsichtig dreht Holliger auch an der Temposchraube. Schmachtende, langsame Tempi lehnt er ab. Selbst ein so ehrfurchtsvoller und archaischer Satz wie der mit „Feierlich“ überschriebene Vierte der Rheinischen hat in Holligers Deutung einen unüberhörbaren Zug nach vorne. Dennoch büßt die Musik nichts von ihrer Wirkung ein. Sie bereitet vielmehr sorgfältig auf den lebhaften Schlusssatz des Werkes vor, den der Dirigent besonders leicht und federnd angeht. Spitz und keck lässt er die Oboe immer wieder in den Fluss der Melodie dazwischen fahren. Schließlich ist es ja auch „sein“ Instrument.

Ganz unverkrampft nimmt sich Heinz Holliger auch die 2. Sinfonie Schumanns vor, obwohl der Komponist hier allerhand Kunstgriffe aus dem kompositorischen Zauberkasten von Johann Sebastian Bach übernommen hat. Völlig losgelöst vom vermeintlichen Ernst des Kontrapunkts und mit einer kräftigen Prise Humor navigiert der Dirigent das WDR Sinfonieorchester Köln durch den Kopfsatz des Werkes. Nichts wirkt hier angestrengt, forciert oder zu stark verkopft. Das gilt auch für das mit einem ganz ähnlicher Ansatz vorgetragene Scherzo: munter flirren die quirligen Geigen in der Höhe umher, wie auf weichen Pfoten huschen die Holzbläser durch die Partitur. Richtig elegisch wird es im Adagio espressivo, wo Holliger mit langem Atem die Melodiebögen vom Orchester singen lässt. Im abschließenden „Allegro molto vivace“ setzt er dann den Schwerpunkt eher auf dem Vivace, weniger auf dem Molto und führt die Sinfonie mit dem gleichen Schwung zu Ende wie er sie begonnen hat. Sehr präzise folgen die Musiker des WDR Sinfonieorchesters dem Dirigenten. Vor allem die Streicher spielen ihre teils sehr verwinkelten Läufe sehr sauber und exakt, während die Holzbläser sehr präsent sind und ihre facettenreichen Farben in den Satz einstreuen. Stets zeichnet Holliger weiche Linien, niemals überzeichnet er musikalische und dynamische Kontraste. Das lenkt das Ohr auf die Binnenstruktur der Sätze, die Holliger mit sehr viel Akribie und Sorgfalt klar herausarbeitet.

Eine solche musikalische Schlankheitskur tut auch der vierten Sinfonie d-moll sehr gut. Auf dieser CD ist die von Schumann überarbeiteten Fassung aus dem Jahr 1851 eingespielt. Holliger hat das Werk bereits in der Urfassung innerhalb der ersten Folge der Gesamteinspielung sinfonischer Werke Schumanns aufgenommen. Auch in dieser Version des Werkes

mit ihren unauffälligen, aber für die Gesamtdramaturgie des Werkes sehr wichtigen Retuschen, zelebriert Holliger den wichtigen Übergang vom fahlen Trio des Scherzos zum explodierenden Finale ohne zu viel Pathos und Patina. Ganz behutsam steigert er die Spannung rein aus der musikalischen Textur heraus ohne sie mit eigenen Zutaten zu überladen.

Gerade in seiner 4. Sinfonie spart Schumann nicht an motorischen Begleitfiguren in den Streichern. Dieser funkelnde, dicht miteinander verzahnte Kosmos klingt bei so mancher Aufnahme wie ein diffuser Klangbrei, zusätzlich verstärkt durch zu rasch gewählte Tempi. Heinz Holliger dagegen wird nicht müde, wie ein musikalischer Archäologe Schicht um Schicht auch jenseits der Melodie-führenden Stimmen frei zu legen. Das auch schon von seinen Zeitgenossen immer wieder kritisierte Werk erstrahlt so in ganz neuem Licht und offenbart damit seine verborgenen Schönheiten und vor allem große kompositorischen Qualitäten.

Die Folgen 2 und 3 der neuen Gesamteinspielung sämtlicher sinfonischer Werke Robert Schumanns setzt die mit der ersten CD begonnene Interpretationslinie konsequent fort. Hier entsteht eine Reihe von Aufnahmen, die einen sicherlich sehr individuellen, in gewisser Weise auch modernen, vor allem aber künstlerisch sehr wertvollen Beitrag zur Schumann-Diskografie leistet. Man darf jetzt schon auf das nächste Produkt dieser Serie gespannt sein!

(Jan Ritterstaedt)

The composer, oboist and conductor Heinz Holliger is widely regarded as one of the most knowledgeable adepts of Robert Schumann's music. Two years ago, he launched a new series of recordings of the entirety of Schumann's symphonic works in conjunction with the WDR Sinfonieorchester Köln, published under the label audite. Volumes II and III were released last year, containing symphonies no. 2, 3 (the „Rhenish“), the revised version of no. 4 from 1851 as well as the concerto for violoncello in a minor, op. 129. The latter is performed by the Briton Oren Shevlin, solo cellist of the WDR Sinfonieorchester Köln. He takes a very gentle and chamber music-esque approach to the piece. A lively dialogue between the soloist and his orchestra colleagues arises. This is certainly aided by the fact that the orchestra is only playing with a reduced instrumentation. As with his first edition of this series, conductor Heinz Holliger places great emphasis on transparency when it comes to Schumann's symphonies. He gives considerable prominence to the distinctive rhythmic contrasts of the main theme of the Rhenish Symphony. In the 4th, he very subtly explores the work's different layers of sound. Thus, many details of the

movement structure become apparent to the listener, which often times remain undiscovered in other recordings. Holliger chose to employ rather quick tempi, even for more solemn movements like the „Feierlich“ of the Rhenish Symphonie. As a result, the music is in a constant state of flux, never threatening to tread on the same paths for too long. One should look forward to the coming volumes of this series. (F. O.)



Berliner Philharmoniker

Sir Simon Rattle

Robert Schumann: Symfonien 1-4

(inkl. 1841er-Version der 4. Sinfonie)

Box mit 2 CDs inkl. 1 DVD & 1 Blu-ray audio disc

Berliner Philharmoniker Recordings,
2014

Es ist in Mode gekommen: Das mit Hingabe gepflegte „Simon-Rattle-Bashing“. Es ist ziemlich egal, was der Chef der Berliner Philharmoniker zurzeit anpackt:

Irgendjemandem ist es garantiert nicht recht. Vielleicht liegt das in der Natur der Sache: Wer das vielleicht prominenteste Orchester der Welt leitet, hat es eben mit Millionen von dessen Anhängern zu tun. Und denen sind frühere Heroen wie Karajan auf der einen und Abbado auf der anderen Seite noch sehr präsent. Den Karajan-Anhängern stank Rattle eigentlich von Anfang an, die Abbado-Anhänger haben mit der Zeit einfach beschlossen, dass Rattle nicht Persönlichkeit genug sei, um ihre Erwartungen an einen modernen Maestro der Post-Abbado-Ära zu erfüllen. Doch das, was über die erste CD-Produktion der Berliner Philharmoniker auf ihrem neuen eigenen Label hereingebrochen ist, das war schon nicht mehr feierlich. Vor allem die Berliner Tagespresse und der Berliner Rundfunk regten sich in bislang ungekannter Polemik konzertiert auf. Dabei war der Anlass meist gar nicht die zu hörende Musik, sondern die – zugegebenermaßen – in sinnlosem Verpackungspomp restlos übertriebene Ausstattung der Veröffentlichung und deren Covergestaltung, in der die Kritiker ein (Zitat des *kulturradio RBB*) „*Geschirr-Gesäß*“ erkennen wollten. Dass diese erste Veröffentlichung der Berliner auf ihrem eigens für sich selbst gegründeten Label einer der besten verfügbaren Zy-

klen der Sinfonien Robert Schumanns war: geschenkt. Man schwadronierte lieber noch ein bisschen. Ein Rezensent, der bezeichnenderweise zu der derzeitigen Jury des Deutschen Schallplattenpreises zählt, brachte seine Meinung über den Schumann-Zyklus Rattles folgendermaßen auf den Punkt: *„Rhythmisch gefestigt, entsteht der Eindruck eines reellen, knusprigen Bratens – nicht unbedingt eines Satansbratens, wie ich gleich hinzufügen möchte.“* Der Berliner Tagesspiegel indessen meckerte: *„Zwar gibt es 50 Seiten Booklet auf edlem Papier, doch zu lesen ist darauf nicht allzu viel (das aber zweisprachig). Die Botschaft ist deutlich: Die Philharmoniker wollen in allen medialen Kanälen auf der Höhe der Zeit präsent sein, aber nicht in den Verdacht geraten, dass Musikgenuss auch eine intellektuelle Herausforderung, ja Lust sein kann. Stattdessen gibt es seitenweise Ansichten von Porzellanvasen eines Berliner Traditionshauses, die als bauchige Models das Erscheinungsbild der Philharmoniker-Edition prägen. Sicher kommen auch sie noch auf den Markt, um das Shop-Angebot preislich nach oben abzusichern.“* Während der Tagesspiegel neben dieser geballten Verpackungskritik immerhin noch ganze vier Sätze zur Beurteilung der musikalischen Leistung der Berliner abstieß, sind andere Medien wie „Die Zeit“ oder „Der Spiegel“ erhobener Nase erst gar nicht zur Rezension angetreten. Da muss man sich als echt an der Musik interessierter Hörer doch fragen: Was bitteschön ist denn da los in der deutschen Kulturberichterstattung, wenn über eine nicht weniger als maßstabsetzende Schumann-Edition entweder gar nicht berichtet wird oder im Stile eines geistig umnachteten amazon-Rezensenten?

Da die Rattle-Einspielung der Schumann-Sinfonien in der Vergleichsrezension der in diesem Jahr erschienenen Schumann-Zyklen, die ebenfalls in diesem Schumann-Journal enthalten ist (vgl. S. 220 ff.), eine nicht unwesentliche Rolle spielt, sei an dieser Stelle nur so viel geschrieben: Sir Simon Rattle und seine Berliner finden interpretatorisch einen idealen Mittelweg zwischen Tradition und Moderne. Rattles Schumann gehört weder zu den orchestral schwer beladen „romantischen“ noch zu den aufrührerisch Revolutionären, die mit hastigen Tempi oder plötzlichen Ausbrüchen im wahrsten Sinne des Wortes schnell Eindruck schinden wollen. Rattle hält sich auffällig streng – deutlich stringenter als viele andere namhafte Dirigenten – an Schumanns Notentext, versucht auch keine „Glättungen“ oder „Verbesserungen“ in der Instrumentierung vorzunehmen, wie sie auch im 21. Jahrhundert noch durchaus verbreitet sind, beruhend auf dem nicht zur Ruhe kommenden Urteil, Schumann sei ein mangelhafter „Handwerker“ im Bereich der Instrumentierung gewesen. Rattle behält zu allen Zeiten die volle Kontrolle über ein be-

stechend musizierendes Berliner philharmonisches Orchester, das stets durchsichtig und luzide, jedenfalls absolut vorbildlich klingt. Die emotionale Ausgestaltung wirkt beinahe „klassisch“, soll heißen, eher zurückgenommen. Das erinnert mich persönlich an die legendäre Mahler-Sinfoniereinspielung Gary Bertinis in den 1980er Jahren, in der dieser es geschafft hatte, Mahlers Musik das „Autobiografische“ zu nehmen und dennoch den vollen Empathie- und Emotionsgehalt der Musik beizubehalten. Dass Simon Rattle mit seinen Berliner Philharmonikern ein solches Kunststück gelungen ist, eine Einspielung, die ich zu den besten Schumann-Sinfonienzyklen der letzten 20 Jahre zählen würde, war nicht unbedingt zu erwarten gewesen, denn Rattles Brahms-Zyklus etwa war ganz und gar nicht überzeugend ausgefallen. Frei von tendenziösen Auslegungen oder romantischer Butzenscheibenlyrik haben wir hier einen mustergültigen Schumannzyklus, den man in seiner äußerst gelungenen Balancierung nur empfehlen kann. Während die Kritiker „saftige Braten“ in den Ohren haben, hören wir lieber Musik Robert Schumanns auf dieser Veröffentlichung und freuen uns, dass diese Gesamteinspielung zusammen mit einer DVD einhergeht, die den gesamten Zyklus auch noch im Videomitschnitt dokumentiert. Zusätzlich ist für die Audiophilen noch eine Bluray Audio-Disc an Bord, die eine mehrkanalige Surround-Klangwiedergabe des Programms ermöglicht. Zusätzlich gibt es mit dem Kauf die Option zu 96 khz-Downloads, für all jene, denen auch die Inhalte der Bluray noch nicht hoch aufgelöst genug sind. Die allermeisten Hörer werden sich aber vor allem über die zwei ganz normalen CDs freuen, die in dem Package der Berliner nach wie vor die Hauptrolle spielen. Und für die Sammler unter den Schumannfreunden sei abschließend betont, das in dieser Box die selten aufgeführte 1841er-Urversion der vierten Sinfonie enthalten ist, die sich im Vergleich zu der etablierten späteren Veröffentlichungsversion vor allem durch eine abgespeckte Instrumentierung auszeichnet. Simon Rattle hat in seiner rundum gelungenen Einspielung die Schumann-Sinfonien übrigens chronologisch angeordnet. Das heißt, die als „Vierte“ veröffentlichte erklingt an zweiter Stelle in der Gesamtaufnahme. Auch das erscheint mir gut durchdacht zu sein und wurde bislang, in all der anstrengenden, komprimierten Polemik, die dieser Zyklus vonseiten der Berliner Presse erfuhr, noch von keinem der dort ansässigen Rattle-Kritiker wohlwollend bemerkt – ... was man durchaus so deuten könnte, dass man doch recht tief blicken muss bis zum derzeitigen Zustand der Berliner Musikkritik.

(Rainer Aschemeier)

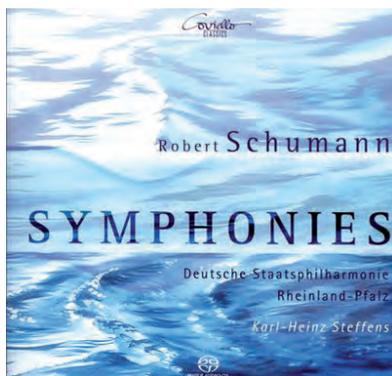
Sir Simon Rattle and the Berliner Philharmoniker created one of the best cycles of Schumann's Symphonies in recent years. It is exemplary in terms of passion, transparency of sound as well as faithfulness to the original. This came somewhat unexpected after Rattle's rather mediocre Brahms cycle, which makes it an even more pleasant surprise. Rattle's Schumann set comes in an impressively large variety of formats. The record is available as two conventional CDs, a Blu-ray audio disc with a multi-channel format, a DVD (with video recordings) as well as an optional 96 khz sound file download. Unfortunately, the musical quality of Rattle's recording found little recognition with the German press, whereas the – surely somewhat opulent – accoutrements of the CD box became the target of concerted polemics and ridicule. It would be desirable if this excellent recording found higher appreciation for its musical merits. (F. O.)

Verwirrende Vielfalt: Robert Schumanns Sinfonien erlebten 2014 einen Boom auf dem CD-Markt.

Von Rainer Aschemeier

Robert Schumann hinterließ der Nachwelt vier nummerierte Sinfonien (von den Jugendwerken soll an dieser Stelle nicht die Rede sein). Das macht es Orchestern und Plattenfirmen vergleichsweise einfach, Gesamtaufnahmen dieser Werke einzuspielen und zu veröffentlichen. Schließlich reichen meist schon zwei handelsübliche CDs aus, um sämtliche Schumann-Sinfonien als Edition vorzulegen. Und ebendies haben im laufenden Jahr mehr Ensembles und Labels als je zuvor bewerkstelligt: Nicht weniger als vier vollständige Zyklen wurden in diesem Jahr veröffentlicht, und immerhin weitere vier Zyklen – die nach und nach als Einzel-CDs vorgelegt worden waren – sind im gleichen Zeitraum abgeschlossen worden. Wer sich derzeit mit dem Gedanken trägt, einen aktuellen Schumann-Zyklus auf Tonträger zu erwerben, hat also die Qual der Wahl unter nicht weniger als acht brandneuen Gesamtaufnahmen. Welche soll man kaufen? Was unterscheidet die eine von der anderen? Auch, wenn musikalisches Schubladendenken gemeinhin verpönt ist, hilft es in diesem Fall doch um einiges weiter. Drei Fraktionen lassen sich identifizieren: die Traditionalisten, die um Ausgewogenheit bemühten und die „Revolutionären“, also diejenigen Interpreten, die Schumanns Orchestermusik zum Anlass nahmen, um neue, ungewohnte Interpretationsmodelle zu probieren. Anhand dieser Kategorien möchte ich im Folgenden die in diesem Jahr erschienenen oder abgeschlossenen Schumann-Sinfoniezyklen darstellen:

1. Die Traditionalisten/ **The Traditionalists**



Deutsche Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz

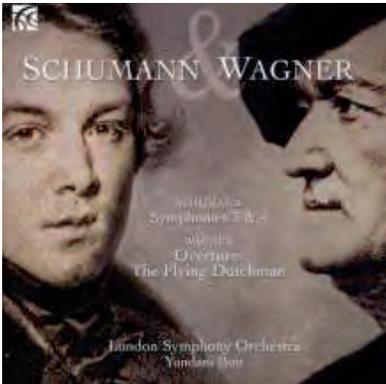
Karl-Heinz Steffens, Dirigent

Label: Ars Produktion

Format: Box mit 2 SACDs

Der einstige „Berliner Philharmoniker“ Karl-Heinz Steffens hat mit der von ihm geleiteten Deutschen Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz viel Lob eingefahren. Sein Zyklus hat es auch verdient: Trotz

einer mit dickem Pinsel gestrichenen Streicherleinwand und getragenen, würdevollen Tempi, die manchmal ins Schwerfällige tendieren, hat Steffens qualitativ hochstehende, in sich sehr konsistente Schumann-Sinfonien vorgelegt. Von Steffens, der immerhin als Fachmann für Neue Musik gilt, hätte mancher sicherlich expressivere Sichtweisen erwartet. Insgesamt neigt Steffens mit seinem Orchester einerseits zum heroischen Klangrausch und verfällt andererseits auch schon mal in verbitterte Düsternis. Sein Schumann schrammt haarscharf an Karajan'scher Grandezza vorbei und schielt definitiv mit einem Auge in Richtung Mahler und Bruckner. Hier darf Schumann noch ganz Romantiker sein, und eine jede Sinfonie klingt irgendwie etwas „Rheinisch“. Das kann man als altmodisch bezeichnen oder aber als zeitlos – eine Frage des Geschmacks.



London Symphony Orchestra

Yondani Butt, Dirigent

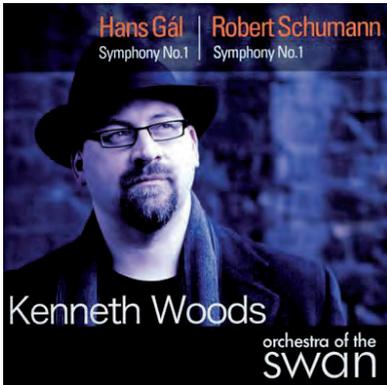
Label: Nimbus Records

Format: 2 CDs

Der hierzulande womöglich am wenigsten beachtete neue Schumann-Zyklus kommt aus London. Der in Macau geborene Dirigent Yondani Butt war einst ein „Viel-Einspieler“ mit Massenausstoß. Wegen eines Stimmbandleidens musste Yondani Butt jahrelang pausieren und zeig-

te sich danach wie verwandelt: als ein Dirigent mit höchst intelligenten, extrem detailversessenen und ausgeklügelten Interpretationen. Sein Schumann klingt sehr stark nach Beethoven. Die Holzbläser sind bei Butts Sinfonien sehr präsent. Obwohl er die deutlich langsamsten Tempi im Feld der Mitbewerber anschlägt, klingt das weitaus agiler als z.B. bei Karl-Heinz Steffens. Das schlichtweg fantastisch disponierte London Symphony Orchestra und die einmalige Hifi-Qualität der Nimbus-Tonmeister haben daran allerdings auch einen großen Anteil. Vor allem im Bereich der Rhythmik gebührt Yondani Butt besonderes Lob. Seine Schumann-Aufnahmen wirken vor allem dadurch sehr flüssig und angenehm musikalisch, trotz einer Tempowahl, die passagenweise wie Zeitlupe wirkt. Alles in allem ist Butts Schumann eine der in diesem Jahr empfehlenswertesten Aufnahmen, vor allem für jene, die Schumann mit Saft und Kraft, außerordentlich präzise und in Sichtweite zu Beethoven musiziert lieben.

Die Ausgewogenen/ **The Well-balanced**



Orchestra of the Swan **Kenneth Woods, Dirigent**

Label: Avie

Format: 4 CDs

Einen ganz ungewöhnlichen Schumann-Zyklus hat das Orchestra of the Swan aus dem britischen Stratford-upon-Avon unter der Leitung seines Chefs Kenneth Woods vorgelegt: Woods koppelte Schumanns Sinfonien auf vier CDs mit den vier Sinfonien des österreichi-

schen Expressionisten Hans Gál. Das britische Orchester, das für seine Nähe zu Neuer Musik bekannt ist, spielt einen fantastischen, lebhaften Schumann, der vor Kraft nur so stotzt. Dabei ist es das am kleinsten besetzte Orchester im Bewerberfeld. Die Pauken sind höhergestimmt. Das transportiert die Aura der historischen Aufführungspraxis, für die Kenneth Woods aber nicht steht. Der Brite wählt wohlüberlegte, sehr überzeugende Tempi: Sportlich, wo es angebracht ist, niemals übertrieben schnell. Wald- und Wiesenromantik kommt bei ihm natürlich nirgends auf. Für Woods steht Schumann auf Augenhöhe mit den großen Modernisten und Musikneuerern. Umso angenehmer ist es, dass er in seiner Gesamtaufnahme die Extreme meidet und Schumann nicht künstlich als musikalischen Umstürzler in Stellung bringt. Das Orchestra of the Swan zeigt Spielkultur mit hohen technischen Reserven und einer Vielzahl feindynamischer Abstufungen, deren Bandbreite Woods manchmal nach dem Motto „hört mal, was wir alles können“ arg plakativ ausreizt – eine Marotte, die er allerdings mit Paavo Järvi gemeinsam hat.

Berliner Philharmoniker
Sir Simon Rattle, Dirigent

Label: Berliner Philharmoniker Recordings

Format: Box 2 CDs mit 1 DVD & 1 Bluray Audio-Disc plus Downloadoption für 96 khz-Downloads

Mit einer erschöpfenden Bandbreite an Aufnahmeformaten punktet der Zyklus Sir Simon Rattles als multimediales Wunderwerk, das allerdings auch den höchsten Anschaffungspreis unter den im Set erhältlichen Gesamtaufnahmen hat. Die Einspielung aber ist es wert: Als einer der besten Schumann-Zyklen der letzten Jahre hat Rattles Gesamtaufnahme einfach alles, worauf es ankommt. Sie ist hoch dynamisch, imponierend werkgetreu und ein Musterbeispiel an Transparenz und Musikalität. Rattle zeigt, das man Schumanns Instrumentierung stringent folgen kann, ohne dass irgendetwas löcherig oder unausgewogen klingt. Es braucht lediglich die Kunst des Kapellmeisters, ein Sinfonieorchester in ausgewogener, klanglicher Balance zu halten. Und hierfür bringen die Berliner Philharmoniker alle Qualitäten mit. Sie sind ganz klar das beste Orchester im weiten Feld der diesjährigen Mitbewerber, auch wenn Yondani Butt und das London Symphony Orchestra ihnen in nicht viel nachstehen. Für mich ist die Rattle-Einspielung ganz klar der objektivste und damit der empfehlenswerteste Schumann-Zyklus in diesem Jahr und übrigens auch neben Holligers der einzige, der die selten gehörte Urversion der 4. Sinfonie von 1841 beinhaltet.

Vgl. vorne, S. 218 ff. die ausführliche Einzelbesprechung der Aufnahme durch Rainer Aschemeier

WDR Sinfonieorchester
Heinz Holliger, Dirigent

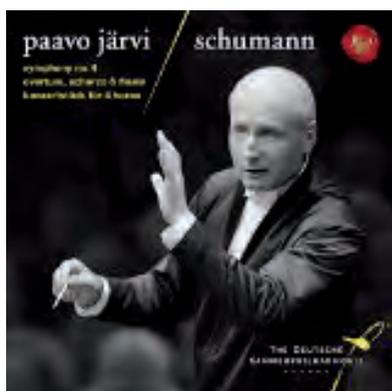
Label: audite

Format: 2 SACDs oder 2 LPs

Heinz Holliger hat mit seinen Schumann-Sinfonien beim Hifi-Label audite für Furore gesorgt. Und es bleibt nicht bei den Sinfonien. Auch die restliche Orchestermusik Robert Schumanns wird Holliger mit dem WDR Sinfonieorchester noch veröffentlichen bzw. hat dies teilweise schon getan. Schon im Vorfeld dieser Aufnahmen hatten Holligers kontrovers diskutierte Meinungen zu Schumanns Musik im Allgemeinen für

viel Aufmerksamkeit gesorgt. Als die Sinfonien dann in Einspielungen vorlagen, war man doch etwas ernüchtert: Holliger war spürbar um Balance und Ausgewogenheit bemüht. Keine Spur von Musikrevolution. Das sonst so agile Sinfonieorchester des WDR wirkt an vielen Stellen plump. Das mag daran liegen, dass Holliger in seinem Streben nach größtmöglicher Trennschärfe Schumanns Musik stellenweise so zerhackt, dass dabei die Rhythmik leidet (Paradebeispiel hierfür ist der dritte Satz der vierten Sinfonie, den Holliger wie Rattle in der Fassung von 1841 musizieren lässt). Schumanns Musik bleibt in dieser Ausleuchtung merkwürdig unemotional und hinterlässt einen etwas trockenen Eindruck einer akademisch motivierten Herangehensweise. Rattle zeigt sich im Vergleich deutlich leidenschaftlicher bei vergleichbarer Partiturtreue.

Vgl. dazu auch vorne, S. 214 ff., die Rezension von Jan Ritterstaedt.



Deutsche Kammerphilharmonie Bremen

Paavo Järvi, Dirigent

Label: RCA

Format: 3 CDs

Während Paavo Järvis Beethovenzyklus mit der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen vor einigen Jahren sicherlich zu euphorisch bejubelt wurde, erweist sich sein Schumann durchaus als ein großer Wurf: Niemand aus

dem gesamten Mitbewerberfeld bringt Schumann so vital und lebendig wie Järvi ohne dabei zu tendenziösen Manierismen greifen zu müssen. Das ist sehr unterhaltsam und macht Freude beim Hören. Allerdings ist dies ehrlich gesagt auch Järvis primärer Pluspunkt, dem kaum andere folgen. Dynamik, Dynamik, Dynamik und das auf engstem Raum, und das wiederum angereichert mit Rhythmik, Rhythmik, Rhythmik: Das sind Järvis Patentrezepte. Das ist zwar sehr reizvoll, aber nach einer Zeit auch vorhersagbar und formelhaft. Obschon sich die Deutsche Kammerphilharmonie Bremen einmal mehr als ein Orchester der Spitzenklasse erweist, ist sie im direkten Vergleich etwa mit den Berliner Philharmonikern doch chancenlos. Järvis Schumann klingt so, wie sich Paavo Järvi

beim Dirigieren auf dem Pult bewegt: irgendwie unruhig, federnd, in gewisser Weise klassisch. Man liebt es beim ersten Hören und wird nach mehrmaligem Genuss müde davon, weil es nicht mehr zu entdecken gibt.

Die Revolutionären/ **The Revolutionaries**



Scottish Chamber Orchestra Robin Ticciati, Dirigent

Label: Linn

Format: Box mit 2 Hybrid-SACDs

Wenn es einen gibt, der Schumann auf eine Weise musiziert, die man getrost als „frei“ bezeichnen darf, dann ist es Robin Ticciati, der Chefdirigent des Scottish Chamber Orchestra. Als direkter Nachfolger von Sir Charles Mackerras auf dem Chefposten der Schotten, zeigt sich Ticciati zu so einer Art

historischer Aufführungspraxis verpflichtet. So unbestimmt habe ich das deshalb formuliert, weil sich das in Ticciatis Sichtweise vor allem darin erschöpft, die Streicher und Holzbläser so gut wie ohne Vibrato spielen zu lassen. Mit ganz ungewöhnlichen, plötzlichen Temposteigerungen, die in Schumanns Partitur nicht zu finden sind, schöpft Ticciati teils furiose Effekte – ... die nur einen Nachteil haben: Sie stammen nicht von Robert Schumann. Auch sonst schlägt der Schotte mit dem italienisch klingenden Namen ziemlich flinke Tempi an, während das Scottish Chamber Orchestra lange nicht so „kammermusikalisch“ besetzt ist, wie sein Name nahelegt. Kurz und gut: Ticciati hat als Thronerbe Charles Mackerras' dessen Art zu musizieren übernommen, und die war nicht immer überzeugend. Ticciatis Schumann ist ein Stürmer und Dränger mit auf äußersten Anschlag gespannten Paukenfellen, zuweilen durchaus getösig und in Sachen Rhythmik und Tempobehandlung so frei behandelt wie es nur eben geht. Das schindet Eindruck – aber nur vordergründig.



Chamber Orchestra of Europe
Yannick Nézet-Séguin, Dirigent
Label: Deutsche Grammophon
Format: Box mit 2 CDs

Neben Robin Ticciatis Agitprop-Schumann wirkt Yannick Nézet-Séguins Einspielung, über die man sich im Frühjahr noch den Mund zerrissen hatte, schon fast wie das Werk eines Musterknaben. Dabei hat sie nach wie vor nichts von ihrer provokativen

Aura verloren. Niemand hat jemals (so behaupte ich es jetzt einmal) Schumann so unverschämt leicht und luftig musizieren lassen. Seelische Abgründe? Schwere Romantik? I wo! Yannick Nézet-Séguin hat mit dem technisch hervorragenden Chamber Orchestra of Europe trotz mittlerer, nicht unbedingt klein zu nennender Besetzungstärke den womöglich zwanglosesten Schumann auf CD gezaubert, den es je gab. Das dürfte vor allem denen ein Dorn im Auge sein, die den Komponisten als „sinfonisches Schwergewicht“ einschätzen, dem es Würde zu verleihen gilt. Während das ganz legitim ist, zeigen sich weitere Eigenwilligkeiten Nézet-Séguins allerdings in unnötig stark hervorgehobenen, punktuellen Dynamikakzenten. Das wirkt oft didaktisch und schulmeisterhaft – wie mit dem Finger auf bestimmte Stellen der Partitur gezeigt. Fazit: eine an sich solide Aufnahme, die ihre provokativen Qualitäten aus einer subtilen Unterwanderung gängiger Erwartungsmuster speist und als solches auch gut funktioniert. Als Referenz ist sie jedoch kaum geeignet.

Confusing Diversity: Robert Schumann's Symphonies experienced a boom on the CD market in 2014.

Summary by Rainer Aschemeier

In 2014, four complete cycles of Schumann's Symphonies have been released as box sets in Germany, while another four Schumann cycles, which had been published as single CDs consecutively, were finished this year as well. This development may lead to confusion among potential buyers interested in purchasing a new complete recording of Schumann's Symphonies. This article will therefore attempt to portray the differences and specific characteristics of the no less than eight Schumann cycles released this year. In doing so, it becomes apparent that the interpreters can be roughly categorized into three groups: The Traditionalists, those more concerned with a balanced approach as well as the „revolutionaries“, testing new and unconventional approaches to interpretation on the basis of Schumann's music. (F. O.)

Weitere bemerkenswerte CDs/DVDs Other remarkable releases in 2014

ausgewählt von / selected by Ingrid Bodsch

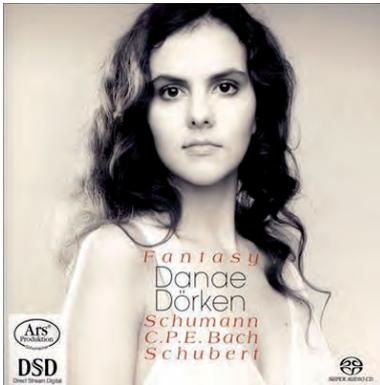


The Art of Magda Tagliaferro

Albéniz, Chopin, Debussy, Hahn,
Mompou, Schumann]
[Von Schumann u.a. *Faschingschwank
aus Wien*]

Audio-CDs mit Aufnahmen aus den
1930er Jahren
HERITAGE HTGCD 277, 2014

Besprechungen/reviews vgl./
cf. [www.schumannportal.com/
neuerscheinungen-2014.html](http://www.schumannportal.com/neuerscheinungen-2014.html)



Fantasy

Danae Dörken, Klavier
Schumann: Fantasie C-Dur op. 17
C. P. E. Bach: Fantasia fis-Moll
Schubert: Fantasie C-Dur op. 15
Super Audio CD
ARS, 2014

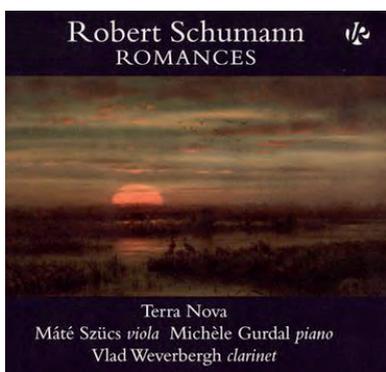
Besprechungen/reviews vgl./
cf. [www.schumannportal.com/
neuerscheinungen-2014.html](http://www.schumannportal.com/neuerscheinungen-2014.html)



Kim Barbier: Evocation

Solo Piano – Albéniz, Debussy,
Schumann [Kinderszenen op. 15]
Kim Barbier, Klavier
Audio CD
Label: OEHMS CLASSICS, 2014

Besprechungen/reviews vgl./
cf. [www.schumannportal.com/
neuerscheinungen-2014.htm](http://www.schumannportal.com/neuerscheinungen-2014.htm)



Robert Schumann: Romances

Terra Nova: Máté Szücs, Viola; Vlad
Weverbergh, Klarinette; Michèle
Gurdal, Klavier
Drei Romanzen für Klarinette und Kla-
vier op. 94 (1849), Märchenerzählungen
für Klarinette, Viola und Klavier op. 132
(1853, Märchenbilder für Viola und Kla-
vier op. 113 (1851), Drei Fantasiestücke
für Klarinette und Klavier op. 73 (1849,
Drei Romanzen für Viola und Klavier
op. 94 (1849)

Audio CD, Vlad Records – VR 008 (CODAEX Deutschland), 2014; Besprechungen/
reviews vgl./cf. www.schumannportal.com/neuerscheinungen-2014.html



Jonathan Biss: Schumann, Janáček

Janáček: Along an Overgrown Path,
JW VIII/17, Book 1
Schumann: Fantasiestücke op. 12;
Davidsbündlertänze op. 6; Gesänge der
Frühe op. 133
Audio CD
Wigmore Hall Live, 2014

Besprechungen/reviews vgl./
cf. [www.schumannportal.com/
neuerscheinungen-2014.html](http://www.schumannportal.com/neuerscheinungen-2014.html)



Originals and Beyond

Original transcriptions for piano duo

Piano Duo Takahashi / Lehmann

Arrangements für Klavier vierhändig

Schönberg: Kammer-symphonie Nr. 1, op. 9;

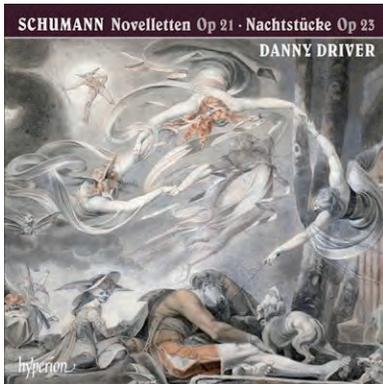
Beethoven: Große Fuge, op. 133;

Schumann: Symphonie Nr. 2 C-Dur, op. 61

Audio CD; Audite, 2014

Besprechungen/reviews vgl./

cf. www.schumannportal.com/neuerscheinungen-2014.html



Schumann: Novelletten op. 21,

Nachtstücke op. 23;

Drei Romanzen op. 28

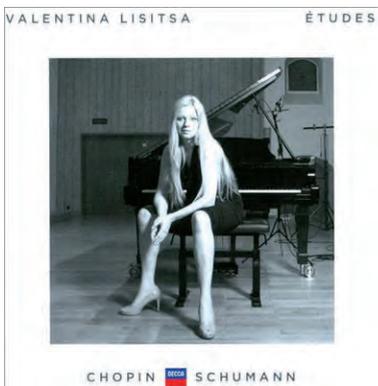
Danny Driver, Klavier

Audio CD

Hyperion, 2014

Besprechungen/reviews vgl./

cf. www.schumannportal.com/neuerscheinungen-2014.html



Valentina Lisitsa: Etudes

Chopin: Études op. 12 & op. 25

Schumann: Sinfonische Etuden op. 13

Valentina Lisitsa, Klavier

Audio CD

Decca (Universal music), 2014

Besprechungen/reviews vgl./

cf. www.schumannportal.com/neuerscheinungen-2014.html



Mendelssohn · Schumann

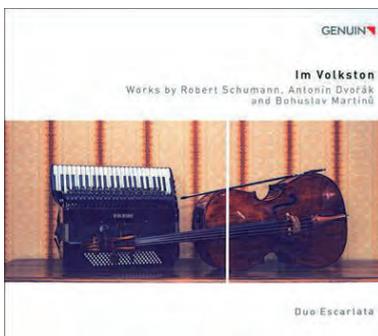
Mendelssohn Bartholdy: Sinfonie Nr. 3 “Schottische”, op. 56;
 Die Hebriden op. 26; Schumann:
 Klavierkonzert op. 54
 London Symphony Orchestra, Sir John Eliot Gardner, Maria João Pires
 Audio CD, Blu-ray and Hybrid SACD, SACD; LSO live, 2014
 Besprechungen/reviews vgl./
 cf. www.schumannportal.com/neuerscheinungen-2014.html



Schumann: 3 string quartets op. 41

Quatuor Hermès
 Audio-CD
 La Dolce Volta, 2014

Besprechungen/reviews vgl./
 cf. www.schumannportal.com/neuerscheinungen-2014.html



Im Volkston

Works by Robert Schumann, Antonin Dvorak and Bohuslav Martinu
 Duo Escarlata
 Audio CD
 Genuin, 2014

Besprechungen/reviews vgl./
 cf. www.schumannportal.com/neuerscheinungen-2014.html



Bach · Schumann · Wagner
 Alexander Maria Wagner, Klavier
 J. S. Bach: Partita BWV 830
 Robert Schumann: Papillons op. 2;
 Carnaval op. 9
 Alexander Maria Wagner: Inferno
 Audio CD
 TYXart (2013), 2014
 Besprechungen/reviews vgl./
 cf. [www.schumannportal.com/
 neuerscheinungen-2014.html](http://www.schumannportal.com/neuerscheinungen-2014.html)



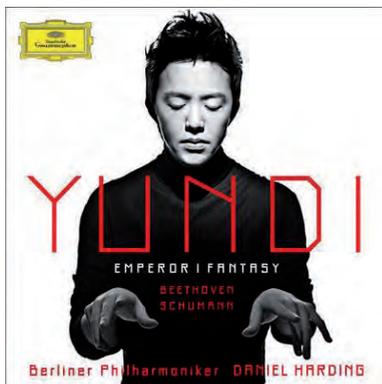
**Robert Schumann: Album für die
 Jugend op. 68 – Jazz Variationen**
 Komposition für Klavier und Querflöte
 von Franziska Brütsch
 Audio CD, 2014

Vgl./cf. [www.schumannportal.com/
 neuerscheinungen-2014.html](http://www.schumannportal.com/neuerscheinungen-2014.html)



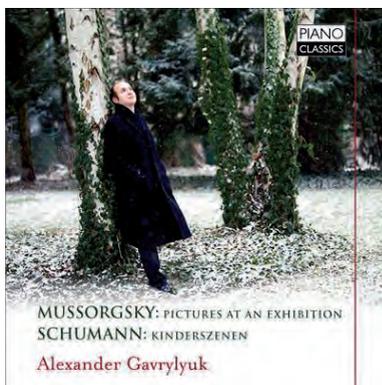
Perspectives 6
Andreas Haefliger
 Beethoven: Klaviersonaten Nr. 10 op. 4
 und Nr. 30 op. 109; Berio „Four Encores“
 aus „Six Encores“; Schumann: Fantasie in
 C-Dur op. 17
 Audio CD
 Avie: 2014

Besprechungen/reviews vgl./
 cf. [www.schumannportal.com/
 neuerscheinungen-2014.html](http://www.schumannportal.com/neuerscheinungen-2014.html)



Yundi
Emperor / Fantasy

Ludwig van Beethoven: Klavierkonzert
 Nr. 5 Es-Dur op. 73; Robert Schumann:
 Fantasie C-Dur op. 17
 Yundi, Klavier; Berliner Philharmoniker,
 Daniel Harding, Dirigent
 Audio CD
 Mercury, 2014
 Besprechungen/reviews vgl./
 cf. [www.schumannportal.com/
 neuerscheinungen-2014.html](http://www.schumannportal.com/neuerscheinungen-2014.html)



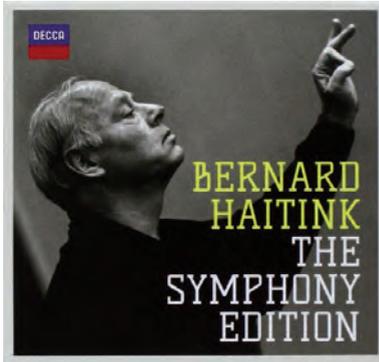
Mussorgsky: Bilder einer Ausstellung
Schumann: Kinderszenen, op. 15

Alexander Gavrylyuk, Klavier
 Audio CD
 Piano Classics, 2014
 Besprechungen/reviews vgl./
 cf. [www.schumannportal.com/
 neuerscheinungen-2014.html](http://www.schumannportal.com/neuerscheinungen-2014.html)



Passacaglia
Haydn – Schumann – Widmann

Oberon Trio
 Haydn: Trio Hob. XV:28
 Schumann: Klaviertrio op. 63
 Widmann: Passacaglia für Klaviertrio
 Cavi Records 8553301, 2014
 (Vertrieb: Harmonia Mundi)
 Besprechungen/reviews vgl./
 cf. [www.schumannportal.com/
 neuerscheinungen-2014.html](http://www.schumannportal.com/neuerscheinungen-2014.html)



Bernard Haitink
The Symphonies Edition

(Limited Edition)
 Bernard Haitink, Royal Concertgebouw Orchestra
 Beethoven, Brahms, Brückner, Mahler, Schumann und Tschaikowski
 Audio-CDs (36 CDs, Box Set)
 Decca, 2014
 Besprechungen/reviews vgl./
 cf. www.schumannportal.com/neuerscheinungen-2014.html

Die zum 85. Geburtstag des langjährigen Chefdirigenten des Concertgebouw Orchesters erschienene Sonderedition von *Decca* umfasst Aufnahmen der Sinfonien von Beethoven, Brahms, Bruckner, Mahler, Schumann und Tschaikowski, die Bernard Haitink in den Jahren von 1960 bis 1987 mit dem Concertgebouw Orchester eingespielt hat. Sie sind früher bei *Philips* erschienen und waren schon lange nicht mehr im Handel.

To commemorate the Dutch maestro's 85th birthday, *Decca* has seen it fit to re-release the Bernard Haitink Symphony Edition originally released on *Philips* (and long out of print), consisting of the symphony cycles by Beethoven, Brahms, Bruckner, Mahler, Schumann and Tchaikovsky, all played by the Concertgebouw Orchestra in the years 1960-1987.



Dimitri Ashkenazy & Vladimir Ashkenazy – Father & Son

Eschmann, Gade, Nielsen, Reinecke, Robert Schumann
 Werke für Klarinette und Klavier
 Dimitri Ashkenazy, Klarinette; Vladimir Ashkenazy, Klavier
 Robert Schumann: Fantasiestücke für Klarinette & Klavier op. 73
 Audio CD, Paladino, 2014
 Vgl./cf. www.schumannportal.com/neuerscheinungen-2014.html



Thieriot / Schumann

Valentin Klavierquartett
 Ferdinand Thieriot: Quartett für Klavier
 und Streichtrio Es-Dur op. 30
 Robert Schumann: Quartett für Klavier
 und Streichtrio c-moll
 (Fragment von 1829 in der Ergänzung
 von Joachim Draheim)
 CPO, Deutschlandradio Kultur, 2014

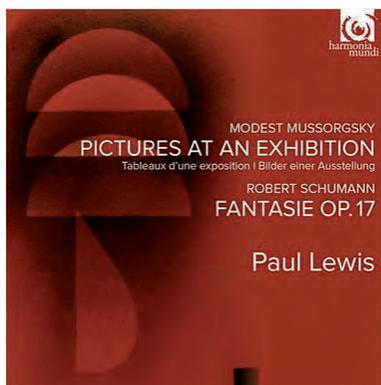
Vgl./cf. [www.schumannportal.com/
 neuerscheinungen-2014.html](http://www.schumannportal.com/neuerscheinungen-2014.html)



Orgelmusik aus der Christuskirche Bad Vilbel: Simon Harden

Felix Mendelssohn Bartholdy: Sonate
 VI in d-moll op. 65 Nr. 6; Robert Schu-
 mann: Sechs Studien in kanonischer
 Form op. 56; Franz Liszt: Praeludium
 und Fuge über B.A.C.H.; Felix Mendels-
 sohn Bartholdy: Variations sérieuses op.
 54 (Bearbeitung für Orgel: Reitze Smits)
 Audio CD, Griola, 2014

Vgl./cf. [www.schumannportal.com/
 neuerscheinungen-2014.html](http://www.schumannportal.com/neuerscheinungen-2014.html)



Mussorgsky / Schumann

Modest Mussorgsky: Bilder einer
 Ausstellung
 Robert Schumann: Fantasie op. 17
 Paul Lewis, Klavier
 1 Audio CD
 Harmonia Mundi
 Erscheinungsdatum/released: 13.1.2015

Vgl./cf. [www.schumannportal.com/
 neuerscheinungen-2015.html](http://www.schumannportal.com/neuerscheinungen-2015.html)



Clara & Robert Schumann: Works for Violon / Viola & Piano

Cédric Pescia, Klavier & Nurit Stark, Violine und Viola

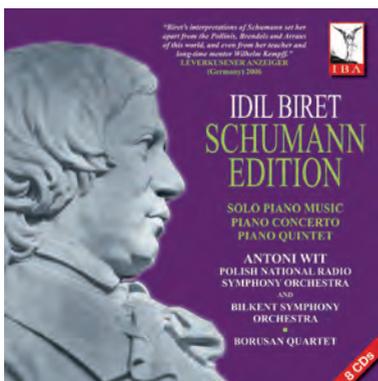
Robert Schumann: Sonate Nr. 2 für Violine und Klavier d-moll op. 121 & Märchenbilder op. 113

Clara Schumann: Drei Romanzen für Violine und Klavier op. 22

Audio CD

Claves Records

Erscheinungsdatum/released: 19.1.2015; Vgl./cf. www.schumannportal.com/neuerscheinungen-2015.html



IDIL BIRET: Schumann Edition

Idil Biret, Klavier; Borussia Quartet; Polish National Radio Symphony Orchestra & Bilkent Symphony Orchestra; Antoni Wit, Dirigent

Solo Piano Music, Piano Concerto, Piano Quintet

8 Audio-CDs – Box mit allen Schumann-Einspielungen von Idil Biret seit 1959/

Box set with all the Schumann recordings Idil Biret made since 1959.

IBA, Erscheinungsdatum/released: Januar/January 2015

Vgl./cf. www.schumannportal.com/neuerscheinungen-2015.html



Imogen Cooper: Schumann

Robert Schumann:
 Klaviersonate Nr. 1 fis-moll op. 11
 Romanze in Fis-Dur op. 28,2
 [aus/from: Drei Romanzen op. 28]
 Humoreske B-Dur op. 20
 Clara Schumann:
 Romanze b-moll op. 5,3
 Scène fantastique: Le Ballet des
 Revenants op. 5,4
 [aus/from: Quatre pièces caractéristiques
 pour le pianoforte op. 5]

Audio-CD, Chandos Records, Erscheinungsdatum/released: 5.1.2015
 Vgl./cf. www.schumannportal.com/neuerscheinungen-2015.htm



Schumann Im wunderschönen Monat Mai Heine-Lieder

Sebastian Noack, Bariton
 Manuel Lange, Klavier
 Audio CD
 Oehms Classics
 Erscheinungsdatum/released: 2.2.2015

Vgl./cf. www.schumannportal.com/neuerscheinungen-2015.htm

NEUE SCHUMANNIANA / NEW SCHUMANNIANA

NOTENAUSGABEN UND LITERATUR*
MUSIC BOOKS, LITERATURE*

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

Notenausgaben / Music Books



Robert Schumann Konzertstück für vier Hörner und Orchester Opus 86, Klavier- auszug

Hrsg. von Ernst Hertrich, Klavier-
auszug von Johannes Umbreit
München: G. Henle Verlag, 2014
HN 1138, ISMN: 979-0-2018-
1138-3

Im Rahmen jener Urtext-Ausgaben aus dem renommierten Henle-Verlag ediert Ernst Hertrich seit Jahren in sorgfältiger und gut recherchierter Weise Schumann-Werke. Sein Augenmerk liegt nun auf den etwas ausgefalleneren, nicht selten

kritisch betrachteten Opera der letzten Schaffensjahre Schumanns. Nach den beiden Konzerstücken für Klavier und Orchester (op. 92 und 134) ist nun das recht ungewöhnlich besetzte *Konzertstück für vier Hörner* op. 86 aus dem besonders produktiven Jahr 1849 an der Reihe, von Schumann selbst bekanntermaßen als „etwas ganz curioses“ bezeichnet. Es entstand in Zusammenhang mit weiteren Kompositionen für Horn, in denen Schumann mit den technischen Neuerungen dieses Instruments experimentierte.

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

Schumann erzielte mit seinem dreiteiligen, ohne Unterbrechung zu spielenden Konzertstück nicht den gewünschten Erfolg, konnte auch erst im Jahr 1851 eine Drucklegung beim Hamburger Verlag Schubert & Co. erreichen. Nach Aufführungen im privaten Kreis fand die öffentliche Uraufführung im Februar 1850 aus handschriftlichem Material statt, das leider als verschollen gelten muss. Als Grundlage für seine Edition verwendet Hertrich daher das als Stichvorlage verwendete Autograph (Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz) sowie die gedruckte Partitur nebst Stimmen. Modifikationen und Ergänzungen in den Hörnerstimmen werden von den Editoren nur selten und höchst behutsam vorgenommen, der anhängende Teil mit Bemerkungen referiert sämtliche Entscheidungen. Die Stimmen der vier Hörner sind separat als Einzelhefte beigelegt, was diese Urtext-Ausgabe für die Musizierenden empfehlenswert und praktikabel macht. Keine genaueren Angaben gibt es zur Herkunft der Klavierstimme. Johannes Umbreit wird als Bearbeiter des Klavierauszugs genannt, auch das von Schumann vermutlich selbst hergestellte Arrangement seines Konzertstücks für zwei Klaviere erwähnt, das den Part der vier Hörner im Klaviersatz widerspiegelt. Jedoch erfährt man nicht, ob es eine Vorlage für den das Orchester zusammenfassenden Klavierpart gibt und falls ja, welche.

(Irmgard Knechtges-Obrecht)

With this volume, Ernst Hertrich, known to be a diligent and thorough researcher and editor, continues the series of urtext editions from the renowned Henle-Verlag. He has now published the somewhat more outlandish works from Schumann's final years, in this case the unusually scored *Konzertstück für vier Hörner* op. 86, created in the particularly productive year of 1849. As usual, Hertrich meticulously evaluates the respective, available sources and decides which ones to use as a fundament for his edition accordingly. The autograph used as the engraver's copy (Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz) is serving as the basis for this edition. In addition, the printed full and vocal scores were consulted as well.

There are no specific indications as to the origin of the piano score. Johannes Umbreit is named as editor of the piano draft. However, no information is given on whether there is a template for the orchestra being merged into the piano part, and if so, which one. (F. O.)



Robert Schumann
Ouvertüre zu Goethes Hermann
und Dorothea op. 136

Partitur, hrsg. von Christian Rudolf Riedel Wiesbaden, Leipzig, Paris: Breitkopf & Härtel, 2014
Partitur-Bibliothek 5320,
ISMN: 979-0-004-21236-3

Schumanns Ende 1851 in Düsseldorf entstandene und erst posthum 1857 gedruckte Ouvertüre zu Goethes Versepos *Hermann und Dorothea* op. 136 gehört zu einer Reihe von insgesamt neun solcher Werke, die sich heutzutage mehr

oder weniger großer Beliebtheit beim Konzertpublikum erfreuen. Nicht bei allen seiner Ouvertüren hatte Schumann von Anfang an die rein symphonische Verwendung im Auge, so auch bei seinem op. 136 nicht, das ursprünglich für eine Schauspielmusik, eine zeitlang sogar als Opernkomposition geplant war. Grundsätzlich ist dieses Stück ein weiteres Beispiel für die tiefgreifende Beschäftigung des Komponisten mit dem umfangreichen dichterischen Werk Goethes, was sich an zahlreichen Stellen in seinem gesamten Oeuvre dokumentiert. Gerade mit *Hermann und Dorothea* setzte sich Schumann über viele Jahre auseinander und schien von diesem Sujet geradezu fasziniert zu sein. Die eigenwillige Instrumentierung dieser Ouvertüre (keine Posaunen, dafür aber Kleine Trommel und Piccolo-Flöte) sowie die substantielle Bedeutung der Marseillaise, die nicht nur zitiert wird, sondern quasi zum Hauptthema avanciert und das komplette musikalische Geschehen bestimmt, drücken dem Werk einen ganz besonderen Stempel auf.

Die vorliegende Edition im Rahmen der Breitkopf & Härtel Partitur-Bibliothek ist durchaus als sinnvoll anzusehen. Als Grundlage der Edition diente Christian Rudolf Riedel das heute im Schumann-Haus Zwickau befindliche von Schumann autorisierte Partitur-Autograph, aus dem zwei Seiten vom Beginn des Notentextes abgebildet werden. Die verwendeten Quellen und die Prinzipien der Edition werden im Kritischen Bericht erläutert, jede Angleichung, Korrektur oder Ergänzung in den Einzelanmerkungen dokumentiert.

(Imrgard Knechtges-Obrecht)

Schumann's overture for Goethe's epic poem *Hermann und Dorothea*, created in late 1851 and published posthumously in 1857, counts among a series of nine similar works, which were not all intended to be purely symphonical from their inception. Such is the case with the overture op. 136, which was originally intended as stage music, for a time even as an introduction to a full-scale opera. The edition at hand – part of the Breitkopf & Härtel Partitur-Bibliothek – is therefore quite worthwhile. Christian Rudolf Riedel used the score autograph, authorised by Schumann himself, as a basis for his edition. It can today be found at the Schumann-Haus Zwickau. Two pages of the notation are depicted in the edition. The sources utilised and the principles of the edition are commented on in the Critical Notes, each adjustment, correction or amendment is documented in the annotations. (F. O.)



Robert Schumann Ouvertüre zu Szenen aus Goethes Faust WoO 3

Partitur, hrsg. von Christian Rudolf Riedel Wiesbaden, Leipzig, Paris: Breitkopf & Härtel, 2014
Partitur-Bibliothek 5362,
ISMN: 979-0-004-21240-0

Seine sicher ambitionierteste wie auch umfangreichste Auseinandersetzung mit dem Werk Goethes legt Schumann zweifellos in seinen *Faust*-Szenen vor, deren Komposition ihn fast ein Jahrzehnt seiner Schaffenszeit beschäftigte. In vieler-

lei Hinsicht steht dieses Werk einzigartig in seinem Oeuvre da. Als End- und Höhepunkt gleichermaßen entsteht im August 1853 in Düsseldorf innerhalb weniger Tage die Ouvertüre, deren vollendetes Manuskript Schumanns Frau Clara zu ihrem Geburtstag am 13. September 1853 auf dem Gabentisch fand und deren Neu-Edition Christian Rudolf Riedel nun ebenfalls vornahm.

Im Konzertsaal erklingt die Ouvertüre zu den *Faust*-Szenen nach wie vor nicht annähernd so häufig wie die vergleichbaren zu Schumanns Oper *Genoveva* op. 81 oder zur Schauspielmusik *Manfred* op. 115, was nicht

zuletzt auch mit den üblichen Vorbehalten gegen Schumanns „Spätwerk“ zu begründen sein dürfte. Dennoch lohnt eine quellenkritisch-praxisorientierte Ausgabe wie die hier vorgelegte, leistet im besten Fall einer wachsenden Popularität des Stücks Vorschub. Als Hauptquelle verwendet Riedel das in der Staatsbibliothek zu Berlin befindliche von Schumann revidierte Partitur-Autograph, das Clara seinerzeit als Geschenk erhielt. Die Stichvorlage zur erst nach Schumanns Tod erschienenen Erstausgabe muss als verschollen gelten. Hinweise darauf, dass Schumann eine solche revidiert hätte, finden sich ebenfalls nicht, so dass das vorliegende Autograph als Fassung letzter Hand gesehen werden kann.

Da Schumanns Autograph gut lesbar und sauber geschrieben ist, zudem nur wenige während der Niederschrift eingetragene Korrekturen enthält, kann Riedel den Notentext für seine Ausgabe bis auf einige Stellen fast unverändert übernehmen und muss nur in seltenen Fällen zum Vergleich auf die zweite Quelle, den Erstdruck, zurückgreifen. Dies wird in den „Einzelanmerkungen“ dokumentiert und – falls erforderlich – erklärt.

(Irmgard Knechtges-Obrecht)

Schumann's most ambitious and extensive dive into the world of Goethe's works is probably manifested in his *Faust*-Scenes composing which proved to be an almost decade-long task for him. Its terminal as well as climactical point is formed by the overture which he created over the span of a few days in August 1853 in Düsseldorf. Again, Christian Rudolf Riedel was responsible for the new edition of that particular piece. A critical, practice-oriented edition such as this one can ideally boost a piece's popularity considerably. Riedel's main source is the score autograph revised by Schumann from the Staatsbibliothek zu Berlin, which is considered the final version. Due to its good legibility, almost no alterations needed to be made to the score. It was only in rare cases that Riedel was forced to consult a second source, the first print. (F. O.)



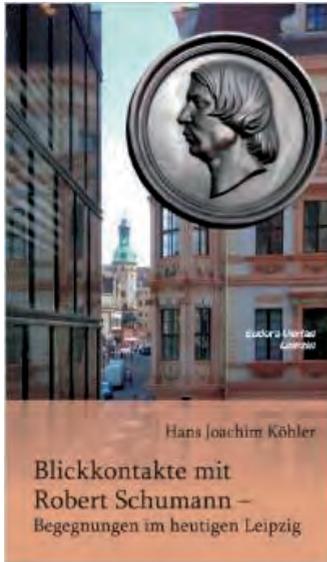
Beide – Ouverture zu Goethes *Hermann und Dorothea* op. 136 und Ouverture zu *Szenen aus Goethes ‚Faust‘* WoO 3 – von Christian Riedel verantworteten Partitur-Ausgaben weisen ein sorgfältig hergestelltes, feines Druckbild auf (Notensatz: *Kontrapunkt Bautzen*). Allerdings sind die einzelnen Seiten quasi „randlos“ und mit relativ kleiner Notentype bedruckt, was die Lesbarkeit ein wenig beeinträchtigt. Dennoch ist man

für die nun erleichterte Zugänglichkeit zu den Ouvertüren dankbar, die beide Werke hoffentlich einem breiteren Publikum erschließt, sind die Partituren doch nicht nur für den ausübenden Musiker, sondern auch für den interessierten Laien zum Mitlesen beim Anhören ein echter Gewinn!

(Irmgard Knechtges-Obrecht)

Both of Christian Riedel's score editions – Overture to Goethe's *Hermann und Dorothea* op. 136 and Overture to *Scenes from Goethe's „Faust“* WoO 3 – display a carefully crafted, delicate layout. However, the individual pages are almost „marginless“, the notations are printed in a relatively small typeset, which somewhat impairs its legibility. Nevertheless, the editions are a real benefit not only for professional musicians, but for interested laymen as well. (F. O.)

Literatur/Literature



Hans Joachim Köhler:
Blickkontakte mit Robert Schumann
– Begegnungen im heutigen Leipzig
160 Seiten, zahlreiche Abbildungen,
Klappenbroschur
Leipzig: Eudora-Verlag, 2014
ISBN: 978-3-938533-54-3

Ein neues Schumann-Buch von Hans Joachim Köhler? Da darf man gespannt sein, ist der Autor doch ein ausgewiesener Kenner von Leben und Schaffen des Komponisten, darüber hinaus aber auch als gebürtiger und bekennender Leipziger wohlbewandert in Stadtgeschichte und Topographie. So erscheint er prädestiniert für eine Spurensuche im heutigen Leipzig mit dem Ziel, mög-

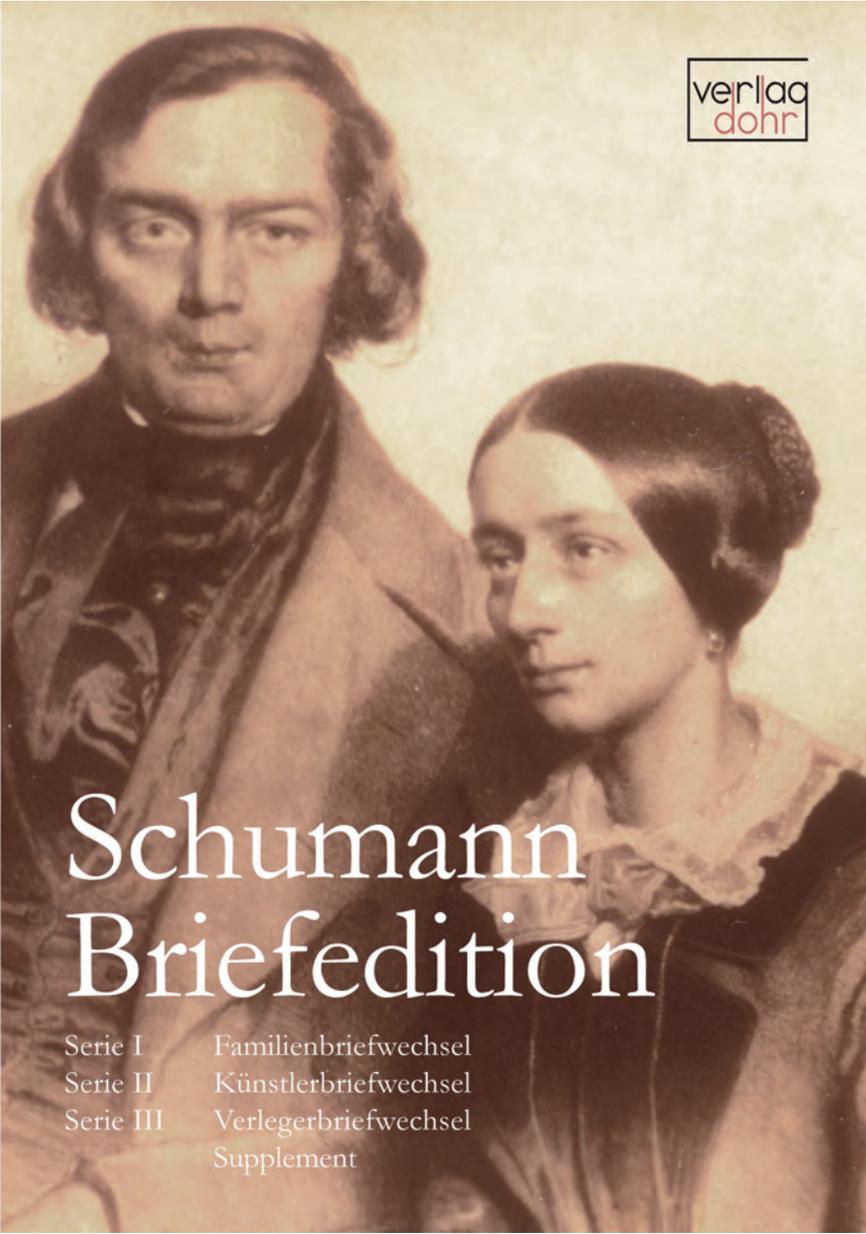
lichst viele oder gar alle Spuren der Schumanns zu entdecken, die jetzt noch dingfest gemacht werden können. Als gedankliche Anhaltspunkte dienen dabei Tagebucheintragungen beider Schumanns, Robert und Clara, sowie weitere Dokumente.

Doch ist Köhler nicht nur als Forscher und Autor unterwegs, sondern auch als leidenschaftlicher Fotograf, dessen Kameraauge sämtliche aktuelle Farbaufnahmen des Bändchens zu danken sind. Dazu gesellen sich historische Vergleichsabbildungen aus den reichen Schätzen des Leipziger Stadtgeschichtlichen Museums und anderen Quellen. Köhler unternimmt zunächst mit seinen Lesern einen ausgreifenden Spaziergang durch die Leipziger Innenstadt, beginnend am wunderbar restaurierten Schumann-Wohnhaus in der Inselstraße und endend in dessen unmittelbarer Nähe, auf dem Johannisfriedhof mit seinen historischen Grabdenkmälern. Da liegt es freilich in der Natur der Sache, dass nur relativ wenige „originale“ Orte und Gegebenheiten zu zeigen sind, da sich ja die Stadt in den 170 Jahren seit Schumanns Weggang von dort (1844), nicht zuletzt in mehreren verheerenden Kriegen samt Wiederaufbau- und erneuten Verfallsphasen fundamental verändert hat. So erscheint es wie ein Wunder, wenn – abgesehen von den großen Kirchen und einigen historischen Wohngebäuden – überhaupt noch Lebensspuren aus dem frühen 19. Jahrhundert auffindbar waren, was dennoch hier und da der Fall ist. Und darüber hinaus versteht es der Autor, Vorstellungen vergangener Situationen im Leser zu erwecken. Gelegentlich wünschte man sich allerdings doch Bildbeschriftungen, und zu bedauern ist, dass Bilder von Denk- oder Grabtafeln das Lesen der Inschriften verweigern oder im Text erwähnte Schumann-Darstellungen wie die Büsten im Gewandhaus oder der Musikhochschule nicht auch im Bild erscheinen. Erwähnt werden muss, dass an vielen Stellen im Buch Hinweise auf die sog. Leipziger Notenspur gegeben werden, über die zusätzliche Informationen telefonisch abgefragt werden können. In einem zweiten Teil, betitelt „Spaziergänge“, wird der Leser in die Leipziger Außenbezirke und Vororte geführt, die der flüchtige Besucher normalerweise kaum zu sehen bekommt, sofern er sich nicht eigens auf die Suche begibt. Hier sind besonders reizvolle Entdeckungen zu machen, sei es im Rosental, im Umkreis der Schönefelder Traukirche oder des Schlosses in Lützschena, wo zu Schumanns Zeit die Speck-v.-Sternburg'sche Bildergalerie zu finden war, die heute Teil des Museums der bildenden Künste ist. Die hier ab und zu eingestreuten Hinweise auf NotenRAD bzw. NotenBOGEN finden sich leider nicht erklärt.

Das Buch wird vervollständigt durch eine Einführung des Herausgebers und Verlegers Ralf C. Müller, eine Zeittafel zu Schumanns Leben sowie Quellen- und Abbildungsverzeichnisse. Eine Schwierigkeit im Gebrauch darf letztlich nicht ganz verschwiegen werden: Ist das ansprechende Büchlein äußerlich als schmales Hoch- oder Taschenformat „getarnt“, so ist man beim Aufschlagen überrascht durch den durchgehend „hochkant“ verlaufenden Druck – es ließe sich also wie ein Pultkalender handhaben, besäße es wie jener eine Ringbindung, was sich hier natürlich verbietet. Der Grund für das Verfahren ist nicht schwer zu erraten: Köhlers Fotografien sind meist querformatig und lassen sich so besser im Satz unterbringen, doch die beidhändige Handhabung des Bandes ist schon gewöhnungsbedürftig. Wer sie nicht scheut, wird durch die Lektüre reich belohnt werden.

(Gerd Nauhaus)

Hans Joachim Köhler is a scholar of profound and intimate knowledge of Schumann's oeuvre, as well as a researcher of the musical history of Leipzig and its relation to the city's topography, which he documented in numerous excellent colour photographs. He draws connections between the current situation and the historical reality of the Schumann era, which is being documented on the basis of texts from original documents as well as corresponding illustrations from various sources (mainly the Leipziger Stadtgeschichtliches Museum). He thereby creates a fascinating panorama of the external circumstances of Schumann's years in Leipzig (1828-1844). The book itself proves somewhat unwieldy however, since it is bound in portrait format, yet printed in landscape format. Nevertheless, the reading itself more than makes up for any resulting inconveniences. (F. O.)

A sepia-toned portrait of Robert Schumann and Clara Schumann. Robert is on the left, looking slightly to the right with a serious expression. Clara is on the right, looking towards the camera with a gentle smile. Both are dressed in 19th-century attire.

verlag
dohr

Schumann Briefedition

Serie I Familienbriefwechsel
Serie II Künstlerbriefwechsel
Serie III Verlegerbriefwechsel
Supplement

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 Familienbriefwechsel

Editionsleitung: Thomas Synofzik u. Michael Heinemann

Band 4. Briefwechsel von Clara und Robert Schumann

Bd. I: März 1831 bis September 1838 hrsg. v. Anja Mühlenweg
544 S., gebundene Leinenausgabe
Köln: Verlag Christoph Dohr, 2012
ISBN 978-3-86846-004-9

Band 5: Briefwechsel von Clara und Robert Schumann

Bd. II: September 1838 bis Juni 1839 hrsg. v. Anja Mühlenweg
616 S., gebundene Leinenausgabe
Köln: Verlag Christoph Dohr, 2013
ISBN 978-3-86846-005-6

Band 6: Briefwechsel von Clara und Robert Schumann

Bd. III: Juni 1839 bis Februar 1840 hrsg. v. Thomas Synofzik und Anja Mühlenweg
648 S., gebundene Leinenausgabe
Köln: Verlag Christoph Dohr, 2014
ISBN 978-3-86846-006-3

Band 8: Briefwechsel von Clara und Eugenie Schumann

Bd. I: 1857 bis 1888 hrsg. v. Christina Siegfried
724 S., gebundene Leinenausgabe
Köln: Verlag Christoph Dohr, 2013
ISBN 978-3-86846-010-0

Serie II Freundes- und Künstlerbriefwechsel

Editionsleitung: Thomas Synofzik u. Michael Heinemann

Bd. 5: Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit Franz Brendel, Hermann Levi, Franz Liszt, Richard Pohl und Richard Wagner

Hrsg. v. Thomas Synofzik, Axel Schröter und Klaus Döge †
1.040 S., gebundene Leinenausgabe
Köln: Verlag Christoph Dohr, 2014
ISBN 978-3-86846-016-2

Bd. 6: Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit Eduard Bendemann, Julius Hübner, Johann Peter Lyser und anderen Dresdner Künstlern

Hrsg. v. Renate Brunner, Michael Heinemann, Irmgard Knechtges-Obrecht, Klaus Martin Kopitz und Annegret Rosenmüller

988 S., gebundene Leinenausgabe

Köln: Verlag Christoph Dohr, 2014

ISBN 978-3-86846-017-9

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

Im Briefwechsel mit der Familie (Serie I), geht es nicht immer nur um private Angelegenheiten, sondern man erfährt auch recht viel aus dem „Arbeitsleben“ des Komponisten, über Musik und über das kulturelle Leben generell. Robert Schumann selbst betrachtete seine private Korrespondenz nicht als ausschließlich für den jeweiligen 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 den Briefwechsel mit seiner Braut Clara Wieck selbst in drei Bänden binden und plante auch schon die Drucklegung einiger Briefe. Die drei jetzt vorliegenden Bände dieses Briefwechsels werden in Kürze um den letzten dieser Reihe vervollständigt. Ebenso verhält es sich mit den Briefen, die Clara Schumann und ihre jüngste, 1851 in Düsseldorf geborene Tochter Eugenie wechselten. Nach Erscheinen des zweiten Bandes dieses Briefwechsels erfolgt auch dazu eine ausführliche Besprechung. In den im letzten Drittel des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts erschienenen Briefausgaben sind diese Familienbriefe größtenteils ausgespart. Insofern vermag auch hier die vorliegende Briefedition eine empfindliche Lücke zu schließen. 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 und primär wissenschaftlich orientierte Lesen zum Vergnügen. Die vorliegenden Bände 5 und 6 der Serie II sind mit rund 1.000 Seiten sehr umfangreich, was die Handhabung beim Lesen nicht unbedingt vereinfacht. Da

inhaltlich jedoch aufschlussreiche und interessante Informationen geboten werden, wäre jegliche Kürzung unangemessen. Allenfalls könnten die Briefwechsel auf mehrere Bände verteilt werden, was allerdings wieder der sinnvollen Zusammenfassung abträglich wäre. Auf die recht vielseitige und nicht unkomplizierte Beziehung zwischen Richard Wagner und Robert Schumann, auch im Hinblick darauf, was die Nachwelt daraus gemacht hat, wirft der nicht sehr umfangreiche Briefwechsel (nur 32 Dokumente) ein bezeichnendes Licht. Schumanns Briefe fehlen in diesem Falle aus Gründen der mangelhaften Überlieferung, existierten aber zum Teil auch nur in Gestalt der „Geschäftsnotizen“ in der *NZfM*. Mehr Dokumente (90) enthält der Briefwechsel mit Franz Liszt und Carolyne von Sayn-Wittgenstein, in dem sich deutlich komplexere Themen widerspiegeln. Auch dieses Beziehungsgeflecht birgt kontroverses Potential, zumal sich Clara und Robert Schumann unterschiedlich zu Liszt stellten, der nicht zuletzt während seiner Zeit als Hofkapellmeister in Weimar wichtige Kompositionen Schumanns auführte. Ein dem gegenüber etwas „ruhigeres“ Verhältnis unterhielt Franz Brendel zu Schumann, den er als Redakteur der *NZfM* ablöste. Um die Belange der Zeitschrift drehen sich dann auch die meisten Briefe, wobei diejenigen Schumanns heute sehr zerstreut und – außer im Zwickauer Schumannhaus – nur in einzelnen Exemplaren erhalten sind. Die Familie Brendel hat die wertvollen Dokumente offenbar nach Schumanns Tod verschenkt.

Nur von begrenztem Umfang (29 Dokumente) ist der Briefwechsel mit Richard Pohl, dessen freundschaftliche Beziehung zu Schumann endete, als er sich der sog. Neudeutschen Schule zuwendete.

Auskunft gibt die Korrespondenz vor allem zu Opern- und Oratorienplänen, für die Schumann Pohl mehrfach zu Rate zog. Beinahe ebenso intensiv und umfangreich wie mit Brahms und Joachim korrespondierte Clara Schumann in ihrer zweiten Lebenshälfte mit dem Dirigenten Hermann Levi (327 Dokumente!). Über vielfältige Bereiche liefern diese Briefe ergiebige Auskünfte, zumal neben privaten und beruflichen Verflechtungen auch interessante Details über Levis Mitarbeit an der *Alten Schumann-Gesamtausgabe* zu Tage kommen.

Eine bunt schillernde Palette an Themen, die unterschiedlichsten privaten wie kulturellen Bereiche betreffend, liefert der Band mit den Korrespondenzen zwischen dem Ehepaar Schumann und diversen Dresdner Künstlern (Serie II Bd. 6). Hier sticht insbesondere jene mit der Familie Bendemann (Eduard, Lida, Ottilie, Felix und Rudolf) hervor (nahezu 400 Dokumente!), mit der man auch durch gegenseitige Patenschaften verbunden war, ausgezeichnet bearbeitet von Annegret Rosenmüller, Mi-

chael Heinemann und Klaus Martin Kopitz. Vielfältige Verflechtungen in unterschiedlichsten Bereichen und ein reger Gedankenaustausch werden ersichtlich. Ähnlich gelagert ist der Briefwechsel mit der mit den Bendemanns verwandten Familie Hübner (Julius, Pauline, Fanny und Eduard), der durch gut 100 Schriftstücke dokumentiert wird. Auch hier erfährt man viel über private, allgemein kulturelle aber eben auch ganz spezifisch auf das schöpferische Werk der einzelnen Briefschreiber bezogene Details.

Neben zahlreichen Kontakten zu weiteren Dresdner Künstlern, die durch wenige (Robert und Marie Reinick, Ludwig und Heinrich Richter, Ernst Rietschel) oder gar nur einen einzigen Brief (u.a. Adolf und Mathilde Erhardt, Ernst Kietz) dokumentiert sind, nimmt die Korrespondenz mit Johann Peter Lyser und Karoline Leonhardt einen breiteren Raum ein (knapp 100 Schriftstücke). Tragische bis kuriose Zusammenhänge offenbaren sich über den beinahe abenteuerlich-surrilen, bis dato auch relativ unbekanntem Lyser, der mit Schumann hauptsächlich in seiner Funktion als Zulieferer für die *NZfM* In Verbindung stand.

Alle Bände sind in gewohnt sorgfältiger Weise redigiert und hergestellt. Im Leineneinband und mit ansprechender Gestaltung bereitet es dem Leser auch vom äußeren Erscheinungsbild der Bände her Freude, darin zu lesen. Insgesamt liegen somit weitere Produkte aus dieser Edition vor, deren Bedeutung für alle an romantischer Musik und Musikern interessierten Lesern nicht zuletzt durch die dahinterstehende solide Arbeit unterstützt wird. Detaillierte Informationen finden sich im Internet unter <http://www.schumann-briefe.de>.

(Irmgard Knechtges-Obrecht)

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

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

The volumes in question focus on the Schumann's correspondence with their family, although the topics of the letters are not limited to only private matters. On the contrary, the letters provide interesting insights into the composer's work routine, into music and culture in general. Robert

Schumann himself did not consider his correspondence to be aimed exclusively at the respective recipient, but rather made the passing around of documents among friends and family a method for self-portrayal, as is stated in the preface to Serie I. These family letters were mostly omitted by the letter editions published in the late 19th and early 20th century, which is why the Briefedition volume at hand is able to close a critical gap in Schumann research.

The not very extensive correspondence (only 32 documents) between Richard Wagner and Robert Schumann sheds light on the complicated relationship between the two, especially its reception in the eyes of posterity. The exchange with Franz Liszt and Carolyne von Sayn-Wittgenstein contained comparatively more documents (90) and dealt with equally more complex subject matters. A somewhat quieter relationship was maintained between Schumann and Franz Brendel, who succeeded him as editor of the *NZfM*. The correspondence with Richard Pohl is merely of a small extent (29 documents). In the second half of her life, Clara Schumann communicated with the conductor Hermann Levi almost as extensively as with Brahms and Joachim (327 documents!).

A broad spectrum of topics pertaining to all sorts of different private and cultural areas is provided by the volume containing correspondences between the Schumanns and various artists in Dresden (Serie II, vol. 6). The exchange with the Bendemann family (Eduard, Lida, Ottilie, Felix and Rudolf) is particularly outstanding in this context (nearly 400 documents!). A similar situation presents itself in the case of the correspondence with the Bendemann's relatives, the Hübner family (Julius, Pauline, Fanny and Eduard), which numbers about 100 documents. Alongside numerous contacts with other artists from Dresden, which are documented by only a few (Robert and Marie Reinick, Ludwig and Heinrich Richter, Ernst Rietchel) or even just a single letter (Adolf and Mathilde Erhardt, Ernst Kietz among others), the correspondence with Johann Peter Lyser and Karoline Leonhardt takes up a wider space (almost 100 documents).

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



Joachim Reiber: Duett zu dritt

Komponisten im Beziehungsdreieck. Ludwig van Beethoven, Johannes Brahms, Joseph Haydn, Leos Janacek, Gustav Mahler, Felix Mendelssohn Bartholdy, Clara Schumann, Robert Schumann, Richard Wagner

272 S., Hardcover

Wien: Kremayr & Scherlau, 2014

ISBN 978-3-218-00932-4

Joachim Reiber schildert mit nie voyeuristischem Blick auf berühmte Komponistenpersönlichkeiten, deren Liebesverstrickungen nur im Falle von Clara Schumann, Robert Schumann und Johannes Brahms ausschließlich Musiker bzw. – im Falle von Felix Mendelssohn – mit

Jenny Lind die berühmteste Sängerin ihrer Zeit einbezieht, über das „Duett“ hinausgehende Beziehungen, von denen die meisten mehr oder weniger bekannt, aber selten, wenn überhaupt, so präzise und eingebettet in das persönliche und gesellschaftliche Umfeld der Betroffenen beleuchtet wurden. Grundsätzlich unbekannt, von einigen wenigen Insidern oder aufmerksamen Lesern gelegentlich auftauchender Hinweise abgesehen, dürfte den meisten die große Liebe Mendelssohns zu Jenny Lind sein, die den zeit seines Lebens pflichtbewussten Sohn, Ehemann und Vater in einen tiefen Zwiespalt stürzte und der vielleicht Familie, Ehefrau, Kinder, Stellung und Reputation aufzugeben bereit gewesen wäre, wenn Jenny Lind „ja“ gesagt hätte.

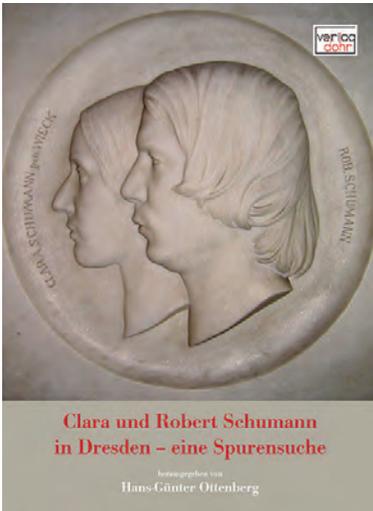
(Ingrid Bodsch)

Joachim Reiber: Duett zu dritt. Komponisten im Beziehungsdreieck [Duet for three. Composers in a relational triangle].

Joachim Reiber's look, never voyeuristic, at famous composers whose love entanglements – the case of Clara Schumann, Robert Schumann, and Johannes Brahms, where other musicians only were involved, including

Mendelssohn's relationship with Jenny Lind, the most famous singer of her time, being the exceptions –, describes a number of relationships that went beyond a duet relationship, most of which are more or less well-known but have rarely been examined so far, if ever, within the personal and societal environment of those concerned and in such a precise manner. Basically unknown to most people, except a few insiders or attentive readers catching the occasional hint, was Mendelssohn's great love of Jenny Lind who precipitated an always dutiful son, husband and father into a deep conflict, to the extent that he might even have been prepared to give up his family, wife, children, position and reputation if Jenny Lind had said "yes". (Th. H.)

WEITERE INTERESSANTE NEUERSCHEINUNGEN IN 2014
OTHER REMARKABLE BOOKS, ANTHOLOGIES AND CONFERENCE
PROCEEDINGS IN 2014



Clara und Robert Schumann in Dresden – Eine Spurensuche mit einem Geleitwort von Kammer-sänger Professor Peter Schreier
 Hrsg. von einer studentischen Autorengruppe unter Leitung von Sara Koid und Rita Sosodow unter fachlicher Beratung von Wolfgang Mende, Gerd Nauhaus, Ute Scholz und Thomas Synofzik
 Gesamt-Herausgabe und Gesamtredaktion: Hans-Günter Ottenberg, 288 S., zahlreiche Abbildungen, Gebundene Ausgabe
 Köln: Verlag Dohr, 2014, ISBN 978-3-86846-106-0

„Clara und Robert Schumann in Dresden“ enthält folgende Beiträge:
„Clara and Robert Schumann in Dresden“ contains the following articles:

Gerd Nauhaus: Robert Schumann – ein Lebensbild

Christian Raschke: Gesellschaft im Umbruch – Sachsen und Dresden in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts

Kathleen Goldammer, Nicole Laube: Rückkehr der Inspiration und intensives Familienleben – Alltag und Familie im Leben der Schumanns in Dresden

Rita Sosedow: Robert Schumanns Freundes- und Bekanntenkreis der Dresdner Zeit

Hans-Günter Ottenberg: Auf dem Weg zum Praeceptor musicae Germaniae – Robert Schumanns Dresdner kompositorisches Schaffen

Wolfgang Mende: „... nie hätte ich den Sachsen soviel Mut zugetraut“ – Robert und Clara Schumann und die Revolution

Albertine Selunka: „Meine Zeit ist Minute für Minute berechnet ...“ – Clara Schumanns musikalische Aktivitäten in Dresden und darüber hinaus (1844 bis 1850)

Anne Neubert, Hans-Günter Ottenberg, Uta Dorothea Sauer: Robert Schumanns Werke im Dresdner Musikleben von 1856 bis 2010

Nicole Friedrichs, Katharina Höhne, Rita Sosedow, Josephine Ulrich: Robert und Clara Schumann heute in Dresden – eine Umfrage

Künstler- und Wissenschaftlerpersönlichkeiten in und um Dresden im Gespräch über Robert Schumann – „Ohne ihn wären wir ärmer“

Olaf Bär, Sänger und Hochschullehrer

Ludwig Güttler, Trompeter und Dirigent

Ekkehard Klemm, Dirigent, Hochschullehrer und Rektor

Ute Scholz, Musikwissenschaftlerin

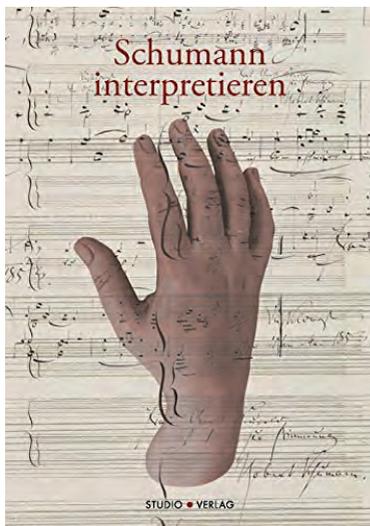
Maja Sequeira (†), Chorleiterin

Ulrike Siedel, Pianistin und Korrepetitorin

Barbara Tzschoppe, Violinistin

Jan Vogler, Cellist und Intendant

Kammersänger Professor *Peter Schreier* über sein Verhältnis zu Robert Schumann: „Die Schumann-Lieder wurden für mich gewissenmaßen zum täglichen Brot.“



Schumann interpretieren – Ein Forschungsbericht der Hochschule für Musik Basel

Hrsg. von Jean-Jaques Dünki mit Anette Müller und Thomas Gartmann

570 S., zahlreiche Abbildungen und Notenbeispiele, Taschenbuch
Sinzig: Studio • Verlag, 2014
ISBN 978-3-89564-155-8

Tagungsband des gleichnamigen Symposiums im Dezember 2010, Basel

Conference volume of the presentations of the symposium of the same title in December 2010, Basel

„Schumann interpretieren“ enthält folgende Beiträge / contains the following articles:

Jean-Jaques Dünki, Basel: Zwischen Philologie und Praxis – Spielräume der Schumann-Interpretation

Peter Gülke, Berlin: Fünf Stichworte zu Robert Schumann

Dagmar Hoffmann-Axthelm, Andreas Staier, Michael Struck: Gespräch – Der späte Schumann

Bernhard R. Appel, Joachim Draheim, Kazuko Ozawa, Matthias Wendt, Anselm Hartinger: Gespräch – Schumann edieren

Gerd Nauhaus, Zwickau: Tagebücher und mehr – Erfahrungen bei der Herausgabe von Schumann-Dokumenten

Felix Lindemaier, Basel: Formtyp, Form und Formung in Robert Schumanns Duo-Kompositionen op. 73, 94 und 105

John P. MacKeown, Basel: „Pierrots Mondnacht“ – Wechselklänge einer Schumann-Parodie in Schönbergs Opus 21

Balz Trümpy, Basel: Eusebius und Florestan als Kontrapunktiker

Thomas Kabisch, Trossingen: Das Instrumental-Konzert als funktionale Form zur Dialektik des Solo-Konzerts bei Schumann und Liszt

Mario Venzago, Thomas Gartmann: Gespräch – Von Taktstrichen, Rubati und symphonischen Pedalen. Über das Dirigieren von Robert Schumanns Symphonien

Georges Starobinski, Basel: Premières voix du lied schumannien
Ulrich Messthaler, Basel: Schumann und die Bologneser Gesangsschule
Matthias Wendt, Düsseldorf: „Heuchemer in München (bedeutend)“. Zu den Liedern von Johannes Heuchemer
Hansheinz Schneeberger, *Rainer Schmidt*: Workshop zur Dritten Violinsonate von Robert Schumann
Thomas Synofzik, Zwickau: Die Klavierrollen-Aufnahmen des Schumann-Freunds Carl Reinecke (1824-1910)
Roe-Min-Kok, Montreal: Alfred Cortot's Kreisleriana
Anselm Hartinger, Stuttgart: „theils eigene theils fremde Werke, und außerdem Improvisationen“. Zur Präsentation von Schumanns Klavierwerken in der Konzertpraxis des 19. Jahrhunderts
Martin Kirnbauer, Basel: Üben mit bzw. für Schumann. Apparate für die Fingerfertigkeit am Klavier
Jean-Jaques Dünki, Basel: „wie Componisten bezeichnen“ – Zeichen und Bezeichnungen in Robert Schumanns op. 14
Sezi Seskir, Bucknell University, PA: Die Zeichen sind nicht, was sie scheinen. Robert Schumanns agogische Hinweise
Reinhard Kapp, Wien: Text und Paratext in Schumanns Ausgaben seiner Kompositionen



Florian Kraemer: Entzauberung der Musik

Beethoven, Schumann und die Romantische Ironie
 304 S., 63 Notenbeispiele, 6 SW-Abbildungen, Broschur
 München: Wilhelm Fink Verlag, 2014
 ISBN 978-3-7705-5594-9

Vgl./cf. www.fink.de

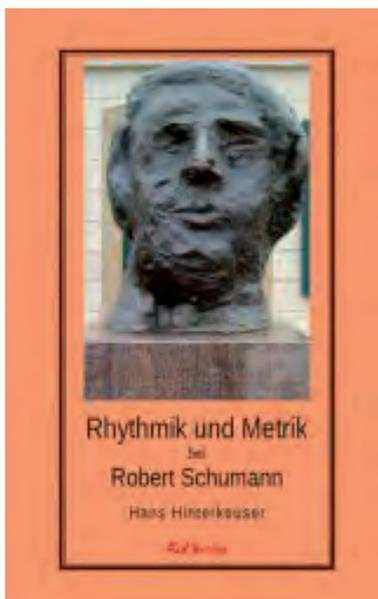


**Doris Mundus: Musikstadt Leipzig
in Bildern**

2. Band: Das 19. Jahrhundert
224 S., Hardcover, ca. 216 farbige
Abbildungen

Leipzig: Lehmstedt Verlag, 2014
ISBN 978-3-942473-89-7

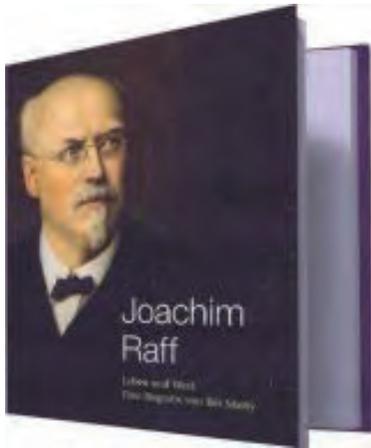
Vgl./cf. www.lehmstedt.de



**Hans Hinterkeuser:
Rhythmik und Metrik bei Robert
Schumann**

Bonn, Kid-Verlag, 2014
ISBN 978-3-929386-44-8

Vgl./cf. [www.kid-verlag.de/aktuel-
les.htm](http://www.kid-verlag.de/aktuelles.htm)



**Res Marty:
Joachim Raff. Leben und Werk**

Biographie
440 Seiten, Hardcover
Eigenverlag, 2014
Zu bestellen/to order:
www.joachim-raff.ch

Vgl./cf. www.srf.ch/news/regional/zentralschweiz/vergessener-schwyzer-komponist-mit-biografie-geehrt

Biographie über den aus Lachen am Obersee in der Schweiz stammenden Komponisten Joachim Raff (1822-1882)

Biography of the swiss composer Joachim Raff (1822-1882)

„Ich sah Raff zum ersten male, er hat etwas Offenes, aber auch Derbes, nicht sehr einnehmend. Auf spätere Erkundigungen hört ich dies bestätigen, zugleich aber immer seinen rechtlichen Charakter loben ...“

(Clara Schumann, Tagebucheintrag von Ende Februar 1878/Clara Schumann's Diary entry from the end of February 1878, vgl./cf. Clara Schumann. Ein Künstlerleben. [Clara Schumann. An artist's life]. Nach Tagebüchern und Briefen [From diaries and letters], Band/vol. III, hrsg./ by Berthold Litzman, S./p. 369, ⁴1920)

VIII.

Robert Schumann.

Beethoven, Schumann, ihr verwandten Geister,
 Des Einen Wiege nah des Andern Grabe,
 Gesegnet mit derselben Himmelsgabe,
 Des Leids Genossen, wie der Töne Meister;

Doch während Ludwig lebt', der Lieb' Verwaister,
 Ein Quell der Labung, ohne äuss're Labe,
 War Robert Schumann mit dem Zauberstabe
 Ein mit dem Manna treuer Lieb' Gespeister.

Per aspera ad astra hiess sein Leben;
 Errung'nen Lorbeer hat er kaum geachtet;
 Besitzeswürdig schien ihm nur der ferne;

Bis, stets bestrebt, den Andern Licht zu weben,
 Das Schicksal seine Seele ihm unnachtet.
 Doch nimmer bleichen seines Genius Sterne.

Widmung an Robert Schumann, aus: A. Weinholz,
 Immortellen in Sonetten auf dem Bonner Friedhof,
 Verlag Otto Standke, Bonn 1876

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

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

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

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

(Vgl. Bericht in *Schumann-Journal* 1/2012)

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

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

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

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

(Cf. the report in *Schumann Journal* 1/2012)

MITGLIEDER IM SCHUMANN-FORUM

BOARD OF ARTISTS

Pate und 1. Mitglied

Christian Gerhaher (* 24.7.1969)

Gründungsmitglieder

Dietrich Fischer-Dieskau (28.5.1924 - 18.5.2012)

Nikolaus Harnoncourt (* 6.12.1929)

Heinz Holliger (* 21.5.1939)

Stephen Isserlis (* 19.12.1958)

Mizuka Kano (* 1978)

Tobias Koch (* 11.9.1968)

Aribert Reimann (* 4.3.1936)

Helmut Rilling (* 29.5.1933)

Sabine Ritterbusch (* 25.8.1966)

Wolfgang Sawallisch (26.8.1923 - 22.2.2013)

Lars Vogt (* 8.9.1970)

Mitglieder seit 2012

Marina Baranova (* 1981)

Idil Biret (* 1941)

Jonathan Biss (* 18.9.1980)

Freiburger Barockorchester

Jozef De Beenhouwer (* 26.3.1948)

Sol Gabetta (* 18.4.1981)

Bernard Haitink (* 4.3.1929)

Ottavia Maria Maceratini (*1986)

Mauro Peter (* 1987)

András Schiff (* 21.12.1953)

Ragna Schirmer (* 1972)

Andreas Staier (* 13.9.1955)

Claar ter Horst (* 11.2.1969)

Carolin Widmann (* 1976)

Jörg Widmann (* 19.6.1973)

MEMBERS OF THE SCHUMANN FORUM

BOARD OF ARTISTS

Mentor and first member

Christian Gerhaer (* 24.7.1969)

Founding members

Dietrich Fischer-Dieskau (28.5.1924 - 18.5.2012)

Nikolaus Harnoncourt (* 6.12.1929)

Heinz Holliger (* 21.5.1939)

Stephen Isserlis (* 19.12.1958)

Mizuka Kano (* 1978)

Tobias Koch (* 11.9.1968)

Aribert Reimann (* 4.3.1936)

Helmut Rilling (* 29.5.1933)

Sabine Ritterbusch (* 25.8.1966)

Wolfgang Sawallisch (26.8.1923 - 22.2.2013)

Lars Vogt (* 8.9.1970)

Members since 2012

Marina Baranova (* 1981)

Idil Biret (* 1941)

Jonathan Biss (* 18.9.1980)

Freiburger Barockorchester

Jozef De Beenhouwer (* 26.3.1948)

Sol Gabetta (* 18.4.1981)

Bernard Haitink (* 4.3.1929)

Ottavia Maria Maceratini (* 1986)

Mauro Peter (* 1987)

András Schiff (* 21.12.1953)

Ragna Schirmer (* 1972)

Andreas Staier (* 13.9.1955)

Claar ter Horst (* 11.2.1969)

Carolin Widmann (* 1976)

Jörg Widmann (* 19.6.1973)

**Erstes Mitglied und Taufpate bei der Eröffnungsveranstaltung
First Member and Mentor**

Christian Gerhaher
(* 24.7.1969)

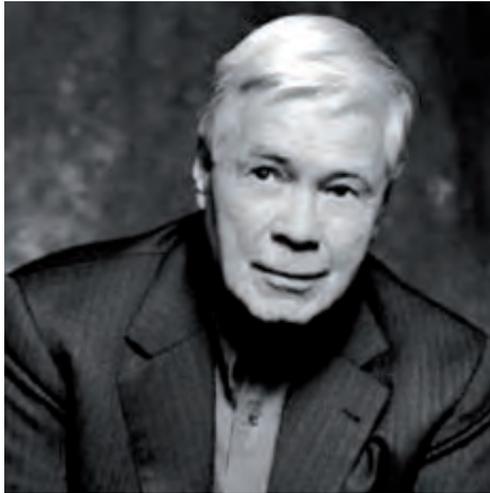


© Hiromichi Yamamoto

<http://www.gerhaher.de>

Gründungsmitglieder / Founding members

Dietrich Fischer-Dieskau
(28.5.1925 – 18.5.2012)



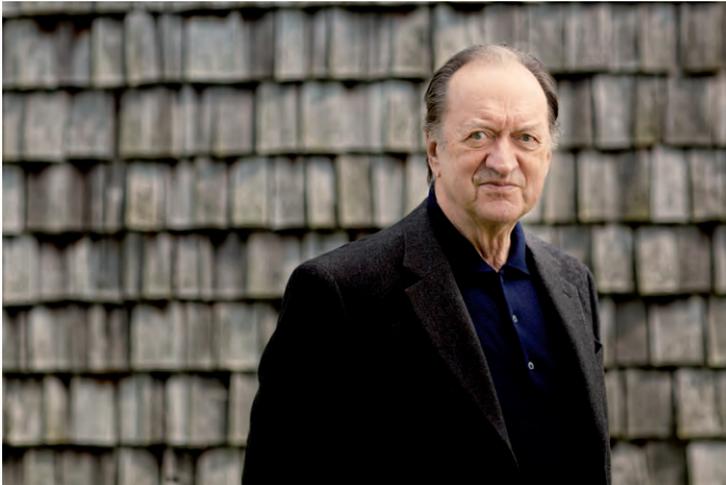
© Harald Hoffmann, DG

<http://www.mwolf.de/start.html>
[http://www.klassikakzente.de/dietrich-fischer-dieskau/
home](http://www.klassikakzente.de/dietrich-fischer-dieskau/home)

Vgl. Nachruf, in: *Schumann-Journal* 2/2013, S. 17ff.
Cf. obituary, in: *Schumann Journal* 2/2013, p. 21-22

Gründungsmitglieder / Founding members

Nikolaus Harnoncourt
(* 6.12.1929)



© Marco Borggreve/Sony

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

Gründungsmitglieder / Founding members

Heinz Holliger
(* 21.5.1939)



© Patrick Deslarzes
(vgl./cf. <http://colbertartists.com/images/artists/Holliger>)

<http://www.klassikakzente.de/heinz-holliger/home>
<http://www.colbertartists.com>
[http:// www.forum.schumann-portal.de/Heinz_Holliger.html](http://www.forum.schumann-portal.de/Heinz_Holliger.html)

Gründungsmitglieder / Founding members

Stephen Isserlis
(* 19.12.1958)



© Satoshi Aoyagi

<http://www.stevenisserlis.com/>
[http://kirchnermusikmanagement.de/de/artists/
steven-isserlis](http://kirchnermusikmanagement.de/de/artists/steven-isserlis)

Gründungsmitglieder / Founding members

Mizuka Kano
(* 1978)



© Mizuka Kano

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

Gründungsmitglieder / Founding members

Tobias Koch
(* 11.9.1968)



© Johannes Platz, Köln

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

Gründungsmitglieder / Founding members

Aribert Reimann
(* 4.3.1936)



© schott/andersen

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

Gründungsmitglieder / Founding members

Helmuth Rilling
(* 29.5.1933)



© Holger Schneider

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

Gründungsmitglieder / Founding members

Sabine Ritterbusch
(* 25.8.1966)



© Sabine Ritterbusch

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

Gründungsmitglieder / Founding members

Wolfgang Sawallisch
(26.8.1923 – 22.2.2013)



© W. Hegge, mit eigenhändiger Unterschrift
von Wolfgang Sawallisch, 1960

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

Vgl./cf. Nachruf/obituary, in:
Schumann Journal 3, 2014, S./p. 7-11

Gründungsmitglieder / Founding members

Lars Vogt
(* 8.9.1970)



© Felix Broede

www.larsvogt.de/home.html

Mitglieder seit 2012 / Members since 2012

in alphabetischer Reihenfolge / in alphabetical order

Marina Baranova
(* 1981)



© Baranova – official website

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

Mitglieder seit 2012 / Members since 2012

in alphabetischer Reihenfolge / in alphabetical order

Idil Biret

(* 1941)



© www.idilbiret.eu

<http://www.idilbiret.eu>
[http://www.forum.schumann-portal.de/
idil-biret.html](http://www.forum.schumann-portal.de/idil-biret.html)

Mitglieder seit 2012 / Members since 2012

in alphabetischer Reihenfolge / in alphabetical order

Jonathan Biss
(* 18.9.1980)



© Benjamin Ealovega

www.Jonathanbiss.com

Mitglieder seit 2012 / Members since 2012

in alphabetischer Reihenfolge / in alphabetical order

Jozef De Beenhouwer

(* 26.3.1948)



© Jozef De Beenhouwer

https://en.wikipedia.org/wiki/Jozef_De_Beenhouwer
<http://www.forum.schumann-portal.de/jozef-de-beenhouwer.html>

Mitglieder seit 2012 / Members since 2012

in alphabetischer Reihenfolge / in alphabetical order

Freiburger Barockensemble



© Marco Borggreve

www.barockorchester.de

Intendant/Director: Hans-Georg Kaiser

Violine/Violin: Gottfried von der Goltz, Petra Müllejans, Brian Dean, Martina Graulich, Daniela Helm, Beatrix Huelsemann, Christa Kittel, Gerd-Uwe Klein, Anne Katharina Schreiber, Brigitte Täubl, Kathrin Tröger; Viola: Christian Goosses, Annette Schmidt, Werner Saller, Ulrike Kaufmann; Violoncello: Guido Larisch, Stefan Mühleisen; Kontrabass/Double bass: Dane Roberts; Flöte/Flute: Karl Kaiser, Susanne Kaiser; Oboe: Katharina Arfken, Annkathrin Brüggemann; Fagott/Bassoon: Javier Zafra; Horn: Bart Aerbydt, Gijs Laceulle; Cembalo/Harpsichord & Orgel/Organ: Torsten Johann

Mitglieder seit 2012 / Members since 2012

in alphabetischer Reihenfolge / in alphabetical order

Sol Gabetta
(* 18.4.1981)



© Marco Borggreve

www.solgabetta.com

Mitglieder seit 2012 / Members since 2012

in alphabetischer Reihenfolge / in alphabetical order

Bernard Haitink

(* 4.3.1929)



© Todd Rosenberg

<http://www.askonasholt.co.uk/artists/conductors/bernard-haitink>

<http://www.discogs.com/artist/832917-Bernard-Haitink>

Mitglieder seit 2012 / Members since 2012

in alphabetischer Reihenfolge / in alphabetical order

Ottavia Maria Maceratini
(* 1986)



© Ottavia Maria Maceratini

<http://www.forum.schumann-portal.de/ottavia-maria-maceratini>

Vgl./cf. www.crescendo.de/ottavia-maria-maceratini-wie-ein-bambus-8253347/ (5.9.2012)

Mitglieder seit 2012 / Members since 2012

in alphabetischer Reihenfolge / in alphabetical order

Mauro Peter
(* 1987)



© TACT International Art Management

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

Mitglieder seit 2012 / Members since 2012

in alphabetischer Reihenfolge / in alphabetical order

András Schiff

(* 21.12.1953)



© Henle Verlag

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

Mitglieder seit 2012 / Members since 2012

in alphabetischer Reihenfolge / in alphabetical order

Ragna Schirmer
(* 1972)



© Frank Eidel

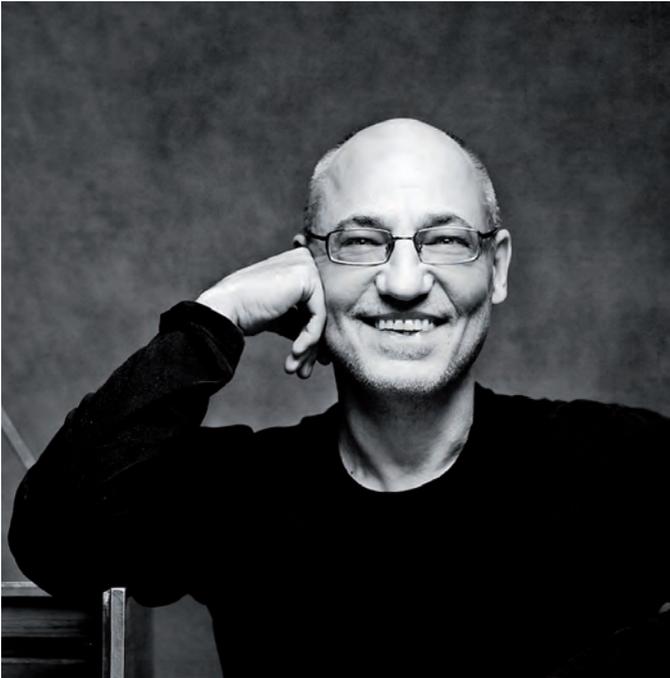
www.ragna-schirmer.de

Mitglieder seit 2012 / Members since 2012

in alphabetischer Reihenfolge / in alphabetical order

Andreas Staier

(* 13.9.1955)



© Joseph Molina

<http://www.andreas-staier.de>
<http://www.forum.schumann-portal.de/andreas-staier.html>

Mitglieder seit 2012 / Members since 2012

in alphabetischer Reihenfolge / in alphabetical order

Claar ter Horst

(* 11.2.1969)



© Claar ter Horst

<http://www.claarterhorst.com>

<http://hfm-berlin.de>

[http://www.forum.schumann-portal.de/
claar-ter-horst.html](http://www.forum.schumann-portal.de/claar-ter-horst.html)

Mitglieder seit 2012 / Members since 2012

in alphabetischer Reihenfolge / in alphabetical order

Carolin Widmann

(* 1976)



© Carolin Widmann

<http://www.carolinwidmann.com/german/bio.html>
<http://www.klassikakzente.de/carolin-widmann/home>
<http://www.forum.schumann-portal.de/carolin-widmann.html>

Mitglieder seit 2012 / Members since 2012

in alphabetischer Reihenfolge / in alphabetical order

Jörg Widmann
(* 19.6.1973)



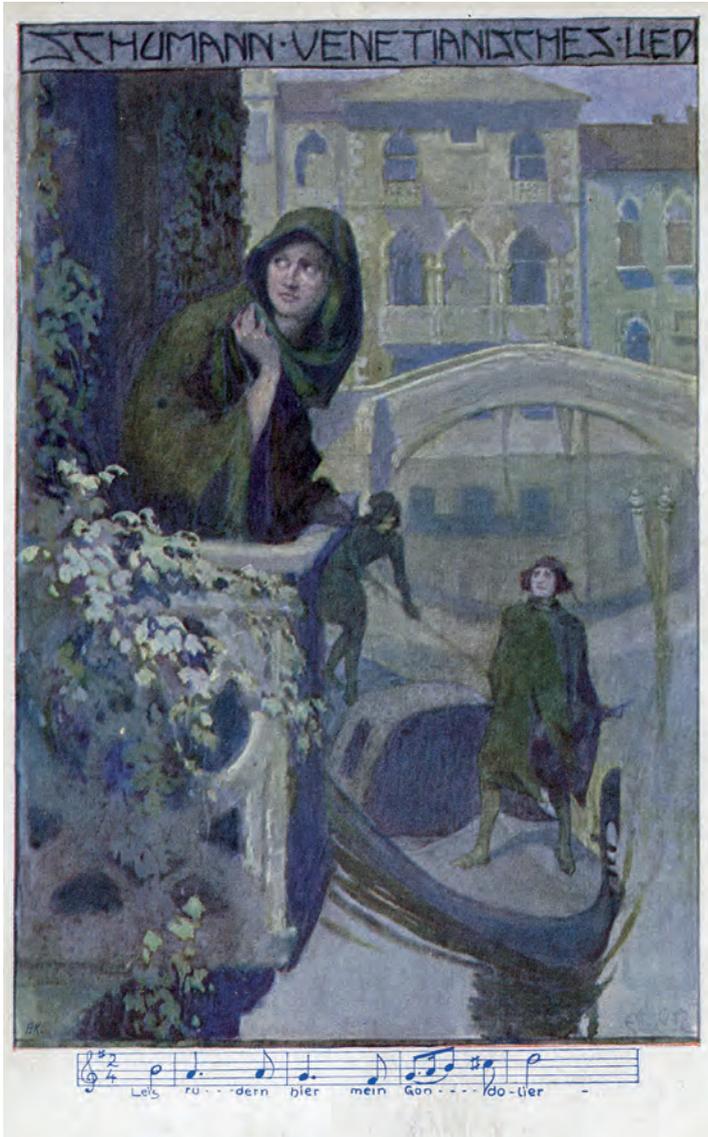
© Marco Borggreve, 2013

<http://www.joergwidmann.com/>
<http://www.schott-musik.de/>
[http://www.forum.schumann-portal.de/
joerg-widmann.html](http://www.forum.schumann-portal.de/joerg-widmann.html)





Postkarte, um 1900 (StadtMuseum Bonn)



Postkarte, um 1900 (StadtMuseum Bonn)

SCHUMANN-NETZWERK – MITGLIEDER UND PARTNER

SCHUMANN NETWORK – MEMBERS AND PARTNERS

Mitglieder / Members

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

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



Robert-Schumann-Haus Zwickau

Hauptmarkt 5
08056 Zwickau
Tel. 0049 (0)375 81 88 51 16
(Museumskasse)
Tel. 0049 (0)375 21 52 69
Fax 0049 (0)375 28 11 01
E-Mail: schumannhaus@zwickau.de
www.robert-schumann-haus.de
www.schumannzwickau.de
www.robert-schumann-haus.de



Fotos: Schumannhaus, Außenansicht
und Gedenkraum

Archiv- und Museumsarbeit: Tel. 0049 (0) 375 2001320

E-Mail: hrosvith.dahmen@zwickau.de

Neue Schumann-Gesamtausgabe, Arbeitsstelle Zwickau:

Tel. 0049 (0)375 213757

Robert-Schumann-Gesellschaft Zwickau e. V.

c/o Robert-Schumann-Haus
Hauptmarkt 5
08056 Zwickau Schumann
Tel. 0049 (0)375 21 52 69
Fax 0049 (0)375 28 11 01
E-Mail: Schumannhaus@zwickau.de
www.schumannzwickau.de Zwickau

Robert-Schumann-Konservatorium der Stadt Zwickau

Stiftsstraße 10
08056 Zwickau
Tel. 0049 (0)375 88371970
E-Mail: info@rsk-zwickau.de
www.rsk-zwickau.de



Schumannhaus Leipzig, Aussenansicht



Schumannhaus Leipzig, Innenansicht

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

Inselstraße 18

04103 Leipzig

Tel. 0049 (0)341 393 96 20

Fax 0049 (0)341 393 96 22

E-Mail: info@schumann-verein.de

www.schumann-verein.de



Kulturamt der Stadt Heidelberg

Ansprechpartner: Andrea Edel
(Amtsleiterin)

Haspeltgasse 12

69117 Heidelberg

Postanschrift: Postfach 105520,

69045 Heidelberg

Tel. 0049 (0)62 21 583 30 00

Fax 0049 (0)62 21 58 33490

E-Mail: kulturamt@heidelberg.de

Ehemaliges Schumannwohnhaus in
Heidelberg (= Haus mit Gedenktafel),
heute Hauptstraße 160



Das ehemalige Schumannwohnhaus in Wien, Schönlaterngasse 7, Gesamtansicht (= Haus mit rotem Anstrich), Ausschnitt und Foto von Gedenktafel

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

Wienbibliothek im Rathaus

(eh. Wiener Stadt- und Landesbibliothek)

Rathaus

A-1082 Wien

Tel. 0043 (0)1 4000-84920

Fax 0043 (0)1 4000-99-84915

E-Mail: post@wienbibliothek.at

www.wienbibliothek.at

Österreichische Nationalbibliothek

Zentrale Postanschrift:

Josefsplatz 1, Postfach 25

A-1015 Wien

Tel. 0043 (0)1 534 10

Fax 0043 (0)1 534 10 280

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

www.onb.ac.at

Musiksammlung

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

Tel. 0043 (0)1 534 10-305

Fax 0043 (0)1 534 107310

E-Mail: musiksammlung@onb.ac.at



Schumann-Büste im Park am
Zwinger, Dresden

Institut für Kunst- und Musikwissenschaft der TU Dresden

August-Bebel-Straße 20

01219 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

Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden

Wettiner Platz 13

01067 Dresden

Postanschrift: PF 120039, 01001 Dresden

Tel. 0049 (0)351 49 23-600

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

E-Mail: heinemann@hfmdd.de

www.hfmdd.de

Schumann-Briefedition

Künstler- und Freundesbriefwechsel

Sächsische Akademie der Wissenschaften zu Leipzig

Arbeitsstelle Dresden, Arbeitsstellenleiter Schumann-Briefedition

Neustädter Markt 19

01097 Dresden

Tel. 0049(0)351 81 41 68 12

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



Sächsisches Vocalensemble e. V.

Büro: Martina Schock

Pillnitzer Landstraße 59

01326 Dresden

Tel. 0049 (0)351 268 35 43

Fax 0049 (0)351 268 35 43



E-Mail: buero@saechsisches-vocalensemble.de

www.saechsisches-vocalensemble.de

www.robert-schumann-fest.de

Fotos: Palais Großer Garten, Dresden, Schauplatz der vom Sächsischen Vocalensemble jährlich durchgeführten Schumann-Ehrung Dresden und einer Schumann-Uraufführung von 1849, mit erstem Medaillon des Schumann-Gedenkwegs



Schloss Maxen

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



Lindenmuseum „Clara Schumann“

Schmorsdorf in der Nähe von
Maxen
[www.finckenfang.de/
schmorsdorf/lindenmuseum.htm](http://www.finckenfang.de/schmorsdorf/lindenmuseum.htm)



Blaues Häusel

E-Mail: info@pavillon-maxen.de
www.pavillon-maxen.de



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

c/o Wolfgang Bergner
Rosenstraße 30
01731 Kreischa
Tel. 0049 (0)35206 21110
Fax: 0049 (0)35206 22017
E-Mail: schumanniade@kkv-kreischa.de
www.schumanniade.com

Schumann-Büste des Bildhauers Hans Hazzler im Kurpark von Kreischa



Schumannhaus in der Bilker Straße 15

**Robert-Schumann-
Gesellschaft e. V.
Düsseldorf**

Geschäftsstelle: Schumann-
Gedenkstätte
Bilker Straße 15
40213 Düsseldorf
Tel. 0049 (0)211 133240
Fax 0049 (0)211 13 65573
E-Mail: [info@schumann-
gesellschaft.de](mailto:info@schumann-
gesellschaft.de)
www.schumann-gesellschaft.de

Robert-Schumann-Forschungsstelle e. V. Düsseldorf

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

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

Hauptmarkt 5, 08056 Zwickau
Tel./Fax 0049 (0)375 21 37 57
E-Mail: scholz@schumann-ga.de

Schumannfest Düsseldorf, Festivalbüro

c/o Robert-Schumann-Gesellschaft e.V. Düsseldorf
Feldstraße 46, 40479 Düsseldorf
Tel. 0049 (0)211 29362796
Fax 0049 (0)0211 29360510
info@schumannfest.de
www.schumannfest.de

Heinrich-Heine-Institut

Archiv-Bibliothek-Museum

Schumann-Sammlung im Archiv des Heinrich-Heine-Instituts

Bilker Straße 12–14

40213 Düsseldorf

Tel. 0049 (0)211 899 55 74

Fax 0049 (0)211 892 90 44

E-Mail: heineinstitut@duesseldorf.de

www.duesseldorf.de/heineinstitut/

Städtischer Musikverein zu Düsseldorf e. V. gegr. 1818

Konzertchor der Landeshauptstadt Düsseldorf

Geschäftsstelle: Tonhalle Düsseldorf

Ehrenhof 1

40479 Düsseldorf

Ansprechpartner: Manfred Hill (Vorsitzender)

Tel. dienstlich 0049 (0)2103 94 48 15

Tel. privat 0049 (0)2104 93 58 33

Fax 0049 (0)2103 32272

Mobil 0049 (0)172 210 47 79

info@musikverein-duesseldorf.de

www.musikverein-duesseldorf.de



Schumannhaus Bonn

Stadtbibliothek Bonn –

Musikbibliothek

Schumann-Gedenkzimmer

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

Verein Schumannhaus Bonn e. V.

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

Bonner Schumannfest

c/o Verein Schumannhaus Bonn e. V.
Sebastianstraße 182, 53115 Bonn
www.bonner-schumannfest.de

Universitäts- und Landesbibliothek Bonn (ULB Bonn)

Adenauerallee 39–41
53113 Bonn
Tel. 0049 (0)228 73 73 52
Fax 0049 (0)228 73 75 46
Tel. 0049 (0)228 73 75 47 (Handschriftenlesesaal)
E-Mail: hl@ulb.uni-bonn.de
E-Mail: ulb@ulb.uni-bonn.de (Handschriftenlesesaal)
www.ulb.uni-bonn.de

Verein Beethoven-Haus Bonn

Bonngasse 18–26
53111 Bonn
Tel. 0049 (0)228 981 75 0
Fax 0049 (0)228 981 75 31
E-Mail: sekretariat@beethoven-haus-bonn.de
www.beethoven-haus-bonn.de

Museum und Sammlung

Bonngasse 20, 53111 Bonn
Tel. 0049 (0)228 981 75 17
Fax 0049 (0)228 981 75 24

Stadtarchiv und Stadthistorische Bibliothek Bonn

Berliner Platz 2

53103 Bonn (Stadthaus Ebene 0)

Tel. 0049 (0)228 77 24 10

Fax 0049 (0)228 77 43 01

E-Mail: stadtarchiv@bonn.de

StadtMuseum Bonn

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

Tel. 0049 (0)228 772094

Fax 0049 (0)228 774298

E-Mail: stadtmuseum@bonn.de

www.bonn.de/stadtmuseum



Schumann-Grabmal und Grabstätte auf dem Alten Friedhof in Bonn (Foto: StadtMuseum Bonn)

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

Brahmgesellschaft Baden-Baden e. V.

Maximilianstraße 85

76534 Baden-Baden

Tel. 0049 (0)7221 998 72

Fax 0049 (0)7221 711 04

E-Mail: info@brahms-baden-baden.de

www.brahms-baden-baden.de

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

Unter den Linden 8, 10117 Berlin

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

Fax 0049 (0)30 266 33 52 01

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

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

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

Geschäftsstelle

Frauenlobstraße 57

60487 Frankfurt

Tel. + 0049 (0)6172 958264

Fax + 0049 (0)6172 599412

E-Mail: info@rsg-frankfurt.de

www.robert-schumann-gesellschaft-frankfurt.de



Rosensäle in Jena, Schauplatz von
Konzerten Clara Schumanns in Jena

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

Dienstanschrift: Friedrich-
Schiller-Universität,
Universitätsarchiv
Bibliotheksplatz 2
07743 Jena

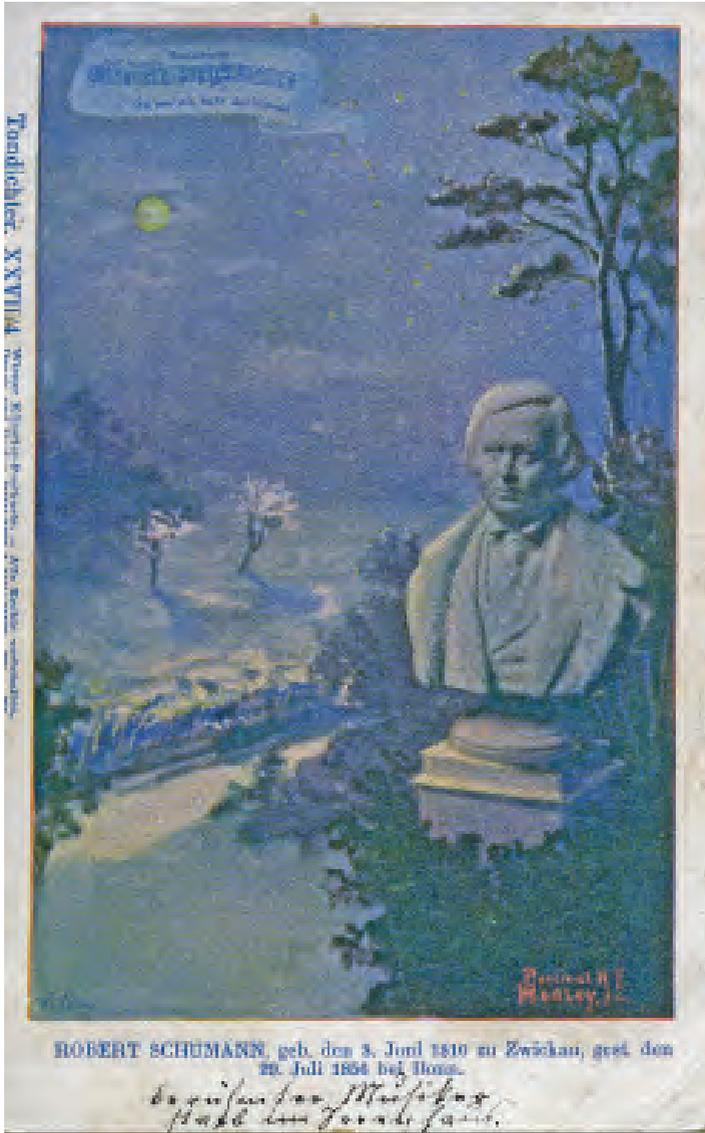
Postanschrift: Universitätsarchiv der Friedrich-Schiller-Universität
Jena, Postfach: 07737 Jena

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



Postkarte, um 1900 (StadtMuseum Bonn)

Partner / Partners

Als Partner des Schumann-Netzwerks wurden bisher gewonnen:

Following partners were enlisted for the Schumann Network:

Deutsches Musikinformationszentrum (MIZ)

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

Goethe-Institut e. V.

Dachauerstraße 122
80637 München
Tel. 0049 (0)89 15 92 21-0
E-Mail: info@goethe.de
www.goethe.de

Crescendo – Das KlassikMagazin

Port Media GmbH
Team Crescendo
Rindermarkt 6
80331 München
Tel. 0049 (0)89 741509-0
Fax 0049 (0)89 741509-11
E-Mail: crescendo@portmedia.de
www.crescendo.de

das Orchester

Zeitschrift für Orchesterkultur und Rundfunk-Chorwesen
Herausgegeben vom Deutschen Musikrat in Zusammenarbeit mit
Schott Music GmbH & Co KG, Postfach 3640, 55026 Mainz

Redaktionsanschrift:

Musikforum

Deutscher Musikrat

Schumannstraße 17

10117 Berlin

Tel. 0049 (0)30 881010

Fax 0049 (0)30 881011

E-Mail: musikforum@musikrat.de

<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

c/o Staccato Verlag (Carsten Dürer)

Die Zeitschrift *Ensemble* wurde leider mit Heft 6/2014 eingestellt.

EuroArts Music International GmbH

Bundesallee 39-40

10717 Berlin

Tel. 0049 (0)30 8639035-0

Fax 0049 (0)30 8639035-11

E-Mail: info@euroarts.com

www.euroarts.com

FONO FORUM

Das Klassik Magazin

Reiner H. Nitschke-Verlags-GmbH

Eifelring 28

D 53879 Euskirchen

Tel. 0049 (0)2251 65046-0

Fax 0049 (0)2251 65046-99

E-Mail: service@nitschke-verlag.de

<http://www.fonoforum.de>

FORUM MUSIKBIBLIOTHEK

Beiträge und Informationen aus der
musikbibliothekarischen Praxis

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

Westdeutscher Rundfunk. D+A/Recherche Musik und Noten

Appellhofplatz

D 50667 Köln

Tel. 0049 (0)221 220 3376

Fax 0049 (0)221 220 9217

E-Mail: FORUM.MUSIKBIBLIOTHEK@web.de

oder fm@aibm.info

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

G. Henle Verlag

Forstenrieder Allee 122

D 81476 München

Tel. 0049 (0)89 75982-0

Fax 0049 (0)89 75982-40

E-Mail: info@henle.de

<http://www.henle.com>

Info-Netz-Musik

online Plattform

Rezensionen und Neuigkeiten aus dem Musikleben

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

Impressum/Redaktion: Dr. Jutta Lambrecht

Elsa-Brändström-Str. 13

D 53332 Bornheim

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

Kreusch-sheet-music.net

Marcus & Katharina Kreusch

Fischergasse 10

69117 Heidelberg

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

MGG

Die Musik in Geschichte und Gegenwart

2., völlig neubearbeitete Ausgabe

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

Die MGG wird verlegt in Kooperation:

Bärenreiter Verlag

Karl Vötterle GmbH & Co. KG

Heinrich-Schütz-Allee 35-37

D 34131 Kassel

Tel. 0049 (0)561 3105-0

Fax 0049 (0)561 3105-240

E-Mail: info@baerenreiter.com

<http://www.baerenreiter.com>

J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung und

C.E. Poeschel Verlag GmbH

Stuttgart-Weimar

Werastraße 21-23

D 70182 Stuttgart

Tel. 0049 (0)711 219579 -00

Fax 0049 (0)711 219579-19

E-Mail: info@metzlerverlag.de

<http://www.metzlerverlag.de>

PianoNews

Magazin für Klavier und Flügel

c/o Staccato Verlag (Carsten Dürer)

Heinrichstraße 108

40239 Düsseldorf

Tel. 0049 (0)211 9053048

Fax 0049 (0)211 9053050

<http://www.pianonews.de>

Partituren. Das Magazin für klassische Musik

Existiert nicht mehr. Die bis 2008 erschienenen Ausgaben sind über die Internetplattform www.kultiversum.de abrufbar (E-Mail-Adresse für Nachfragen: redaktion@kultiversum.de). Die Kulturplattform wird von *Der Theaterverlag* - Friedrich Berlin GmbH, Nestorstraße 8-9, 10709 Berlin, betrieben, der u.a. die *Opernwelt* herausgibt.

Staccato Verlag

(Carsten Dürer)
Heinrichstraße 108
D 40239 Düsseldorf
Tel. 0049 (0)211 9053048
Fax 0049 (0)211 9053050
<http://www.staccato-verlag.de>

Stroemfeld Verlag Buchversand GmbH

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

The Listener

The-Listener.de hat wegen eines beruflichen Wechsels des verantwortlichen Redakteurs als Pressesprecher in der Musikbranche sein Rezensionsportal am 7. Dezember 2014 geschlossen. Alle Artikel, die seit 2003 verfasst wurden, sind im Archiv mit der Suchfunktion oder über die Stichwortwolke weiterhin abrufbar unter: <http://www.incoda.de/listener/artikel/>

Verlag Dohr

Verlag Christoph Dohr

„Haus Eller“

Sindorfer Straße 19

D 50127 Bergheim

Tel. 0049 (0)2271 707205/06

Fax 0049 (0)2271 707207

E-Mail: info@dohr.de

<http://www.dohr.de>

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

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

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

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