

# NEUE SCHUMANNIANA / **NEW SCHUMANNIANA\***

CDs, DVDs

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



## Schumann

### Symphonies 1-4 . Overture to Manfred

London Symphony Orchestra

Yondani Butt, conductor

2 Audio CDs

Nimbus Records, Wyastone Estate Ltd.

Erscheinungsdatum/released: 7.7.2017

So erfreulich es zweifellos ist, dass Schumanns Sinfonien mittlerweile in unzähligen Einspielungen vorliegen, wobei der Umfang jedes Jahr noch durch Neuerscheinungen er-

weitert wird, so sehr fragt sich der Rezipient aber inzwischen manchmal auch, ob sich da für ihn wirklich jedes Mal noch neue Klangerlebnisse, Erfahrungen, Höreindrücke ergeben, und ob er überhaupt in der Lage sein wird, die Unterschiede zwischen den einzelnen Interpretationen zu bemerken. So hört man jede neu auf dem Markt erscheinende Einspielung mit durchaus kritischer Erwartungshaltung.

Das renommierte London Symphony Orchestra legt nun ein Doppelalbum mit Schumanns Sinfonien vor und stellt ihnen die Manfred-Ouverture op. 115 zur Seite. Das wird häufig so gemacht, weil es einfach gut passt. Nicht nur aus musikalischer Sicht, sondern wohl auch, weil man die zur Verfügung stehende Gesamtdauer einer CD ausnutzen möchte. Die Aufnahmen erfolgten bereits 2011 bzw. 2012 in den berühmten Abbey Road Studios in London und wurden zunächst einzeln veröffentlicht. Warum sie jetzt neu und im Doppelpack auf den Markt kommen, wird an keiner Stelle erklärt.

Das Orchester spielt unter Leitung des chinesischen Dirigenten Yondani Butt (1945–2014), der Schumanns Sinfonien hier einen recht eigenwilli-

---

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

gen interpretatorischen Stempel aufdrückt. Dass er sehr viel Gefühl investiert, sich bestimmt mit Schumanns Sinfonik auseinandergesetzt hat und das Orchester mit echter Emphase durch die auch noch so komplizierten musikalischen Strukturen führt, merkt man vom ersten Ton an. Aber leider merkt man ebenso vom ersten Ton gleich der 1. Sinfonie in B-Dur op. 38 an, dass Butt ein ungewöhnlich langsames Tempo wählt. Da wird er deren im Booklet erwähnten und ausführlich erklärten Beinamen „Spring“ nun gar nicht gerecht. Das zieht sich streckenweise wie Knetgummi und flattert nicht frühlingshaft leicht und fröhlich, sondern wirkt eher betulich.

Der in Schumanns Schaffenschronologie eigentlich an zweiter Stelle stehenden 4. Sinfonie in d-Moll op. 120, die wie meist in ihrer späteren sog. Düsseldorfer Fassung erklingt, kommen die Butt'schen Tempi schon eher entgegen, allerdings vermisst man hier doch die geheimnisvolle Spannkraft, die den Hörer normalerweise vom ersten bis zum letzten Ton trägt und an Schumanns ursprüngliche Idee der „Sinfonie in einem Satz“ erinnert. In permanenter rhythmischer Steigerung entwickelt sich die gewaltige doppelte Coda des grandiosen Finales. Schumann beschließt mit furiosen Akkordschlägen diese Sinfonie, die neben der Frühlingssinfonie zu seinen populärsten Orchesterwerken zählt, was sich in vorliegender Interpretation allenfalls erahnen lässt.

„In mir paukt und trompetet es seit einigen Tagen sehr ... ich weiß nicht, was daraus werden wird“, kündigt Schumann im Dezember 1845 seinem Freund und Kollegen Felix Mendelssohn Bartholdy die ersten Ansätze seiner später als Nr. 2 op. 61 gedruckten Sinfonie in C-Dur an. Und rückblickend äußert er: „Die Symphonie schrieb ich im Dezember 1845 noch halb krank; mir ist's, als müßte man ihr dies anhören“. Muss man das wirklich, auch heute noch und zwar im negativen Sinne? Eigentlich doch nicht, zumal die erstgenannten Pauken und Trompeten mit ihrem charakteristischen fanfarenartigen Motiv dabei stark an Lebendigkeit und Frische verlieren. Der quirlige Perpetuum mobile-Charakter im Scherzo klingt wie gebremst, ebenso im Finale das abschließende Paukensolo der grandiosen Stretta.

Viel zu behäbig, fast träge fließt der Rhein im 1. Satz von Schumanns 3. Sinfonie op. 97 mit dem charakterisierenden Beinamen, den der Komponist selbst durch entsprechende Äußerungen mit angeregt hat. Das eigenwillig hemiolisch rhythmisierte, in weiten Sprüngen explodierende markante Hauptthema büßt seinen Schwung ein, den Schumann ganz bewusst hier vorlegte. Der ländlerartigen Behaglichkeit im Scherzo, gepaart mit einem guten Schuss Humor, fehlt der rechte Antrieb, jene der Sinfonie nachgesagte „rheinländische“ Aura empfindet man gewöhnlich gerade hier am stärksten.

Der ursprünglich „Im Character der Begleitung einer feierlichen Ceremonie“ überschriebene, choralartig angelegte und sozusagen ‚überzählige‘ 4. Satz in es-Moll entfaltet unter Butts Dirigat seine volle Ernsthaftigkeit, der eigentümliche Religioso Charakter kommt überzeugend zur Geltung. Generell lassen sich die langsamen Sätze aller vier Sinfonien wesentlich besser anhören. Da schimmert viel Wärme und Innigkeit durch, was aber letztlich den Gesamteindruck nicht belebt. Häufige Tempowechsel, Stauungen und Dehnungen ebenso wie übertriebenes Rubato und Akzentuierungen wirken unvermittelt und oft unpassend, lassen kein interpretatorisches Konzept erahnen.

Die Ouvertüre zu *Manfred* nimmt viele Details des nachfolgenden Dramas vorweg, baut vor allem die unverwechselbare Atmosphäre im musikalischen Ausdruck auf. Ein trotziges Sich-Aufbäumen gegen das Schicksal wechselt mit starrer Resignation ab, zwei gegensätzliche Pole, die Schumann kompositorisch durch auffallend schroffe Kontraste umsetzt. Auch diese Musik hat man schon fesselnder gehört, als auf vorliegender CD. Was ist da passiert? Das Orchester spielt ausgezeichnet, der Gesamtklang ist rund, sauber und durchaus schön. Der Dirigent gibt sich viel Mühe. Vielleicht zuviel? Und bringt zu viel hinein in Schumanns Musik, die doch gar keinen Verstärker braucht, die einfach so für sich spricht. Weniger wäre sicher mehr gewesen!

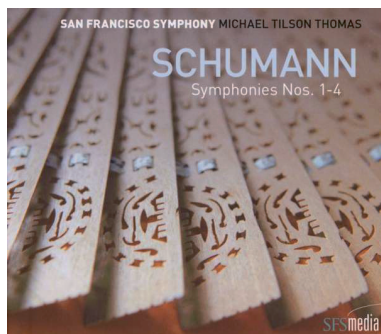
(Irmgard Knechtges-Obrecht)

As welcome the constantly increasing number of recordings of Schumann's symphonies is, by now one has to wonder whether there truly are new listening experiences to be found each time, and if listeners would even be able to perceive any differences between the individual interpretations.

The renowned London Symphony Orchestra has now released a double album with Schumann's symphonies, accompanied by the Manfred overture op. 115. The recordings were made at the famous Abbey Road Studios in 2011 and 2012 respectively and were originally sold separately. No explanation is given as to why they are now re-released as a double CD set.

The orchestra, conducted by the Chinese conductor Yondani Butt (1945-2014), delivers a rather peculiar interpretation of Schumann's symphonies. The fact that he invested a great amount of sentiment, that he definitely contemplated Schumann's symphonic work and that he emphatically guides the orchestra through even the most complicated musical structures, is noticeable right from the start. It is however equally noticeable right from the start, that Butt opts for an unusually slow tempo. Many a passage drags on with glacial pace, leisurely and long-winded. Frequent changes in tempo, shortenings and lengthenings as well as excessive rubato and accentuations appear abruptly and often times inappropriately,

betraying a lack of overall concept. What happened there? The orchestra performs excellently, the overall sound is well-rounded, clean and beautiful throughout. The conductor is trying very hard. Too hard, perhaps? He adds too much to Schumann's music, which is not in any need of amplification since it simply speaks for itself. Surely, less would have been more. (Summary by I.K.-O., translated by F. O.)



### **Schumann Symphonies 1-4**

San Francisco Symphony  
 Michael Tilson Thomas, conductor  
 2 Audio CDs  
 SFS Media  
 Aufgenommen/recorded. Davies Symphony Hall, 2015/16  
 Erscheinungsdatum/released: 19.1.2017

CD der Woche/CD of the week, rbb,  
 27.11.2017, vgl./cf. [www.kulturradio.de](http://www.kulturradio.de)



### **Schumann Symphonies 2 & 4**

Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia  
 Antonio Pappano, conductor  
 Audio CD  
 ICA Classics  
 Erscheinungsdatum/released: 26.8.2017

Vgl. /cf. Hartmut Hein, 2.4.2017:  
 "Eine so lebhaft mitreißende, präzise und doch hochemotional musizierte Aufführung der C-Dur-Symphonie von Schumann wie hier mit Antonio Pappano und seinem bravourösen römischen Orchester findet man sicher selten." (<https://magazin.klassik.com/>)



## Clara

Clara Schumann: Klavierkonzert  
 Beethoven: Klavierkonzert Nr. 4 op. 58  
 Ragna Schirmer, Klavier  
 Staatskapelle Halle  
 Leitung: Ariane Matiakh  
 Audio CD, Berlin classics, 13.9.2017

Clara Schumann und Ludwig van Beethoven – hätten die beiden sich gut verstanden? Wir wissen es nicht. Sie sind sich schließlich nie begegnet. Auf der neuen CD der Pianistin

Ragna Schirmer tun sie es aber – zumindest in Form ihrer Werke. Dort trifft nämlich Clara Schumanns Klavierkonzert a-Moll op. 7 direkt auf Beethovens Klavierkonzert Nr. 4 G-Dur op. 58. Auf den ersten Eindruck vielleicht eine etwas merkwürdige Zusammenstellung: hier das Stück einer 15-jährigen Virtuosa am Beginn ihrer Karriere, dort das Werk eines mehr als doppelt so alten, reifen Komponisten der Wiener Klassik. Und doch verbindet beide Werke etwas: Clara Schumann hatte nämlich Beethovens 4. Klavierkonzert dauerhaft im Repertoire und dafür sogar zwei eigene Kadenzes verfasst. Und genau die sind auch der Ausgangspunkt von Ragna Schirmers Interpretation auf dieser CD. Schlicht „Clara“ – nicht etwa „Ludwig“ – heißt die. Ragna Schirmer beschäftigt sich schon seit Jahren mit der Musik und Persönlichkeit Clara Schumanns. Bereits ihre letzte CD kreiste um sie und die musikalischen Liebesbotschaften, die sie an ihren Mann Robert aussandte und von diesem erwidert bekam (und natürlich mischte auch Johannes Brahms bei diesem Spiel auf seine Weise mit). Ihre neueste Produktion beginnt nun mit dem einzigen erhaltenen Orchesterwerk aus Clara Schumanns Feder, dem a-Moll-Klavierkonzert. Die Komponistin schrieb das Werk als Teenager für den eigenen Bedarf. Dem entsprechend erwarteten die damaligen und erwartet vielleicht auch der heutige Hörer ein großes virtuosos Feuerwerk mit viel pianistischer Brillanz, aber eher moderatem musikalischem Inhalt. Nicht so hier.

Nach selbstbewusster Eröffnung durch die Staatskapelle Halle unter Leitung von Ariane Matiakh setzt das Klavier zunächst mit einer schwingvollen Geste ein. Schon bald aber verflüchtigt sich der anfängliche heroische Tonfall und weicht einem eher zarten, Fantasie-artigen Duktus. Pianistin Ragna Schirmer nimmt sich Zeit für jede Phrase, kostet die Musik behutsam bis in das letzte Detail aus. Eher nebensächliche Passagen gibt es bei ihr nicht: jede einzelne musikalische Geste formt sie mit großer Innigkeit und Empfindung. So werden auch die den Publikumserwartungen ent-

sprechenden Virtuositäten, die hier natürlich auch vorhanden sind, zum festen Bestandteil eines großen musikalischen Ganzen, das keinen Leerlauf kennt, sondern nur intensiv empfundene musikalische Äußerungen. Und die werden gegen Ende des ersten Satzes „Allegro maestoso“ zunehmend ruhiger und noch intimer: Eine graziöse Romanze steht an.

Nach einleitendem, aufgefächerten Klavierakkord entführt uns Ragna Schirmer gleich in eine ganz neue Welt, die des schlichten Gesangs. Ohne allzu große Sentimentalität und gerade deshalb besonders anmutig schlägt die Pianistin den Satz an. Und dann passiert etwas, das natürlich kein Zufall ist: Hans-Jörg Pohl beginnt ein großes, sehr lyrisches und mit vollem Ton gespieltes Violoncello-Solo. Sofort ordnet sich Ragna Schirmer dem unter, tupft ihre umspielenden Klavierfiguren mit besonderer Zärtlichkeit dazu. Das hat seinen guten Grund: die junge Clara hatte nämlich während der Komposition ihres Konzerts ein Auge auf den Cellisten August Theodor Müller, Mitglied des Müller-Quartetts, geworfen und ihrer pubertären Fantasie im langsamen Satz ihres Klavierkonzerts offenbar freien Lauf gelassen. Das Orchester holt die beiden musikalischen Turteltäubchen dann mit einer barschen Fanfare ziemlich direkt aus ihrem amourösen Duet in die konzertante Wirklichkeit zurück: das Finale des Klavierkonzerts. Dessen Thema klingt zwar beschwingt, auf der anderen Seite aber auch eine Spur nachdenklich und manchmal sogar ein wenig melancholisch. So zumindest spielt es Ragna Schirmer, die auch in diesem Satz die durchaus vorhandene pianistische Brillanz eher beiläufig, aber umso souveräner und selbstverständlicher meistert und den Schwerpunkt auf den emotionalen Gehalt der Musik legt. Die Staatskapelle Halle unter Ariane Matiakh folgt ihr dabei auf dem Punkt, lässt sich auch von den kleinen, feinen Rubati der Pianistin nicht aus der Ruhe bringen. Der Klang des Orchesters ist nie zu hart oder kantig: vielmehr verschmelzen Bläser- und Streicherfarben ganz organisch zu einem großen Ganzen. Soli, vor allem der Holzbläser, geraten dagegen manchmal etwas zu spitz artikuliert und hell in der Farbgebung. Clara Schumanns Musik ist für Ragna Schirmer eine Herzensangelegenheit. Das spürt man bei dieser Aufnahme ihres a-Moll-Klavierkonzertes auf Schritt und Tritt. Dass die Pianistin eine große Virtuosin ist, geht fast ein bisschen unter in ihrer eher auf die „Zwischentöne“ der Musik fokussierten Sichtweise. Damit erhebt sie das Stück, das nur gegen Ende des letzten Satzes ein paar kleinere Längen hat, deutlich über das typische Virtuosenkonzert des 19. Jahrhunderts hinaus und macht es zu einer sehr ausdrucksvollen und intimen Äußerung einer jungen Künstlerin, deren Schaffen immer noch mehr Aufmerksamkeit verdient hat, als ihr im Allgemeinen von Publikum und (vor allem männlichen) Interpreten entgegengebracht wird. Was ist aber nun mit Beethoven, dem grimmigen, stürmisch drängelnden musikalischen „Riesen“ (Brahms), ohne den die ganze romantische



Musik des 19. Jahrhunderts kaum denkbar wäre? Überraschung gleich zu Beginn: ebenso zart und anmutig wie Clara Schumanns Klavierkonzert beginnt auch Ragna Schirmers Beethoven, so als taste sich die Pianistin erst einmal vorsichtig an diese Musik heran, als wolle sie diesen eröffnenden Augenblick noch etwas auskosten. Und dann diese Ruhe: keine Spur von Nervosität, nur ein musikalischer Moment, ein paar Noten und Akkorde. Behutsam und mit warmem Ton gesellt sich die Staatskapelle Halle unter Ariane Matiakh dazu und das prägnante Hauptthema des Satzes gewinnt langsam an Kontur. Man spürt es bereits hier: Das ist kein bissiger, grüblerischer Beethoven, sondern ein erstaunlich zarter und empfindsamer. Ob Clara Schumann das Werk wirklich so aufgefasst und gespielt hat, bleibt natürlich Spekulation, aber diese eher ungewöhnliche Beethoven-Lesart hat großen Charme und verträgt sich vor allem bestens mit vorher auf der CD erklungenen Konzert. „Durch Ragnas intensive Auseinandersetzung mit Clara hatte ich zeitweise das Gefühl, sie selbst säße am Klavier“, so wird Dirigentin Ariane Matiakh im Vorwort des Booklets von Ragna Schirmer selbst zitiert. Das kann man natürlich als Schmeichelei an die Solistin verstehen, aber vielleicht ist an diesem Eindruck auch tatsächlich etwas dran. Jedenfalls macht Ragna Schirmer in der Rolle Claras durchweg eine sehr gute Figur.

Leichte musikalische Anspannung eröffnet den zweiten Satz von Beethovens viertem Klavierkonzert mit seiner geheimnisvollen Unisono-Geste des Orchesters und den dazwischen getupften, traurigen Klavierakkorden. Hier wirkt die Pianistin Ragna Schirmer ganz in sich und ihr Spiel versunken. Und auch die folgenden Orchester-Gesten der Staatskapelle Halle können sie kaum beim Fantasieren stören. Auch hier ist man wieder erstaunt, welch zärtliches Potential in diesem an sich kraftstrotzenden Konzert Beethovens verborgen liegt – wenn man es eben einmal durch eine andere Brille betrachtet. Das finale Rondo ist dann wieder so ein typischer, nach vorne drängender Beethoven, den Ragna Schirmer allerdings gleich zu Beginn in seiner Unbändigkeit in die Schranken weist: nicht auftrumpfend selbstbewusst, sondern ein wenig verhalten folgt sie der kurzen orchestralen Einleitung. Ihr Spiel nimmt dann natürlich noch einiges an Fahrt auf, aber auch hier lenkt sie den Blick weg von ihr selbst als Virtuosin hin zu den selten so deutlich hervorgekehrten emotionalen Qualitäten von Beethovens Musik.

Eine selbstlose, ganz der Musik und ihrer Schöpferin bzw. historischen Interpretin gewidmete Lesart von Clara Schumanns einzigem Klavierkonzert und Beethovens viertem. Ragna Schirmer hat mit ihrer neuesten Produktion wieder einmal eine Lanze für Clara Schumann gebrochen – diesmal sowohl für Komponistin wie auch die Interpretin. Eine Sichtweise, die historisch betrachtet auch ganz eng zusammen gehört: verstanden sich Mu-

sikerinnen und Musiker im 19. Jahrhundert doch fast immer gleichermaßen als Ausführende wie auch als Schaffende. Auch darüber nachzudenken lohnt sich – am besten während des Hörens dieser anregenden und sehr intensiv musizierten CD „Clara“.  
(Jan Ritterstaedt)

Clara Schumann and Ludwig van Beethoven – a meeting of piano concertos by both composers on the new CD of the pianist Ragna Schirmer: one the one hand, Schumann's Piano Concerto in A minor, Op. 7, and, on the other hand, Beethoven's famous Piano Concerto No. 4 in G major, Op. 58. Schirmer approaches both works from the perspective of Clara Schumann, as Beethoven's concerto had demonstrably been part of her repertoire for a long time and she had even written her own cadenza for it. Ragna Schirmer plays Clara Schumann's concerto with great intimacy and sensitivity. In the process, she interweaves the virtuoso and brilliant aspects of the work with its many graceful and delicate moments in a perfectly natural manner. Again, in Beethoven's piano concerto, the soloist, together with the Halle Symphony Orchestra under the direction of Ariane Matiakh, highlights less the passionate and vigorous moments than the emotional and intimate ones of the music. This is a selfless presentation of Clara Schumann's only piano concerto and of Beethoven fourth piano concerto, which is entirely dedicated to the music and its creator or historical interpreter. Furthermore, this is a clear plea for Clara Schumann as a composer and also as a historical interpreter of Beethoven's music. (Summary by J. R., translated by Th. H.)



### Schumann: Streichquartette op. 41

Quatuor Modigliani

Audio CD, Mirare

Erscheinungsdatum/released: 15.9.2017

Um etwas über die Interpreten einer neuen CD zu erfahren, bemüht man im Allgemeinen das beiliegende Booklet. Im Falle der neuesten Produktion des Quatuor Modigliani lohnt sich der Blick dort hinein gleich doppelt: statt der üblichen

Bleiwüste mit einer Auflistung von Meisterkursen, Preisen und Auftrittsorten der Musiker findet sich hier ein kleiner schwarz-weiß-Comic abgedruckt, der die Geschichte des Quartetts in Wort und Bild sehr unterhaltsam nachzeichnet. So erfährt man ganz nebenbei, dass die Gründung des Quatuor Modigliani im Jahr 2003 bei einem Glas gutem Wein stattgefunden hat. Eines der typischen lang gezogenen Gesichter des Pariser Ma-



lers Amadeo Modigliani gab dann den Anstoß zur Namensgebung. Um es gleich vorweg zu nehmen: lange Gesichter hinterlässt ihre Aufnahme der drei Quartette Opus 41 von Robert Schumann ganz sicher nicht. Dafür gehen die vier Pariser Musiker viel zu temperamentvoll an dessen Musik heran. Nehmen wir beispielsweise die drei Scherzo-Sätze mit ihrer durchdringenden Motorik. Zunächst noch mit gebotener Vorsicht, beim zweiten Mal dann intensiver und schließlich beinahe unbändig preschen die Musiker des Quatuor Modigliani von dannen. Doch trotz dieses rasanten Tempos behalten sie dabei immer die Musik selbst im Auge, ordnen sich deren Spannungsbögen unter und zügeln ihr Temperament immer wieder so gekonnt, dass niemals die Präzision ihres Zusammenspiels darunter leidet. In dieser Art und Weise fliegt auch das Scherzo des zweiten Quartetts aus op. 41 am Hörer vorbei, wobei hier von der ersten Violine (Amaury Coeytaux) vor allem lupenrein intonierte und präzise formulierte Legato-Läufe gefordert sind. Richtig charmant und mit einer gehörigen Portion Humor gelingt dann allen vier Musikern der kontrastierende Mittelteil, bis wieder die ausgelassene Scherzo-Laune die Oberhand gewinnt. Robert Schumann befand sich in einem echten Schaffensrausch, als er seine vier Streichquartette 1842 innerhalb weniger Wochen vollendete. Teilweise soll er schon am folgenden Quartett gearbeitet haben, während er das vorherige noch gar nicht fertig hatte. Diesen großen Drang zu komponieren hört man jedem der drei Werke deutlich an. Und das gilt selbst für die naturgemäß ruhigen und mitunter auch etwas verträumten langsamen Sätze. Z.B. im dritten Quartett, dem vielleicht besten der drei, wo Schumann ein besonders lyrisches und ausdrucksvolles „Adagio molto“ aus der Feder geflossen ist. Das könnte bei den Interpreten die Versuchung wecken, hier ganz besonders emotional und mit extra viel Vibrato die Phrasen auszusingen. Dem widerstehen die vier Streicher des Quatuor Modigliani allerdings von der ersten Note an. Erstaunlich schnell nehmen sie auch diesen Satz. Erst im weiteren Verlauf der Musik wird dann klar, warum sie sich für dieses moderate Tempo und bewusst auf Sentimentalitäten verzichtende Spiel entschieden haben: sie wollen die komplexe Struktur dieses Satzes offenlegen. In Schumanns drei Quartetten op. 41 wimmelt es nämlich nur so vor geschickten, kontrapunktischen und kanonischen Stimmführungen. Im Grunde beginnen die Musiker damit schon gleich im Kopfsatz des ersten Quartetts. Schon dessen langsame Einleitung beginnt mit einer Kanon-artig geführten Melodie, die schließlich durch alle vier Stimmen wandert und eine Art einsam klagende Grundstimmung verbreitet. Ein paar knackig gesetzte forte-Akkorde unterbrechen den Fluss, dann eine kurze rhetorische anmutende Geste und das quirlig-bewegte Hauptthema in der ersten Violine. Das alles spielen die Musiker des Quatuor Modigliani mit großer Klarheit und Transparenz. Nichts wird dabei durch allzu star-

ken Klangnebel verschleiert, jede Stimme bleibt klar nachvollziehbar und damit auch der strukturelle und formale Aufbau des Satzes. Schumanns komplexe Stimmführungen und Rhythmen bekommen so ein musikalisches Gesicht, werden zur tragenden Säule der Musik und damit auch dieser Interpretation. Vor allem den Rhythmen schenken die vier Musiker des Quatuor Modigliani besonders viel Aufmerksamkeit. Das wird vor allem in den drei Finalsätzen der Quartette op. 41 klar. Fast schon überdeutlich markieren die Streicher beispielsweise die Synkopen im „Presto“-Finale des ersten Quartetts. Dort scheuen sie sich auch nicht, die von Schumann im volkstümlichen Stil mit liegendem Bass eingefügten Passagen entsprechend derb und schroff zum Besten zu geben – um dann natürlich umso schneller wieder in den Modus „Kunstmusik“ zu wechseln. Überhaupt zeigt das Quatuor Modigliani ein sehr feines Gespür für die unterschiedlichen Charaktere – einmal der Sätze als Ganzes, aber auch deren Binnenstruktur. Nie werden kontrastierende Passagen von den Musikern in ihrer Schärfe abgemildert. Das macht diese Interpretation von Schumanns Streichquartetten äußerst abwechslungsreich und mitunter sogar kurzweilig im besten Sinne. Temperament, Witz, Spielfreude, rhythmische Präzision und eine Scheu vor Brüchen und Kontrasten – so lässt sich die Interpretation des Quatuor Modigliani vielleicht schlagwortartig zusammenfassen. Die vier Pariser Musiker zeigen mit ihrer neuen CD eindrucksvoll auf, welches großes Potenzial auch jenseits von Poesie und romantischer Empfindung in dieser Musik steckt. Manch einem Hörer mag vor allem in den langsamen Sätzen dann doch ein bisschen davon vermischen, aber unter dem Strich tut diese lebhaft und lebendige Sicht Schumanns Musik sicher sehr gut!

(Jan Ritterstaedt)

On their new CD, the four musicians of the Modigliani Quartet focus on Robert Schumann's three string quartets which he published under opus number 41. The Frenchmen generally take quite fast tempi and play together with a lot of temperament but also great precision. In their interpretation, they deliberately reveal the complex structure of Schumann's quartets by attaching great importance to transparency of the musical phrasing. All accents and contrasts are worked out very clearly and particular attention is paid, above all, to the rhythms of the music. The Modigliani Quartet never plays the slow movements of the three quartets in too sentimental a manner but rather focuses on clarity of expression. This, unfortunately, sometimes comes slightly at the expense of the poetic content of the music. Overall, however, the four Parisian musicians impressively demonstrate on their new CD the great potential that is hidden even beyond poetry and the romantic feeling in Schumann's music. (Summary by J. R., translated by Th. H.)



### Schumann Romances

Robert Schumann: Drei Romanzen für Oboe & Klavier op. 94; 6 Stücke in kanonischer Form für Oboe, Cello & Klavier; Fünf Stücke im Volkston op. 102 Nr. 2-4, und einige Liedbearbeitungen

Clara Schumann: 3 Romanzen  
Celine Moinet (Oboe), Florian Uhlig (Klavier), Norbert Aigner (Cello)

Audio CD, Berlin classics

Erscheinungsdatum/released: 13.10.2017

Zur Zeit der musikalischen Romantik hatte es die Oboe schwer: zwar war ein Paar davon fester Bestandteil jedes Sinfonieorchesters, aber Sololiteratur? Weitgehend Fehlanzeige! Das hatte offenbar auch Robert Schumann bemerkt. Im Dezember 1849 schuf er deshalb neben einer Reihe weiterer Kammermusikwerke für vernachlässigte Soloinstrumente auch die drei Romanzen op. 94 für Oboe und Klavier. Damit hatte er auch gleich ein schönes Weihnachtsgeschenk für seine Frau Clara zur Hand. Veröffentlicht wurde das Werk allerdings erst zwei Jahre später im Druck beim Bonner Verlag Simrock. Um den Absatz der Musik zu steigern, hatte der Verleger den Komponisten überredet, im Titel noch "ad libitum Clarinette oder Violine" zu ergänzen. Auf ihrer neuen CD spielt die Oboistin Céline Moinet zusammen mit Florian Uhlig am Klavier natürlich die originale Version. Kurz zögernd, dann aber mit kräftigem und warmem Ton beginnt Moinet die erste der drei Romanzen Robert Schumanns. Das Tempo ist gemäß den Vorschriften des Komponisten tatsächlich "Nicht schnell" gewählt, so dass genug Zeit zur feinen klanglichen Ausgestaltung der oft üppigen Melodiebögen bleibt. Im zweiten Satz "Einfach innig – Etwas lebhafter – Im Tempo" lässt sich die Solistin dann vom rhythmischen Fluss der Musik mitreißen. Ihr Tonfall wird gesanglicher, bleibt aber dennoch kraftvoll und nach wie vor sehr melodiebetont. Das einzige, was ihrer Interpretation der drei Romanzen ein bisschen fehlt, ist das Rhetorische, das "Sprechen" mit ihrem Instrument. Prädestiniert für diese Vortragsart wäre eigentlich die dritte Romanze mit ihrem rezitativischen Beginn gewesen. Hier vertraut sie allein auf ihren schönen Oboenton und das instrumentale Aussingen der Phrasen – ein bisschen zu wenig für Schumanns poetische Musik an dieser Stelle.

Robert Schumanns drei Romanzen op. 94 hatten es nach deren Veröffentlichung nicht leicht, auch einmal außerhalb privater Salons und häuslicher Kammermusikabende in den Konzertsälen des 19. Jahrhunderts zu erklingen. Der Oboist Emilius Lund (1830-1893) war hier ein Vorreiter und präsentierte die Stücke bei zwei Konzerten im Leipziger Gewandhaus am

24. Januar und 14. Februar 1863. Von ihm stammt auch die Einrichtung zweier Klavierstücke aus den berühmten "Kinderszenen" op. 15 für Oboe und Klavier. Gewissermaßen als Intermezzo zum nächsten, größeren Werk sind auf dieser neuen Romanzen-CD "Träumerei" und "Am Kamin" eingeschoben. Während ersterer Schumann-Hit eher die tiefe Lage der Oboe fordert und ein bisschen schwerfällig wirkt, macht sich "Am Kamin" als leichtes, leidenschaftliches Oboenstück eine gute Figur.

Auch beim nächsten Stück auf dieser CD hören wir eine Bearbeitung. Auf dem Programm stehen die *Studien für den Pedalflügel. Sechs Stücke in kanonischer Form* op. 56. Robert Schumann hatte 1845 ein Pedalregister für seinen Flügel gemietet – eine Einrichtung, die eigentlich zum heimischen Üben des Orgelspiels für Organisten gedacht war. Beide Schumanns müssen aber großen Spaß an den neuen Bässen zu ihren Füßen gehabt haben. Und da sich Robert gerade in der Phase seiner "Fugenpassion" befand, schrieb er gleich sechs kontrapunktische Stücke für sein derart "getunten" Instrument. Für heutige Interpreten sind sie ohne Pedal nur schwer ausführbar: Für die Orgel sind sie zu "pianistisch" gedacht und für das Klavier braucht man entweder mehrere Hände oder Instrumente. Der Schumann-Verehrer Theodor Kirchner hatte 1888 eine sehr gute Idee: Er arrangierte das Werk für Violine, Violoncello und Klavier. Mit nur geringfügigen Änderungen lässt sich die Violinstimme dann auch auf der Oboe spielen.

Eher trocken und sachlich, so wie man Bach noch vor einigen Jahrzehnten korrekt zu realisieren glaubte, gehen Oboistin Céline Moinet, Cellist Norbert Anger und Pianist Florian Uhlig an den ersten Satz aus Schumanns Pedalflügel-Studien heran. Das ist aber nur der bewusst so gesetzte Auftakt, denn spätestens im zweiten Satz "Mit innigem Ausdruck" verflüchtigen sich alle strengen Bach'schen Manieren und die Musik wird zu echtem Schumann. Mit wunderschön hellem Ton singt etwa der Cellist auf seinem Instrument, um dann gleich wieder von den eher dunklen Farben der Oboe von Céline Moinet abgelöst zu werden. Es entwickelt sich ein äußerst inniger Dialog zwischen den beiden, jederzeit völlig sicher und sehr sensibel gestützt von Florian Uhlig am Klavier. Besonders hübsch gelingt den Interpreten auch das "Scherzo", der fünfte Satz, mit der Spielanweisung "Nicht zu schnell". Mit kurzem, kurzweiligem Staccato und viel Witz und Charme läuft diese etwas volkstümliche angehauchte Musik am schmunzelnden Hörer vorbei. Und zum "Adagio"-Abschluss der *Studien* gibt es dann noch einmal innig empfundenen Gesang und eine romantische Fuge zum Abschluss. Fest steht: dieses wunderschöne Arrangement von Theodor Kirchner hätte sicher einen festen Platz in den Konzertsälen verdient! *Drei Romanzen* für Oboe und Klavier? Das kann nicht nur Robert, sondern auch Clara Schumann! Unter der Opuszahl 22 hat die nämlich, vielleicht als Antwort auf ihr Weihnachtsgeschenk vom Dezember 1849,

ebenfalls drei solcher Stücke geschrieben. Sie waren allerdings für Violine und Klavier und damit für den damals noch jungen Geiger Joseph Joachim als Interpreten bestimmt. Da die Solostimme aber vor allem auf die kantablen Fähigkeiten des Instruments abzielt, lassen sich Clara Schumanns *Romanzen* auch nach vertretbaren Eingriffen auf der Oboe spielen. Mit ein paar behutsam angeschlagenen und aufgefächerten Akkorden beginnt Florian Uhlig am Klavier die erste "Andante molto" überschriebene Romanze. Mit zartem Tonfall kommt kurz danach Oboistin Céline Moinet dazu. Während sie Robert Schumanns *Drei Romanzen* op. 94 noch so kraftvoll zelebriert hatte, schlägt sie bei Clara nun einen viel leichteren und differenzierteren Ton an. Und sie beginnt mit ihrem Instrument leidenschaftlich zu sprechen und zu gestikulieren. Besonders hübsch gelingt ihr die zweite Romanze "Allegro (Mit zartem Vortrage)", wo sie immer wieder in die Rolle weiterer Vogelarten mit deren Lauten zu schlüpfen scheint. "Leidenschaftlich schnell" – auch für diese Tempoangabe haben Céline Moinet und Florian Uhlig eine schöne Lösung mit langsam und immer intensiver nach vorne drängenden Linien gefunden.

Dem Gesang bleiben die beiden Interpreten natürlich auch in drei folgenden Liedbearbeitungen eng verbunden. Aus Robert Schumanns eher selten zu hörenden späten Liedern haben Moinet und Uhlig "Meine Rose" (Lenau) aus op. 90 und "Mein schöner Stern" (Rückert) aus op. 101 ausgewählt. Beides natürlich Kunstlieder, die wunderbar in die Kategorie der Romanzen passen. Hier kann auch Pianist und Schumann-Spezialist Florian Uhlig zeigen, dass er auch ein fantastischer Liedbegleiter ist. Mit großem Einfühlungsvermögen für den (Oboen-) Gesang gestaltet er seine immer äußerst sensibel angeschlagenen Klavierfiguren. Man verliert sich als Hörer nur allzu leicht in diesen romanzenhaften "Liedern ohne Worte". Das gilt auch für Robert Schumanns berühmtes "Abendlied" aus seinem Opus 85. Das Werk rangierte im 19. Jahrhundert noch vor der Träumerei in den Schumann-Charts und entwickelt natürlich auch in der Fassung für Oboe und Klavier voll und ganz seine magische, sehnsuchtsvolle Wirkung.

Drei Stücke aus den zusammen *Fünf Stücken im Volkston für Violoncello und Klavier* op. 102 beschließen dieses Programm. Warum Céline Moinet nicht alle fünf ihrem Kollegen Norbert Anger auf dem Cello anvertraut hat, verwundert ein bisschen. Das hätte dieser natürlich Oboen-dominierten CD noch einmal einen neuen Farbtupfer beschert. Auch ein Wechsel zwischen beiden Instrumenten jeweils zum folgenden Satz wäre denkbar gewesen. Wie auch immer: So jedenfalls begnügt sich die Oboistin mit den Stücken 2-4 und spielt sie komplett auf ihrem Instrument. Ausgangspunkt ist dabei eine Violinfassung derselben Stücke. Und natürlich funktioniert auch die Oboen-Version ganz hervorragend: mit schlichtem, unaufdringlichem, sehr gesanglichem Ton interpretiert sie das erste aus den *Fünf Stück-*

*ken im Volkston*. “Nicht schnell, mit viel Ton zu spielen” – die Tempoangabe zum dritten Stück der Sammlung ist für Céline Moinet eigentlich eine Selbstverständlichkeit. Mit ihrem dunklen und vollen Timbre gestaltet sie auch die emotionalen Ausbrüche in der Mitte des Satzes mit angemessenem Feuer. “Nicht zu rasch” geht es dann in den Endspurt – nicht des Opus 102, sondern dieser CD. In diesem Satz darf Oboistin Moinet sogar ganz kurz einmal zeigen, dass sie auch das Virtuose an Schumanns Musik bestens beherrscht.

Auch wenn es auf dieser CD eigentlich nur ein Originalwerk zu hören gibt: in der Interpretation von Céline Moinet, Florian Uhlig und Norbert Anger klingen alle hier eingespielten Stücke so als wären sie nie für eine andere Besetzung geschrieben worden. Das macht einmal deutlich, wie gut schon die zeitgenössischen Arrangements dieser Musik gewesen und wie intensiv die Interpreten Céline Moinet, Florian Uhlig und Norbert Anger in die musikalische Welt der beiden Schumanns eingedrungen sind. Schumann auf der Oboe – da ist einiges möglich und da geht vielleicht auch noch mehr.

(Jan Ritterstaedt)

Chamber music for oboe from the romantic period is hard to find. So, it is all the more pleasing that there are three romances by Robert Schumann, written for oboe and piano, his Op. 94. Unfortunately, this is about it in the composer's catalogue of works. The oboist Céline Moinet, however, was not prepared to put up with this. On her new CD, she complemented the abovementioned romances with further, and partly contemporary, arrangements of works by Schumann for her instrument. The oboist plays the only original work on this disc with a strong and warm tone. In her interpretation, however, one slightly misses the “speaking” element of this music. In contrast, the version for oboe, violoncello and piano of *Studien für den Pedalflügel. Sechs Stücke in kanonischer Form*, Op. 56 is perfectly congenial. There, Céline Moinet, Florian Uhlig and the cellist Norbert Anger play together in a very sensitive and expressive manner. Clara Schumann's three romances (for violin and piano in the original), Op. 22, can also be played quite conveniently on the oboe with only minor alterations to the score. There again, Céline Moinet manages to bring out the softly speaking character of the music very successfully. The oboist concludes her new CD with four out of *Fünf Stücke im Volkston*, Op. 102, in a version for oboe instead of violoncello, in a singing manner and with a slightly lighter and cheerful tone. Schumann on the oboe – this is something which worked out perfectly on this CD with chamber music played very intimately even beyond the only original work! (Summary by J. R., translated by Th. H.)





### Schumann: Music for Clarinet

Robert Schumann: Trauer op. 85 Nr. 6; 3 Romanzen op. 94; Fantasiestücke op. 73; Abendlied op. 85 Nr. 12; Märchenerzählungen op. 132

Clara Schumann: 3 Romanzen op. 22

Patrick Messina (Klarinette), Fabrizio Chiovetta (Klavier); Pierre Lenert (Viola)

Audio CD, Aparté

Erscheinungsdatum/released: 2017

Robert Schumanns kammermusikalisches Schaffen für Klarinette

ist ziemlich überschaubar: im Grund sind da nur die drei *Fantasiestücke* op. 73 für Klarinette und Klavier und die *Märchenerzählungen* op. 132 für Klarinette, Bratsche und Klavier. Also sind Klarinettenisten bei reinen Schumann-Programmen dazu gezwungen, auf Bearbeitungen oder Alternativfassungen anderer Werke zurückzugreifen. Und letzteres tun auch der Klarinettenist Patrick Messina, der Bratschist Pierre Lenert und der Pianist Fabrizio Chiovetta auf ihrer neuen CD. Die trägt den eher wenig aussagekräftigen englischen Titel "Music for Clarinet". Dabei haben uns die drei musikalisch einiges zu sagen.

Dazu gehört beispielsweise, dass sich einige von Schumanns Liedschöpfungen auch ganz wunderbar auf der Klarinette spielen lassen. So beginnt diese CD auch gleich mit dem Lied "Trauer" aus Schumanns op. 85. Schon vom ersten Ton an wird man von Patrick Messinas Spiel in den Bann gezogen: im zartesten Piano, mit enormer Ausdruckskraft und ganz feiner Phrasierung "singt" der französische Klarinettenist dieses kurze Lied und macht damit den Weg frei für das erste größere Werk dieser CD: die Romanzen op. 94. Die sind von Schumann eigentlich für Oboe und Klavier geschrieben worden. Der Marketing-erprobte Verleger Simrock hatte den Komponisten allerdings dazu bewegt, auch alternative Besetzungen für dieses Werk beim Druck anzugeben. Und so gehört auch in moderne Notenausgabe stets der Hinweis, dass man dieses Werk auch auf der Violine oder die beiliegende Klarinettenstimme in B spielen kann.

Natürlich haben die Oboisten das Werk nach wie vor für sich reklamiert [s. Rezension der neuen CD von Céline Moinet in diesem Heft, S. 353ff], aber wenn man es in der Interpretation von Patrick Messina hört, dann fragt man sich schon ernsthaft, ob es nicht immer schon für die Klarinette gedacht worden ist. Der Solist spielt nämlich auch hier mit einem derart feinen und zarten Ton, dass man sich wünscht, dass die Stücke noch etwas länger wären als nur 3-4 Minuten. Sehr geschmeidig und mit feiner

dynamischer Bewegung gestaltet Messina seine Melodiebögen; im Grunde "singt" er auch bei diesen wunderbaren Schumann'schen Miniaturen eine Art Lied ohne Worte. Die *Drei Romanzen* op. 94 fordern vor allem die hohe und mittlere Lage der Klarinette. Bei manchen Instrumentalisten tendieren gerade die Höhen dazu, von der Farbe her eher scharf zu werden und so den zarten melodischen Fluss zu stören. Von solchen Problemen ist Messina jedoch weit entfernt: selbst das oberste Register seines Instruments klingt angenehm warm und rund.

Nach den etwas verträumten *Romanzen* op. 94 geht es auf der neuen CD weiter zu den bewegteren und diesmal im Original für Klarinette geschriebenen *Fantasiestücken* op. 73 von Robert Schumann. Hier hat der Komponist für etwas mehr Ausdrucksvielfalt gesorgt als bei den *Romanzen*. "Zart und mit Ausdruck", der erste Satz, stammt allerdings noch aus der ruhigen und gesanglichen Sphäre. Hier gelingen dem Solisten u.a. sehr schöne Wechselspiele mit dem Pianisten Fabrizio Chiovetta, der sich bei den Romanzen noch sehr stark im Hintergrund gehalten hatte. Bei den Fantasiestücken wagt er sich an entsprechenden Stellen etwas mehr aus der Rolle des Begleiters heraus und setzt auch mal eigene Akzente. Das gilt vor allem für das letzte der drei *Fantasiestücke*, das mit seiner Bezeichnung "Rasch und mit Feuer" etwa dem italienischen "Allegro con fuoco" entsprechen dürfte. Und der französische Klarinettist mit italienischen Wurzeln lässt sich das nicht zweimal sagen: emphatisch und sehr temperamentvoll steigt er in de Satz ein, um dann aber gleich wieder ein kleines bisschen zurückzurudern. Aus diesem Spannungsverhältnis zwischen Temperament und dessen Zügelung entwickelt er nun gemeinsam mit seinem Klavierpartner ein mitreißendes Stück musikalischer Charakterzeichnung. Einem beschwichtigenden Intermezzo gleich folgt nun Schumanns "Abendlied" aus op. 85 in einer wiederum sehr verträumten und anmutigen Version für Klarinette und Klavier. Was für ein Kontrast zu den Temperaments-Ausbrüchen der vorher gehörten *Fantasiestücke*!

Doch nun zu Clara Schumann: ihre *Drei Romanzen* op. 22 entstanden für den befreundeten Geiger Joseph Joachim und dessen Instrument. Man könnte diese Werk durchaus als eine Art musikalische Antwort auf Robert Schumanns *Romanzen* op. 94 verstehen, die dieser seiner Frau einst als Weihnachtsgeschenk gewidmet hatte. Mit ihren drei Sätzen entsprechen sie jedenfalls formal etwa dem Muster, das ihr Mann vorgelegt hatte. Inhaltlich dagegen setzt Clara etwas andere Akzente. Das "Gesangliche" scheint bei diesen Stücken etwas stärker im Vordergrund zu stehen als das "Sprechende" bei op. 94. Und so schreibt die Komponistin vor allem im zweiten Satz wunderschöne, lange Melodiebögen mit allerhand Vorschlägen und Trillern anreichert. Diese eigentlich der Violine anvertraute Stimme scheint jedoch auf der Klarinette etwas schwieriger zu realisieren zu sein.

Patrick Messinas Spiel wirkt hier das erste (und einzige) Mal auf dieser CD leicht nervös, versprüht nicht ganz die Eleganz wie bei den anderen Werken. Zudem bieten die langen Phrasen offenbar nur wenige Möglichkeiten zu atmen, so dass dies nicht immer an günstigen Stellen erfolgt bzw. sogar ganze Noten weggelassen werden müssen. Das wäre allerdings auch wirklich das einzige kleine Manko dieser CD. Im mit "Leidenschaftlich schnell" überschriebenen Schlusssatz von Clara Schumanns Romanzen läuft dann wieder alles rund: die Klarinette singt mit intensivem Ausdruck über der stets soliden Klavierbegleitung des Pianisten Fabrizio Chiovetta.

Unter dem poetischen Titel *Märchenerzählungen* hatte Robert Schumann im Jahr 1853, also kurz vor seinem Umzug in die Nervenheilanstalt von Endenich, einen Zyklus von vier Stücken für die durchaus ungewöhnliche Besetzung Klarinette, Viola und Klavier veröffentlicht. Auf der neuen CD gesellt sich deshalb der Bratschist Pierre Lenert dazu. Recht zaghaft eröffnet er den ersten Satz "Lebhaft, nicht zu schnell" mit einer kurzen, flotten Figur, die sich dann bald als Begleitfloskel entpuppt und der Klarinette mit ihren breiten und kraftvollen Kantilenen Platz macht. Klarinettist Patrick Messina verabschiedet sich bei diesem Stück bewusst von den so beeindruckend samtig-weichen Klängen der *Drei Romanzen* oder der *Fantasiestücke*. Nach der beinahe sinfonischen Klangfülle des zweiten rückt der dritte Satz "Ruhiges Tempo, mit zartem Ausdruck" wieder in die Nähe des Typus "Romanze", wobei hier auch die Viola mal ein paar mehr musikalische Worte mitzureden hat. Sehr schön und ausdrucksvoll vermag nämlich auch Bratschist Pierre Lenert auf seinem Instrument zu "sprechen". Selbstbewusst-auftrumpfend schließen die Märchenerzählungen mit einem jener dicht gewobenen Schumann'schen Sätze, bei denen auch mal der eine oder andere volkstümlich-schlicht anmutende Ton zum poetischen Inhalt gehört. Zum Abschluss der Scheibe gibt es dann noch das Lied "In der Nacht" op. 74 Nr. 4 für zwei Singstimmen, in diesem Fall mit Klarinette und Viola: ein sehr zarter und inniger Dialog und damit ein gelungener Abschluss dieser sehr hörenswerten CD.

Schumanns Werke für Klarinette – wer in dieses im Allgemeinen eher unterbelichtete Kapitel seines Oeuvres eintauchen möchte, dem sei diese mit viel Temperament und Herzblut musizierte CD wärmstens empfohlen. Aber auch für Kenner dieses Repertoires oder Fans der Klarinette ist diese Produktion garantiert eine Bereicherung in der Sammlung. Klarinettist Patrick Messina begeistert vor allem mit seinem wunderschön zarten und dennoch vollen Ton im Piano, womit er vor allem die poetischen Seiten von Robert und Clara Schumanns Musik auf höchstem spieltechnischen Niveau zum Erklingen bringt.

(Jan Ritterstaedt)

Robert Schumann's chamber music works for clarinet are quite straightforward: basically, there are only two original compositions for this instrument. Soloists wishing to record a CD purely focused on Schumann therefore have to resort to arrangements or look for alternative versions of other works. This is exactly what the French clarinetist Patrick Messina and his piano accompanist Fabrizio Chiovetta did. The soloist performs the calm movements, in particular, with a very fine and delicate tone. He "sings" on his instrument in all registers in a downright impressive manner not just in individual arrangements of Schumann songs. Even further, when listening to him, one almost gains the impression that a work such as Schumann's Romances for Oboe and Piano, Op. 94, had never been written for an instrument other than the clarinet. In *Märchenerzählungen* [Fairytale], Op. 132, the duo Messina/Chiovetta is complemented by the violist Pierre Lener who equally masters his part in a most lyrical and expressive manner. This is a CD recording demonstrating a great deal of commitment and temperament. Highly recommended! (Summary by J. R., translated by Th. H.)



## Heartfelt

### Romantic Works for Horn

Johannes Brahms: Horntrio op. 40;  
Robert Schumann: Adagio & Allegro  
op. 70; Franz Schubert: Auf dem Strom  
D 943; Karl Pilss: 3 Pezzi in Forma di  
Sonata

Rob van de Laar, Karin Strobos, Thomas  
Beijer, Mathieu van Bellen

Super Audio CD, Challenge classics

Erscheinungsdatum/released: 13.1.2017

„Heartfelt – Romantische Werke für Horn“ – so lautet der Titel des Debütalbums des niederländischen Hornisten Rob van de Laar (Jahrgang 1987). Das schreit natürlich förmlich schon nach einem bestimmten Repertoire-Kanon. Und den bedient der Hornist auch tatsächlich auf seiner neuen CD. Da wäre einmal das Horntrio op. 40 von Johannes Brahms - sicher eines der ganz wichtigen und gerne gespielten wie gehörten Beiträge zum Thema „Kammermusik mit Horn“. Da wäre aber auch die kammermusikalische „Allzweckwaffe“ *Adagio und Allegro* op. 70 von Robert Schumann. Der Komponist hat das Stück ursprünglich für Horn und Klavier geschrieben, aber gleichzeitig auch das Violoncello oder die Violine als

alternatives Soloinstrument freigegeben. Entsprechend häufig kann man dieses Werk in verschiedensten Besetzungen (auch über Schumanns Alternativvorschläge im Druck hinaus) auf Tonträger erleben. Hier hören wir es natürlich in seiner Originalgestalt. Dazu kommt die mit musikalischen Beethoven-Zitaten durchsetzte Rellstab-Vertonung „Auf dem Strom“ D 943 von Franz Schubert, sowie drei außerhalb von Hornisten-Kreisen kaum unbekannte Stücke des Wiener Spätromantikers Karl Pilss.

Mit einem ausgesprochen zarten Andante startet Johannes Brahms in sein Horntrio aus dem Jahr 1865. Das mag mit dem Tod seiner Mutter kurz zuvor zu tun haben und bedeutet damit für den Interpreten, dass er sich ganz behutsam dieser Musik nähern sollte. Rob van der Laar tut das auch grundsätzlich, bläst allerdings schon die ersten Takten eher kraftvoll und selbstbewusst als lyrisch und in sich gekehrt. Da ändert auch sein forcierter Einsatz des Vibratos als Stilmittel leider nicht viel. Es bleibt eine gewisse Kühle in seinem Spiel erhalten, die auch trotz des einfühlsamen Spiels seines Klavierpartners Thomas Beijer erhalten bleibt. Erst gegen Ende des Satzes scheint sich Rob van de Laar etwas besser in dessen melancholische Stimmung eingefunden zu haben. In dem folgenden kecken Scherzo fühlt er sich dann deutlich wohler: mit großer Energie, viel Witz und Freude auch an metallisch schmetternden Horntönen trifft er sehr schön den Nerv dieses quirligen Stückes. Allerdings tendiert er trotz des angemessen flott gewählten Tempos gerne mal zur Eile, was der Pianist allerdings stets gekonnt wieder gerade zu rücken weiß.

Beim Adagio mesto, dem bei Brahms' Horntrio an dritter Stelle stehenden langsamen Satz, treten dann ähnliche Befunde auf wie beim einleitenden Andante: eine gewisse Kühle des musikalischen Ausdrucks. Streng wie eine barocke Chaconne startet Pianist Thomas Beijer in die Musik. Geiger Mathieu van Bellen und Hornist Rob van de Laar stoßen mit ihrem unaufgeregten, aber dennoch selbstbewussten Spiel gemeinsam dazu und tauchen die Musik sofort in fahles Mondlicht. Während die Violine vibratolos und leise ihre Melodien spielt, klingt das Horn hell und strahlend. Durchsichtig wie Eiszapfen tupft das Klavier schließlich seine Akkorde dazu. Eine irgendwie beklemmende, fest in sich ruhende Stimmung entsteht, die man selten so in diesem Satz vernehmen kann. Erst der bewegtere Mittelteil bringt dann wieder etwas mehr Wärme mit ins Spiel, um gleich wieder in die starre Eislandschaft des Beginns einzutauchen. Das finale Allegro con brio wirkt dann wie eine Art Befreiungsschlag, bei dem das Horn munter seine Staccato-Töne tupfen und mit auftrumpfenden Gesten seine Schmetter-Qualitäten zum besten geben kann. Es fällt auf, dass sich Rob van de Laar bei solchen raschen Sätzen kaum zurückhält: munter und durchaus auch mal mit einem gewissen Risiko bläst er seine Töne an und hat auch keine Scheu vor leicht blechernem Schnattern seines Schalltrichters.

Von der äußeren Dramaturgie her ist Robert Schumanns *Adagio und Allegro* op. 70 ganz ähnlich aufgebaut wie viele zeitgenössische Bravour- und Virtuosenstücke: langsame Einleitung, in der der Solist seine lyrischen Qualitäten demonstrieren kann, und abschließendes, virtuoses Finale, um die technischen Fähigkeiten zur Schau zu stellen. Gleich zu Beginn startet Rob van de Laar mit feinem und sanften Ton durch, allerdings wirkt hier das Vibrato eher kontraproduktiv als Gestaltungsmittel, weil so der Eindruck eines nicht so ganz fest stehenden Tons vermittelt wird. Nach etwa zwei Minuten kommt es dann sogar zu einem Spitzenton, der leider etwas zu arg gepresst daher kommt. Hätte man diese Passage nicht noch einmal aufnehmen können? Auch in der Folge sich der Solist immer wieder kleine Unsicherheiten bei der Intonation. Spätestens mit dem Eintritt des Allegros sind die aber wieder verflogen oder fallen nicht mehr so sehr auf. Hier geht es temperamentvoll und mit großer Musizierfreude weiter. Man spürt aber auch in diesem Bravour-Teil des Stückes, dass sich Rob van de Laar in der Mittel- und tiefen Lage seines Instruments am wohlsten fühlt. Hohe Spitzentöne schleift manches Mal ein wenig an oder sie stehen erst nach kurzem Einschwingvorgang.

Franz Schubert hatte nur noch wenige Monate zu leben, als er am 26. März 1828 anlässlich des ersten Jahrestages des Todes von Ludwig van Beethoven ein Gedenkkonzert im Wiener Musikverein gestalten durfte. Für diesen Anlass schuf er das Lied „Auf dem Strom“ D 943 mit einem Text von Ludwig Rellstab, in dem es um den Abschied von der Geliebten über den Fluss in das Reich der Toten geht. Auf musikalischer Ebene hat Schubert Anklänge an den Trauermarsch von Beethovens *Eroica* einfließen lassen. Ein hoch emotionales Werk also, geschrieben für Sopran, Horn und Klavier, wobei das Horn hier den Schatten der Geliebten darstellen soll. Dank des hier etwas kontrollierter eingesetzten Vibratos klingt Rob van de Laars Horn bei diesem Stück sanfter und anmutiger als bei den langsamen Sätzen von Brahms und Schumann. Mezzosopranistin Karin Strobos scheint dagegen nur einen Ausdruck ihrer Stimme zu kennen: mit heftiger Portion Vibrato und mit weitgehend einheitlicher Lautstärke singt sie den ausdrucksvollen Rellstab-Text, von dem man allerdings nur wenig versteht. Das ist ein bisschen schade, denn sowohl Pianist Thomas Beijer als auch Hornist Rob van de Laar geben sich „im Hintergrund“ alle Mühe, dem Werk Ausdruckskraft zu geben.

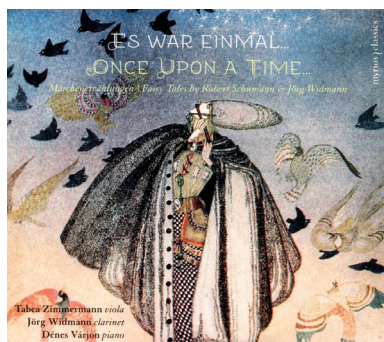
Im Gegensatz zu Franz Schubert dürfte der Name des Komponisten Karl Pilss den meisten kaum bekannt sein. Selbst eine große Online-Enzyklopädie kennt ihn nur in ihrer englischen Version. Dort erfährt man dann, dass Pilss ein Schüler des etwas bekannteren österreichischen Komponisten Franz Schmidt gewesen ist und vor allem (aber nicht ausschließlich) Werke für Blechblasinstrumente geschrieben hat. Darunter sind auch *Tre*



*pezzi in forma di Sonata*, also „Drei Stücke in Sonatenform“. Offenbar in Anlehnung an neoklassizistische Traditionen sind die drei Sätze mit „Sinfonia“, „Intermezzo“ und „Rondo alla caccia“ überschrieben. Musikalisch bewegen sich die Stücke allerdings deutlich in spätromantischen Sphären. Die Sinfonia lebt vor allem von ihren Kontrasten: schnell gegen langsam, Horn gegen Klavier. Hornist Rob van de Laar darf hier am Beginn wieder kraftvoll zulangen und in der angenehmen Mittellage gegen das Klavier anschmettern. Pianist Thomas Beijer hat hier durchaus anspruchsvolle Aufgaben zu lösen, denn der Komponist Pilss lässt das Klavier gerne mal für längere Zeit alleine spielen - und das mit durchaus anspruchsvollen Klang-Kaskaden oder liedhaften, romantischen Fantasie-Passagen. Auch das Intermezzo lebt von verschiedenen Kontrastmomenten, allerdings in etwas zugespitzterer Form als in der Sinfonia. Vor allem deutet sich hier schon mit einigen markanten Rufen der Charakter des Satzes an, der ganz dem typischen Horn-Klischee gewidmet ist: dem Jagdcharakter des Instruments. „Rondo alla caccia“ – steht eine solche Bezeichnung über einem Satz für Horn und Klavier, dann gibt es für den Hornisten natürlich kein Halten mehr: kernig und lustvoll schmettert Rob van de Laar seine Quint-Motive heraus. Auch hier nimmt er kein Blatt vor den Mund und spielt durchaus mit Freude am Risiko, einen der berühmt-berüchtigten Horn-Kickser zu produzieren – zumindest wenn das eine Live-Aufführung wäre. So aber schleicht sich natürlich keiner der ungeliebten Zwischentöne in diese Aufnahme, aber das typische „da caccia“-Gefühl stellt sich sofort ein. Der Satz enthält dann noch ein kleines Fugato über das Jagdmotiv vom Beginn, das vom Klavier eingeleitet wird, und mündet dann in einer fast schon heroischen Geste, bei der das Horn sich nochmal als veritables Jagd- und Schmetterinstrument empfehlen kann. Trotz dieser Klischeehaftigkeit hat die Musik ihre Qualitäten, wenn Pilss auch natürlich nicht an seine großen Vorbilder wie etwa Richard Strauss oder Gustav Mahler herankommt – zumindest nicht mit diesem im besten Sinne unterhaltsamen und für die Interpreten auch anspruchsvollen Werk.

Hornist Rob van de Laar und seine Musikerkollegen haben hier ein solides, musikalisch reifes, aber auch in manchen Details vielleicht noch verbesserungswürdiges Debüt-Album vorgelegt. Gerade die viel gespielten Werke von Brahms und Schumann verlangen eigentlich nach einem besonders zarten und warmen Ton, den der Solist nicht immer erreicht. Man höre sich beispielsweise als Vergleich einmal die Einspielung mit dem ebenfalls noch relativ jungen Hornisten Felix Klieser dazu an. Andererseits macht das Zuhören der drei Sonatenstücke von Karl Pilss Laune und auch die Musik selbst verdient es durchaus, im Repertoire der Hornisten und im Konzert etwas öfter präsent zu sein. Eine empfehlenswerte CD also, aber auch kein Muss für alle Fans des romantischen Horns. (Jan Ritterstaedt)

There is hardly any other instrument more closely associated with musical romanticism than the horn. In full compliance with that, the Dutch hornist Rob van de Laar chose a thoroughly romantic repertoire for his debut CD. In addition to Johannes Brahms's well-known horn trio, the CD further includes Robert Schumann's *Adagio and Allegro* for Horn and Piano, Op. 70, Schubert's song "Auf dem Strom [On the river]" for soprano, horn and piano, D 943, and, lastly, *Tre pezzi in forma di sonata* [Three pieces in sonata form] by the Viennese late romantic Karl Pilss. Rob van de Laar prefers a rich, bright and powerful horn tone which allows him to shine in the fast movements, in particular. In contrast, in the slow movements, he could have played a bit more gently and produced the dark colours on his instrument in a more pronounced manner. He is completely in his element especially in the last piece of the CD, "Rondo alla caccia [Hunting rondo]", where the horn is able to fully display its qualities as a hunting instrument. Overall, this is definitely a successful debut, albeit with a few weaknesses, ironically in the most intimate and thus romantic passages. (Summary by J. R., translated by Th. H.)



**Es war einmal... Once upon a time Märchenerzählungen . Fairy tales von/ by Robert Schumann & Jörg Widmann**

Robert Schumann: Fantasiestücke op. 73, Märchenerzählungen op. 132, Märchenbilder op. 113; Jörg Widmann: 5 Stücke im Märchentone „Es war einmal“

Tabea Zimmermann, Viola; Jörg Widmann, Klarinette; Dénes Várjon, Klavier  
Audio CD, Myrios

Erscheinungsdatum/released: 17.11.2017

„Es war einmal...“ – jeder von uns hat diese Floskel wahrscheinlich schon seit seinen Kindertagen oft gehört. Meist dient sie der Einleitung zu einem Volks- oder Kunstmärchen. Trägt eine ganze CD diesen Titel, dann handelt es sich meist um eine jener zahllosen Kinder-Märchen-Hörspiel-Scheiben, die auf dem Markt zu finden sind. Nicht so in diesem Fall: anspruchsvolle, märchenhafte Kunstmusik gibt es hier zu hören und zwar aus dem mittleren 19. und dem beginnenden 21. Jahrhundert. Mit dabei sind drei Kammermusikwerke Robert Schumanns: einmal die *Märchenerzählungen für Klarinette, Viola und Klavier* op. 132, die *Fantasiestücke* op. 73 für Klavier und Klarinette, sowie die *Märchenbilder* op. 113 für Klavier und Viola. Dazu gesellen sich „Es war einmal... Fünf Stücke im Märchentone für Klarinette, Viola und Klavier“ des Komponisten und Klarinettenisten Jörg Wid-

mann aus dem Jahr 2015. Der spielt natürlich selbst die Klarinette, während die Bratschistin Tabea Zimmermann den Viola-Part übernommen hat. Für die pianistischen Belange ist schließlich Dénes Várjon zuständig. Die drei musizieren regelmäßig miteinander. Das ist auch gut so, denn so kann man sich blind aufeinander verlassen und hat genug Energie übrig, um sich den vielen manchmal geradezu vertrackten Feinheiten der Musik zu widmen. Die beginnen gleich bei den *Märchenerzählungen* op. 132 von Robert Schumann. Schon nach den ersten paar Tönen von Klavier, dann Bratsche und schließlich Klarinette wird klar, dass sich Várjon, Zimmermann und Widmann auf einer Wellenlänge bewegen. Wie präzise und gleichermaßen verspielt wie kultiviert sich die Musiker ihre motivischen Bälle zuwerfen, ist einfach hinreißend. Im zweiten Satz „Lebhaft und sehr markiert“ wird dann der musikalische Kontrast zwischen aufbrausendem Temperament und zärtlicher Volkstümlichkeit immer wieder eindrucksvoll herausgearbeitet. Man hört es schon an dieser Stelle: Schumanns Märchenerzählungen stecken nicht nur voller Gegensätze, sondern sind auch von Grund auf doppelbödig angelegt. Beispielhaft dafür: der vierte Satz der Märchenerzählungen, der wiederum mit „Lebhaft, sehr markiert“ überschrieben ist. Während Klarinette und Viola im Mittelteil ein bewusst verhalten angestimmtes Volkslied singen, „stört“ das Klavier im Unterbau immer wieder die Idylle mit einer fast schon penetrant wirkenden Figur. Hier deutet sich schon der Abgrund an, der sich hinter so mancher märchenhafter Idylle verbirgt.

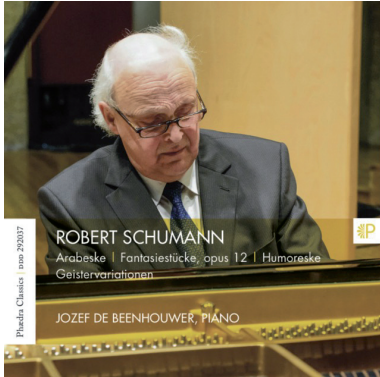
Ganz andere Welten tun sich in Schumanns *Fantasiestücken* op. 73 auf. Obwohl im Revolutionsjahr 1849 entstanden, riechen sie so gar nicht nach Pulverdampf und brennenden Barrikaden. Vielmehr hat sich der Komponist hier in eine heile Fantasiewelt geflüchtet, deren Vorbild er in E.T.A. Hoffmanns Erzählband „Fantasiestücke in Callot's Manier“ gefunden hatte. Klarinettist Jörg Widmann singt die schönen, manchmal eingängigen Melodien nicht nur auf seinem Instrument, sondern er erzählt damit eine Geschichte. Immer wieder dehnt und staucht er leicht das Tempo, um die einzelnen musikalischen Sprach-„Sätze“ zu ordnen, arbeitet intensiv mit unterschiedlichen dynamischen und klanglichen Schattierungen. So entsteht eine fesselnde musikalische Erzählung, die den Hörer sofort in ihren Bann zieht. Dabei kann die Stimmung immer wieder nach kurzem Anlauf von melancholisch bis zu emphatisch (dritter Satz „Rasch und mit Feuer“) umschlagen. Schumanns *Fantasiestücke* – in dieser Interpretation könnte man ihnen sicher ohne weiteres zumindest den Untertitel „Märchenerzählungen“ geben – wäre dieser Begriff nicht schon für op. 132 reserviert. Im Fall des dritten Schumann-Werkes auf dieser CD machen vor allem die Details den feinen Unterschied. Während bei den opp. 73 und 132 das „Erzählende“ im Vordergrund steht, sind es bei op. 113 die musika-

lischen Bilder. *Märchenbilder für Klavier und Viola* hat Robert Schumann sein Werk überschrieben. Hier sollen also offenbar nicht musikalisch gesprochen, sondern unterschiedliche emotionale Zustände dargestellt werden. Entsprechend weniger frei und dynamisch geht Bratschistin Thea Zimmermann zusammen mit Pianist Dénes Várjon an dieses Werk heran. Man hört auch gleich einen aufnahmetechnischen Unterschied: diesmal sind beide Instrumente etwa gleich hoch gepegelt, während bei den Stücken mit Klarinette das Klavier stärker im Hintergrund abgebildet war. Das dürfte seinen Grund darin haben, dass hier vor allem konzertante Wechselspiele zwischen Bratsche und Klavier die Musik prägen. Diese Form von Gleichberechtigung zieht sich auch durch die anderen drei Sätze des Werkes. Im schlicht „Rasch“ überschriebenen dritten kann Zimmermann vor allem mit einer ungemein temperamentvoll auftrumpfenden Sechzehntelfigur beeindrucken, die ihr fast wie von selbst aus den Fingern zu gleiten scheint. Besonders ausdrucksvoll spielt sie aber den letzten Satz „Langsam, mit melancholischem Ausdruck“, der in erster Linie durch seine einfache und schlichte Volkslied-Melodik zu bewegen weiß. Nichts wirkt hier gekünstelt oder künstlich aufgeladen.

Dreimal Schu- und dann Widmann: man sollte unbedingt die Reihenfolge dieser CD einhalten, denn nur so wird einem beim Hören so richtig klar, was da jetzt eigentlich genau folgt: „Es war einmal... Fünf Stücke im Märchentone für Klarinette, Viola und Klavier“. Schon der zweite Teil des Titels verweist auf eine Formulierung Robert Schumanns: „im Volkston“ heißt es da etwa bei seinem op. 102. Aber auch musikalisch wirkt vor allem der erste Satz des Widmann-Stückes wie eine Reflexion von Schumanns Märchenstücken. Immer wieder schälen sich Schumann-Figuren aus der Musik heraus; man meint als Hörer ständig, das eine oder andere gerade erst kurz vorher gehört zu haben. Allerdings sind diese „romantischen“ Momente in der Musik meist nur kurze Reminiszenzen, die dann durch Bläseräusche ohne Ton oder Bratschen-Flageolett wieder verschleiert werden. Das Doppelbödiges, die vermeintliche Idylle auf wackeligem Untergrund, das Grundprinzip hinter der Schumann-Interpretation des Trios Widmann-Zimmermann-Várjon wird in Widmanns Komposition zur treibenden Kraft der musikalischen Gestaltung. Allerdings nicht ausschließlich. So lebt der Komponist etwa im zweiten Satz „Fata Morgana“ vor dem Hintergrund der zahlreichen orientalischen Märchen aus 1001 Nacht seine Vorliebe für Arabesken voll aus. Erst die Viola, dann die Klarinette imitieren hintereinander und ohne Begleitung arabische Musikinstrumente, ehe das Klavier schließlich mit einer unter starkem Pedaleinsatz erzeugten Klangsphäre dazwischen fährt. Im Kontrast zum heißen Wüstensand steht dann die folgende „Eishöhle“ mit ihren fast tonmalerischen Eiszapfen und -tropfen-Darstellungen mithilfe von Geräuschen, die aus dem präparierten Klavier zusammen mit den beiden Soloinstrumenten entstehen. Ein verspieltes,

eiskaltes, aber ungemein erfrischendes musikalisches Panorama! „Von Mädchen und Prinzen“ widmet sich einem anderen typischen Märchen-Topos. Hier greift Komponist Widmann die Grundidee des ersten Satzes „Es war einmal...“ auf und zitiert munter noch stärker verfremdete Schumann-Figuren, gepaart mit Walzer-Anklängen und Wendungen aus der Musik des Balkans. Ein beeindruckend vielfarbiger, von den Interpreten sehr lebendig dargebotener Klangmix, der schließlich in die typische Schlussformel zahlreicher Märchen mündet: „Und wenn sie nicht gestorben sind“ - der fünfte und letzte Satz von Jörg Widmanns Märchen-Werk. Hier erleben wir so etwas wie auskomponierte Nostalgie im Zeitlupentempo. Wieder sind es Zitate aus anderen Zeiten und Stücken älterer Musik, die allerdings im Tempo gedehnt und zeitweise klanglich wie durch einen Zerrspiegel betrachtet erscheinen. Ein mitunter etwas beklemmendes mit viel fahlem Mondlicht versehenes, aber letztlich doch gutes und harmonisches Ende. „Es war einmal...“ diese CD ist sicher nicht unbedingt etwas für Kinder, sondern eher für Kenner und Liebhaber musikalischer Märchendarstellungen. Jörg Widmann, Tabea Zimmerman und Dénes Várjon musizieren Schumanns Kammermusik entweder in erzählender, sprechender oder malerischer Manier. Alle drei interpretatorischen Wege münden schließlich in Jörg Widmanns sehr ansprechender Komposition mit dem selben Titel wie die CD. Eine spannende, natürlich thematisch sehr gut passende, aber auch von der Besetzung her sehr abwechslungsreiche CD – wie ein eindringlich vorgetragenes Märchen eben. (Jan Ritterstaedt)

“Once upon a time” is traditionally the wording fairy tales start with. Yet on this CD with the same name, the fairy tales are of a musical nature: three chamber music works by Robert Schumann for clarinet and/or viola and piano, and a contemporary composition by Jörg Widmann. Here, the latter also appears as a clarinetist, Tabea Zimmermann plays the viola and Dénes Várjon the piano. The three of them approach Robert Schumann’s *Fairy Tales*, Op. 132, for clarinet, viola and piano in a very accurate manner which is, however, and above all, full of relish and sometimes even a little playful. They clearly work out the musical contrasts and, in particular, the ambiguity of the music. Jörg Widmann’s interpretation of the *Fantasia Pieces*, Op. 73, reminds very much of “speaking” and demonstrates a highly versatile tone, whilst the violist Tabea Zimmermann plays the *Fairy Tale Pictures*, Op. 113, with an expression that is both very singing and natural. The final piece is “Once upon a time” by Jörg Widmann, where he plays with motifs and figures from various works by Schumann in different states of aggregation and combines them with his own musical language. This is a varied and exciting CD – well, like a vividly presented fairy tale. (Summary by J. R., translated by Th. H.)



## Robert Schumann

### Arabeske op. 18, Fantasiestücke op. 12, Humoreske op. 20, Geistervariationen

Jozef De Beenhouwer, Piano

Audio CD, Phædra Classics, 2017

Erscheinungsdatum/released: 26.10.2017

I. Der flämische Pianist Jozef De Beenhouwer, im Jahr 1993 mit dem Robert-Schumann-Preis der Stadt Zwickau ausgezeichnet, hat außer seiner gefeierten Gesamtaufnahme der Klavierwerke Clara Schumanns

schon mehrere CDs mit ausgewählten Werken Robert Schumanns vorgelegt, die stets hohe Anerkennung errangen. Seine jüngste Produktion, 2015/16 aufgenommen und beim niederländischen Label Phædra erschienen, vereint Werke aus Schumanns früher und spätester Schaffenszeit: die anmutige *Arabeske* op. 18 (1838), die *Fantasiestücke* op. 12 (1837) und die *Humoreske* op. 20 (1839), denen sich Schumanns letzte Klavierkomposition, die sog. „Geistervariationen“ (1854; RSW Anh. F39) in Es-Dur anschließt.

Die der Dresden-Maxener Mäzenin Friederike Serre gewidmete *Arabeske* op. 18 wird, ebenso wie das *Blumenstück* op. 19 für dieselbe Adressatin, oft unterschätzt und in Jugendwettbewerben zuhauf vorgetragen. Es ist jedoch ein feines Kabinettstück, was Jozef De Beenhouwer mit größter Delikatesse zu verdeutlichen weiss. Wesentlich gewichtiger sind freilich die in zwei Heften erschienenen acht *Fantasiestücke* op. 12. Wenn sie etwas weniger häufig als die großen Zyklen *Davidsbündlertänze* op. 6, *Carnaval* op. 9 oder *Kreiseriana* op. 16 gespielt und aufgenommen werden, liegt das wohl daran, dass sie eben kein zyklisches Werk bilden, was zur Auswahl und dem Vortrag einzelner „Hits“ wie dem »Aufschwung« (Nr. 2) oder »Traumes Wirren« (Nr.7) verleitet. Doch erst als Ganzes entfalten sie ihren vollen Reiz, und De Beenhouwer weist zumindest die Stücke des ersten Heftes mit Recht abwechselnd den Davidsbündlern Eusebius und Florestan zu (also E-F-E-F; im zweiten Heft wäre die Folge eher F-E-E-F). Jedes einzelne Stück ist sorgsam ausgearbeitet, so dass man kaum besondere „Spitzen“ ausmachen kann, doch trotzdem bestechen neben dem besonders zart angelegten »Des Abends« und dem umso stürmischeren »Aufschwung« zu Beginn die Stücke »In der Nacht« (meist in irrsinnigem Tempo „gehudelt“, hier in aller Leidenschaftlichkeit erfasst) und »Ende vom Lied« – beide von Schumann mit poetischen Applikationen versehen; zu dem »Nachtstück« fiel ihm nachträglich die antike Sage von Hero und Leander ein.



Ebenfalls einen, allerdings allgemeiner gehaltenen poetischen Hintergrund verleiht Schumann seiner großen Humoreske, in dem er die Definition von „Humor“ seinem Lieblingsdichter Jean Paul entlehnt, bei dem das Wort eine wesentlich ernstere Bedeutung annimmt als wir es heute gewohnt sind. Schumann holt bei dem knapp 28 Minuten dauernden Werk weit aus, doch lässt sich deutlich eine klare Gliederung in sechs Abschnitte ausmachen, die Jozef De Beenhouwer benennt und die als Tracks ausgewiesen sind. (Nebenbei gesagt ist es unverständlich, wieso die Tracks der CD nirgends bezeichnet bzw. nummeriert sind, was wir hier ergänzen: 1 = *Arabeske*, 2-9 = *Fantasiestücke*, 10-15 = *Humoreske*, 16-21 = Variationen). Die Gliederung auch in der Interpretation, der große Spannungsbögen entsprechen, ist überzeugend durchgeführt und erkennbar, wobei ebenso wie in den Fantasiestücken die Virtuosität und Brillanz der entsprechenden Episoden auffällt. Diese beiden Komponenten entfallen freilich bei den Es-Dur-Variationen, denen Attraktivität im landläufigen Sinne abgeht. Umso eindringlicher gestaltet sie De Beenhouwer, vom schlichten Thema (das dem Mittelsatz von Schumanns Violinkonzert d-Moll entnommen scheint) bis zur stark aufgefaserten 5. Variation, die dennoch keinen Schlusscharakter entfaltet – der Pianist nimmt sie als letzte Emanation von Schumanns Genie ernst. Wer De Beenhouwer kennt, weiß ohnehin, wie überaus sorgfältig er alle seine pianistischen Darbietungen – ob auf CD festgehalten oder nicht – durch intensives Studium vorbereitet, wobei er keine Rücksicht darauf nimmt, ob er einzelne Stücke früher bereits gespielt oder aufgenommen hat – im Moment des Studiums ist ihm alles neu. Nur so kommen seine exemplarischen Interpretationen, wie sie diese CD enthält, zustande. Sie sei jedem ernsthaften Schumann-Freund dringend ans Herz gelegt.

Die in Flämisch, Englisch, Deutsch und Französisch vorliegenden Texte des Booklets stammen vom Künstler selbst, der neben seiner pianistischen und Lehrtätigkeit am Königlich Flämischen Konservatorium Antwerpen auch ein kenntnisreicher Musikforscher und Herausgeber ist. Außer präzisen Informationen über Werkentstehung und kompositorisches Umfeld liefert er in Gestalt zweier Zitate eine Einordnung der Werke ins Transzendente, was natürlich besonders auf die Variationen, Schumanns allerletztes Werk, zutrifft. Eines allerdings glaube ich nicht: dass der Dichter E. T. A. Hoffmann von 1776 bis 1882 gelebt hat, wie es in allen vier Sprachen zu lesen ist. Er starb vielmehr 1822 in Berlin, wo der studierte Jurist als Kammergerichtsrat tätig war.

(Gerd Nauhaus)

On his most recent CD – recorded in 2015/16 and published by the Dutch label Phædra – Flemish pianist Jozef De Beenhouwer, known to be a spe-

cialist for interpretations of Clara and Robert Schumann's piano works, combines both early and late compositions: the *Fantasiestücke* op. 12, the *Arabeske* op. 18 and the *Humoreske* op. 20 as well as the so-called "Geister-Variationen" in E-flat major (RSW Anh. F 39), created in 1854/55. De Beenhouwers renditions are elaborate and offer a sense of profoundness and (in the case of the Variationen) transcendency, thereby revealing unusual aspects of the composition.

(Summary by Irmgard Knechtges-Obrecht, translated by F. O.)

**II. Robert Schumann und der Humor – ein weites Feld, denn für den Komponisten beinhaltet der Begriff ganz offensichtlich weit mehr als einfachen Scherz und Kalauer. Vielmehr begleitet seinen Humor stets ein mal mehr, mal weniger deutlich sichtbarer Schatten: die Melancholie. Und so verwundert es auch nicht, dass Schumanns musikalische Werke von solchen Licht- und Schattenspielen verschiedenster Intensität durchzogen sind. Und genau bei diesem Aspekt setzt das Programm der neuen CD des belgischen Pianisten und Musikwissenschaftlers Jozef de Beenhouwer an. Die im Falle dieses Themas natürlich obligatorische *Humoreske* op. 20 hat er mit den ebenfalls zu Schumanns Frühwerk zählenden Stücken *Arabeske* op. 18 und *Fantasiestücke* op. 12 kombiniert. Und zum Abschluss der CD gibt es dann noch einen wohl kalkulierten Kontrast zu erleben: die so genannten „Geistervariationen“, die letzte musikalische Äußerung Schumanns aus seinem Asyl in Endenich.**

Das Programm beginnt allerdings erst einmal munter und verspielt. Das sei ja etwas „für Damen“ – so hat Robert Schumann später etwas abfällig über seine eigene *Arabeske* op. 18 geurteilt. Er meinte damit den sehr gefälligen Charakter des Stückes. Von solcher Geringschätzung ist allerdings im Spiel des Interpreten Jozef de Beenhouwer nichts zu spüren: zwar leicht und unbeschwert im Anschlag, aber auch wohl durchdacht präsentiert der Pianist das gut 7-minütige Stück. Vor allem den zahlreichen lieblichen Vorschlagsnoten des Hauptthemas schenkt er besondere Aufmerksamkeit. Sie werden bei ihm zur Antriebskraft, zum Motor der musikalischen Bewegung. So entwickelt die Musik schon bald ihre ganz eigene Dynamik und bekommt damit auch den Anstrich eines zwar im Grundsatz leichten, aber dennoch anspruchsvollen und in sich geschlossenen Charakterstücks – auch über die immer wieder eingeschobenen kurzen Moll-Eintrübungen hinweg. Mit den *Fantasiestücken* op. 12 folgen dann allerdings acht waschechte poetisch inspirierte Miniaturen Schumanns. Der Komponist hat sich dabei von den (literarischen) „Fantasiestücken in Callot's Manier“ von E.T.A. Hoffmann inspirieren lassen. Los geht es aber erst einmal mit einer musikalischen Sternstunde: „Des Abends“ heißt das sehr innig zu spielende Einleitungsstück, und es fällt einem beim Hören dieser Auf-

nahme gleich leicht, die musikalischen Sterne am Himmelszelt zu hören. Mit sehr sanftem und behutsamem Anschlag zeichnet de Beenhouwer das Bild eines sternenklaren Nachthimmels, weit spannt der die Melodiebögen über das nächtliche musikalische Firmament. Doch die Idylle ist nur von kurzer Dauer: Auf dem Fuß folgt ihr zunächst ruppig, aber bald schon mit umsichtig gezügeltem Temperament „Aufschwung“ – der zweite Satz aus den *Fantasiestücken*. „Mit Humor“ hat Schumann über das vierte Stück „Grillen“ als Vortragsanweisung geschrieben. Jozef de Beenhouwer fasst es der musikalischen Form entsprechend als ein typisches Scherzo auf. In dessen auftrumpfende Heiterkeit mischt sich aber schon bald eine deutliche Prise Nachdenklichkeit. Spätestens hier ist der Diskurs um das heimliche CD-Thema „Humor bei Robert Schumann“ eröffnet. Eher leidenschaftlich-bewegt geht es dagegen „In der Nacht“ zu. Nicht zu rasch und mit sanften Impulsen setzt und hält de Beenhouwer dieses Perpetuum Mobile in Bewegung. An dieser Stelle lohnt sich ein tieferes Hineinhören in den Unterbau des Klaviersatzes, um zu erkennen, mit welcher großer technischer Meisterschaft und Klarheit der Pianist auch die Mittel- und Unterstimmen gestaltet. Und das „Ende vom Lied“? Diesen Titel hat der Komponist seinem letzten Stück gegeben und seinem Interpreten noch die etwas vertrackte Anweisung „Mit gutem Humor“ mit auf den Weg gegeben. Mit ein paar grimmigen Untertönen kombiniert Schumann gleich zu Beginn eine hymnisch anmutende Episode, bevor er beide Charaktere gemeinsam auftreten lässt. Der Satz bekommt damit so etwas wie eine gewollt unfreiwillig-komische Note.

Vordergründige Heiterkeit war Schumann sicher in der Regel suspekt. Dem entsprechend findet sie auch in Schumanns *Humoreske* op. 20 keinen so rechten Platz. Mit dem Titel seines formal so schwer fassbaren fünfteiligen Werkes bezieht sich der Komponist auf eine seinerzeit populäre literarische Erzählform. Und dieses Gefäß nutzt er nun dafür, um virtuos mit verschiedenen Ausprägungen des bzw. seines Humorbegriffs zu spielen. Konkret bedeutet das: Gegensätzliche Stimmungen prallen unmittelbar aufeinander – allein das sicher schon eine Variante von gutem Humor à la Schumann. Jozef de Beenhouwer nutzt diese musikalischen Konfrontationen sehr geschickt für seine Gestaltung aus. Nie wirken die Kontraste plakativ oder gewollt: in jeder Stimmung wird so vielmehr eine Portion Energie freigesetzt, die der Pianist dann gleich aufgreift und in die Gestaltung der folgenden Episode einfließen lässt. So entsteht ein bunter, organischer Fluss der unterschiedlichsten humoristischen Empfindungen. Besonders deutlich wird das z.B. im zweiten „Hastig“, wo der Komponist bewusst mit der Erwartungshaltung seiner Hörer spielt und sie dann immer wieder genüsslich enttäuscht. „Zum Beschluss“ präsentiert uns der Komponist dann doch noch so etwas wie die Quintessenz seines musikalischen

sches Diskurses über das Thema „Humor“: eine immer wieder nach vorne strebende, aber ständig unterbrochene Melodie. Erst langsam zeichnen sich ihre Konturen ab, sie scheint aber trotz des heiter-bewegten Charakters stets auch ihre dunkle Seite mitzuschleppen. In der Zeichnung gerade dieser Doppelbödigkeit der Musik versteht sich Jozef de Beenhouwer ganz ausgezeichnet. Seine Interpretation der *Humoreske* verfällt niemals ins Vordergründige, sondern lotet stets die Tiefen, die Abgründe, aber auch die optimistischen Momente von Schumanns Musik aus. So wird dessen Humoreske zu einem intensiven Erlebnis und man fängt unweigerlich an, auch intensiv über den eigenen Humor begriff nachzudenken.

Vor diesem Hintergrund scheinen die diese CD abschließenden „Geistervariationen“ zunächst einmal aus einer ganz anderen Welt zu stammen: „Engelsstimmen“ sollen Robert Schumann das ruhige und ganz in sich gekehrte Thema eingeflüstert haben. Dabei ist es eigentlich eine Variante eines Grundgedankens, den der Komponist schon vorher in anderen Formen ausformuliert hatte. Mit großer Ruhe, Respekt und Klarheit zelebriert Jozef de Beenhouwer dieses Thema und seine Variationen. Nicht kühl und abstrakt, sondern ganz nah an der Seele seines Schöpfers scheint er dabei zu sein. Und irgendwie hat man das Gefühl, dass sich der Humor und sein melancholischer Schatten versöhnt und einfach in Musik aufgelöst haben. Eine schöne Erkenntnis am Schluss dieser sehr innig und intensiv musizierten CD.

(Jan Ritterstaedt)

Robert Schumann and humour: the composer's relation to this concept is, in a way, hidden behind the programme of this new CD of the Belgian pianist Jozef de Beenhouwer. Besides the *Humoresque*, Op. 20, which is, of course, obligatory in this context, he also recorded the *Fantasia Pieces*, Op. 12, and the *Arabesque*, Op. 18, for this purpose. The programme concludes with Schumann's so-called "Ghost Variations" in E-flat major, WoO 24. Whilst the *Arabesque* charms with its quite cheerful and carefree character, the humour in the *Fantasia Pieces* seems to be always accompanied by a melancholic shade. De Beenhouwer presents this piece with great technical sovereignty and clarity of touch. Yet, the confrontation with different shadings of humour is particularly intensive in the *Humoresque*. There, the pianist finds a very conclusive balance between refreshing serenity and tender melancholy. Both emotions regularly collide and pervade each other in this piece. It is only in the "Ghost Variations" that humour and its shadow appear to have reconciled – or, at least, this is the impression one gains from Jozef de Beenhouwer's way of presenting them with warmth and as if they were at rest with each other. This is a very intimate and intensive CD recording! (Summary by J. R., translated by Th. H.)



**Schumann**  
**Davidsbündlertänze · Humoreske · Blumenstück**

Luca Buratto, Klavier

Audio CD

Hyperion Records Ltd.

Erscheinungsdatum/released: 28.4.2017

Als jüngster Teilnehmer errang der damals 19-jährige italienische Pianist Luca Buratto den dritten Platz beim Internationalen Robert-Schumann-Wettbewerb Zwickau

2012 sowie den erstmals vergebenen MDR-Figaro-Publikumspreis. Drei Jahre später gewann Buratto dann den ersten Preis beim Honens piano competition Calgary, Canada, kurz davor hatte er sein UK-Debüt in der Wigmore Hall. Das Programm dieses Recitals spielte er nun für Hyperion im Juni 2016 in Wyastone Estate, Monmouth, Concert Hall ein, gerade erschien die vorliegende CD. Zwischen die beiden Schwergewichte aus dem Klavierwerk des jungen Schumann, *Humoreske* op. 20 und *Davidsbündlertänze* op. 6, stellt Buratto das leichte, von Schumann mehr „für die Damen“ komponierte *Blumenstück* op. 19. Wie die *Humoreske* während des achtmonatigen Aufenthalts in Wien entstanden, überrascht das *Blumenstück* trotz vermeintlich biedermeierlicher Leichtigkeit durch seinen Melodienreichtum und vor allem durch deren motivische Verarbeitung, was Buratto sehr geläufig und ohne jegliche unangebrachte Überhöhung zu vermitteln weiß.

Die von Schumann als „wenig lustig und vielleicht mein Melancholisches“ bezeichnete *Humoreske*, deren Humor so ganz anders geartet ist, als ein auf vordergründiges Lachen abzielendes Späßetreiben bietet noch sehr viel mehr musikalische Überraschungen. Ohne sich auf ein konkretes Muster festlegen zu lassen mischt Schumann in dieser eigenwilligen Komposition Elemente verschiedenster Formtypen und stellt seine durch Scharfsinn und Einfallsreichtum geprägte Fähigkeit unter Beweis, abwegige Gegensätze miteinander auf vielschichtige Weise in Beziehung zu bringen. Vom Interpreten verlangt er da ähnliche Fähigkeiten, das ist nicht leicht zu spielen. Soll das Werk doch einerseits als großes Ganzes stimmig wirken, ohne aber andererseits die Besonderheit des Gegensätzlichen zu verlieren. Buratto geht es locker an, fast möchte man meinen, mit jugendlichem Leichtsinn. Und es geht überraschend gut, wenngleich ihm auch der letzte gestalterische Schliff noch fehlt, den vermutlich erst die Reife des Älterwerdens bringen wird. Technische Details jedenfalls bereiten dem jungen Pianisten keinerlei Schwierigkeiten.

In der nur „in dem Kopf seines Stifters“ existierenden geheimen und gegen das Philistertum in der Musik kämpfenden Vereinigung der „Davidsbündler“ fasste Schumann illustre lebende und verstorbene Persönlichkeiten, enge Freunde und frei erfundene Gestalten wie Florestan und Eusebius zusammen, denen er in den 18 Nummern seiner *Davidsbündlertänze* op. 6 ein veritables musikalisches Denkmal setzte. Beflügelt durch die heimliche Verlobung mit seiner geliebten Clara Wieck im August 1837 schrieb er die Klavierstücke in enger Verbindung zu seiner Braut, in dem er nicht nur „viele Hochzeitsgedanken“, ja einen ganzen „Polterabend“ darin erblickt, sondern auch offen aus deren Kompositionen zitiert. Auch wenn dies sehr „romantisch“ klingt, natürlich im tiefsten Wesen auch ist, so sollten die Tänze doch nicht zu betont in diesem Sinne interpretiert werden. Da schießt Luca Buratto ein wenig über das Ziel hinaus. Zwar ist die Musik von Schumann wunderbar ersonnen, doch sollte der Pianist nicht zu versonnen spielen, sich dabei fast selbst verlierend, wie es bei Buratto stellenweise wirkt. Da darf man ruhig zupackend und durchaus diesseitig in die Tasten greifen. Dem technisch höchst anspruchsvollen und hoch virtuoson klavieristischen Feuerwerk der Schumann'schen Musik zeigt sich Buratto jedoch bravourös und in makelloser Klangschönheit gewachsen. Insgesamt eine CD, die im Plattenschrank des Schumannianers nicht fehlen sollte, wenngleich auch das Cover-Bild eher unpassend erscheint und den Konsumenten direkt in eine falsche Richtung lenkt. Nicht zuletzt aber beweist die Einspielung einmal mehr, wie treffsicher die Juroren des Zwickauer Wettbewerbs im Erkennen von großen Talenten sind.

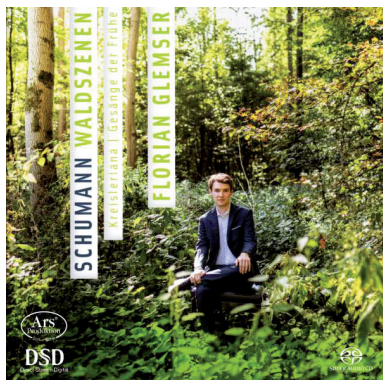
(Irmgard Knechtges-Obrecht)

As the youngest contestant, the then 19-year-old Italian pianist Luca Buratto won third place at the Robert Schumann International Competition and won the first ever MDR Figaro Audience Award.

He has now published the programme of his UK debut at the Wigmore Hall on CD. Between the two heavy weights from young Schumann's early piano works, *Humoreske* op. 20 and *Davidsbündlertänze* op. 6, he interposes the lighter *Blumenstück* op. 19, which Schumann composed more "for the ladies". Buratto may still lack the final finishing touch in terms of creativity, which will probably come with age and maturity. He does, however, rise with bravura to the challenge of the highly demanding and virtuosic piano fireworks that is Schumann's music.

A very recommendable CD, only the picture on the cover seems somewhat unsuitable. If nothing else, this recording proves once more how accurate the juror's from Zwickau are when it comes to recognising great talents. (Summary by I.K.-O., translated by F. O.)





### Schumann Waldszenen

Robert Schumann: Waldszenen op. 82, Kreisleriana op. 16, Gesänge der Frühe op. 133

Bonus-Track: „Endericher Sterbechoral: „Wenn mein Stündlein vorhanden ist“  
Florian Glemser, Klavier

Audio CD

ARS Production

Erscheinungsdatum/released: 1.2.2017

Es ist immer wieder eine spannende Frage: Wie gestalte ich als Künstler

mein diskografisches Debüt? Manch ein Pianist wählt dann vielleicht das große, virtuose Feuerwerk, um vor allem auf seine technischen Fähigkeiten aufmerksam zu machen. Wieder ein anderer entdeckt den unbekanntesten Meister und dessen noch weniger bekanntes Werk. Der Pianist Florian Glemser dagegen wagt sich bei seiner Debüt-CD gleich ans Eingemachte: Robert Schumanns *Kreisleriana* op. 16, *Waldszenen* op. 82 und die *Gesänge der Frühe* op. 133. Damit hat er ein Repertoire gewählt, das manchen gestandenen Pianisten sein Leben lang beschäftigt und dessen Deutungsspielraum immens ist. Wie geht man etwa mit den so scheinbar harmlos-naturverbunden klingenden *Waldszenen* und ihren verrufenen Stellen und vertrackten Vogel-Prophезеzeigungen um?

Florian Glemser geht im Grunde wissenschaftlich vor: er lässt schon in seinem selbst verfassten Booklet-Text durchblicken, dass er sich intensiv mit den literarischen Vorlagen der *Waldszenen* beschäftigt hat. Die bestehen aus Texten Friedrich Hebbels und aus der Sammlung „Waldlieder“ von Gustav Pfarrius. Nur einen davon ließ der Komponist schließlich im Druck seines Klavierzyklus veröffentlichen, den zu „Verrufene Stelle“. Alle anderen Texte ließ er lieber weg, um seiner Musik auf keinen Fall den Anstrich von reiner Programmmusik zu geben. Davon ausgehend fasst Pianist Florian Glemser die einzelnen Sätze auch als grundsätzlich für sich stehende Charakterstücke und musikalische Stimmungsbilder auf, für die der literarische Hintergrund allerdings die Folie bildet. Der „Eintritt“ in den Wald erfolgt bei ihm entsprechend heiter und unbeschwert. Und dennoch mischen sich auch hier schon zwischen den musikalischen Ausdruckszeilen zweifelnde Töne dazu. Während der Pianist hier mit leichtem und grazilen Anschlag spielt, klingt der folgende „Jäger auf der Lauer“ sehr kraftvoll und wird von ihm sehr plastisch gezeichnet. Allein die kurze Verzögerung vom Beginn des Stückes hat es da schon in sich. Gerne arbeitet Glemser solche Stimmungskontraste deutlich heraus. Das geschieht aber niemals

auf Kosten des Klangs oder der rhythmischen Präzision. Der Pianist kann aber auch ganz schlicht: die "Einsamen Blumen" klingen bei ihm wie eine einfache Volksweise: innig und authentisch. Sehr behutsam und mit etwas Ehrfurcht tastet sich Glemser dann an "Verruchte Stelle" heran, die er vom Duktus her mit beinahe barocker Strenge à la französischer Ouvertüre zelebriert. Ein sehr wirkungsvoller Kontrast zur schlichten Volksweise kurz zuvor! "Vogel als Prophet" – mit diesem vielleicht bekanntesten Stück aus den *Waldszenen* mit seinen charakteristischen Registersprüngen geht Glemser dagegen bewusst "bodenständiger" um. Man hat das Gefühl als flattere der Vogel tatsächlich leibhaftig vor dem inneren Auge. Sehr elastisch und agogisch formt der Pianist die auf- und absteigenden Läufe und kombiniert diese musikalische Schicht äußerst gekonnt mit den übrigen Elementen von Schumanns komplexem Satz. Auch im folgenden "Jagdlied" legt Glemser großen Wert auf die Transparenz: sehr deutlich gestaltet er etwa die motivischen Wechselspiele zwischen den einzelnen Registern im zweiten Teil des Stückes. Wiederum erscheint es hier als liefen zwei verschiedene musikalische Schichten übereinander ab, eine Kompositionstechnik wie sie eigentlich erst später Komponisten wie Igor Strawinsky anwenden sollten.

Die *Waldszenen* bilden den Mittel-, aber vielleicht gar nicht einmal den Schwerpunkt dieser CD. Denn davor erklingt Schumanns geniales Frühwerk: *Kreisleriana* op. 16. Mit den musikalischen Schilderungen der Charakterzüge des impulsiven Kapellmeisters Kreisler (nach E.T.A. Hoffmann) scheint sich Florian Glemser voll identifizieren oder zumindest diese Figur sehr gut verstehen zu können. Temperamentvoll und auch nicht ohne eine Prise pianistischer Brillanz startet er in den mit "Äußerst bewegt" überschriebenen ersten Satz des Zyklus. Es folgt ein sehr intensiv herausgearbeitetes Wechselbad der Gefühle, das vom plötzlichen Anflug von zarter Melancholie bis zu beinahe unbändigen Ausbrüchen reicht. Auch bei den *Kreisleriana* schafft Florian Glemser bewusst starke Kontraste zwischen den einzelnen Abschnitten, gestaltet manche Übergänge aber auch äußerst geschmeidig und organisch. Ein wirklich lebendiges musikalisches Bild entsteht vor dem geistigen Auge.

Die Vorliebe des Pianisten für die musikalischen Schichtungen in Schumanns Klaviersatz wird vor allem im letzten bzw. genau genommen vorletzten Stück dieser CD befriedigt. Die *Gesänge der Frühe* op. 133 entstanden 1853 in Düsseldorf, kurz bevor der Komponist in die Nervenheilanstalt Endenich umzog. Dort kümmerte er sich noch eigenhändig um die letzten Korrekturen seines Werkes für den Druck. Den fünf Stücken liegt der Roman *Hyperion* von Friedrich Hölderlin zugrunde. Schumann hat damit einen Zyklus geschrieben, dessen musikalische Botschaften sich auch heute noch musikalisch nicht so einfach entschlüsseln lassen. Leicht-

ter wird das allerdings, wenn man einmal die unterschiedlichen rhythmischen Schichten sichtbar macht, die der Komponist in seinen Sätzen verwendet hat. Und genau das tut Florian Glemser beispielsweise im zweiten Satz "Belebt, nicht zu rasch". Kurz täuscht er den Hörer, indem er die Figur ganz zu Beginn betont, die dann aber gleich in die Begleitung "abtaucht". Sofort wird klar, dass auch eine Melodie im Bass liegt und sich in den Mittelstimmen eine melodische Figur versteckt. Sehr geschickt lenkt der Pianist so die Aufmerksamkeit auf die Struktur von Schumanns Musik und gewährt so intensive Einblicke in dessen Spätwerk.

Ein bisschen pathetisch, aber auf der anderen Seite auch angemessen würdevoll endet diese CD mit dem so genannten "Endenicher Sterbechoral", einem der letzten Werke des todkranken Komponisten. Zusammen mit dem choralhaften ersten und letzten Satz der *Gesänge der Frühe* ergibt sich so eine schlüssige Beziehung zur Biografie Schumanns. Fast wirkt es so als seien die letzten Noten der "Gesänge" mit den ersten des Sterbechorals verwandt. Warum der dann aber unbedingt noch mit der Bezeichnung "Bonus-Track" versehen werden musste, erschließt sich dem eher inhaltlich orientierten Hörer nicht so ganz. Florian Glemser hat jedenfalls mit seiner Debüt-CD gleich voll ins Schwarze getroffen: wir hören hier eine sehr eindringliche, mit viel zartem Anschlag und großer Ausdruckstiefe angereicherte Interpretation von Schumanns *Kreisleriana*, *Waldszenen* und der *Gesänge der Frühe*, die sich keineswegs hinter anderen großen Aufnahmen dieser Stücke zu verstecken braucht.

(Jan Ritterstaedt)

For his debut album, the young pianist Florian Glemser did not exactly choose light fare: first, the restless conductor Kreisler in Schumann's virtuoso and brilliant *Kreisleriana*, Op. 16, then anything but a simple walk through the *Forest Scenes*, Op. 82, Schumann's *Songs of Dawn*, Op. 133, and, as a "bonus track", the famous "Endenich Death Choral". Glemser's interpretation connects in all pieces to the respective literary source. For instance, one can clearly feel in his interpretation of *Kreisleriana* how the pianist is trying to musically approach the figure of the conductor Kreisler. In the *Forest Scenes*, and even more strongly in the *Songs of Dawn*, he very carefully exposes the different rhythmic and harmonic layers in Schumann's music and captivates in his playing with high accuracy and transparency. Florian Glemser lets his CD die away with the „Endenich Death Choral", the last work of the critically ill composer, in a slightly lofty but perfectly dignified manner. Overall, this is a very poignant interpretation of Schumann's piano works, enriched by a superbly gentle touch and great depth of expression, which needs by no means to hide behind any other of the great recordings of these pieces. (Summary by J. R., translated by Th. H.)



### Robert Schumann . Revaz Lagidze

Robert Schumann: Toccata op. 7, Kinderszenen op. 15, Carnival op. 9

Revaz Lagidze: Rondo Toccata

Dudana Mazmanishvili (Klavier)

Audio CD

Cugate Classics CGC042-2

Erscheinungsdatum/released: 8.9.2017

Die *Toccata* von Robert Schumann und eine *Toccata* von Revaz Lagidze (1921-1981) bilden sozusagen die musikalische Klammer für die Hauptwerke auf dieser CD: Schumanns *Kinderszenen* und *Carnaval*.

Aber die beiden Toccataen sind durchaus ein bisschen mehr als nur Randwerke – neben aller hochvirtuosen pianistischen Brillanz setzen sie sich auf unterschiedlichste Art auch formal mit diesem Kompositionstyp auseinander: Schumann bindet die Toccata-Elemente in einen Sonatensatz, der georgische Komponist Lagidze wählt dafür die Rondoform. Während die georgische Pianistin Dudana Mazmanishvili Schumanns Opus 7 zwar absolut korrekt, aber doch ein wenig verhalten anlegt, gerät ihr die Toccata ihres georgischen Landsmanns zu einer mutigen, kraftvollen Tastenjagd, die die Komposition zugleich weit über den Charakter eines reinen Zugabestücks hinaushebt. Das ist ein hinreißendes Plädoyer für einen Komponisten, der in Georgien nach wie vor hoch geschätzt wird und in seinen Werken sehr stilvoll zwischen U- und E-Musik balanciert.

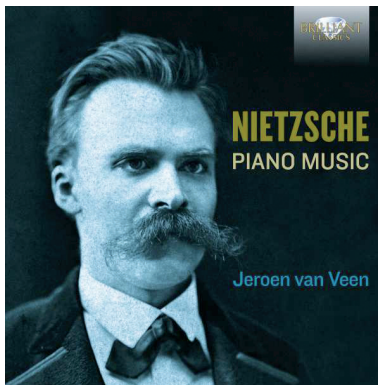
Wahrscheinlich wird es Mazmanishvili auch ein Herzensanliegen gewesen sein, Lagidzes Toccata auf dieser Schumann-CD zu präsentieren. Denn die Georgierin ist nicht nur eine vielfach ausgezeichnete Pianistin – Preisträgerin unter anderem beim Busoni-Wettbewerb, bei der Rubinstein Competition und bei der Washington Piano Competition –, sondern auch noch äußerst prägnante Politikerin. Als Kulturattachée der Georgischen Botschaft in Berlin setzt sie sich mit viel Erfolg für die Verbreitung der georgischen Kultur ein.

Dudana Mazmanishvili, die bei der Schumann- und Chopin-Spezialistin Elisso Virsaladze in München studierte, erweist sich in dieser Einspielung als eine bemerkenswerte Schumann-Interpretin. Die *Kinderszenen* legt sie durchweg schlicht und sehr kantabel an, verzichtet auf jede Effekthascherei, vieles wirkt auf schöne Art nachdenklich und wie improvisiert. Nicht minder eindrucksvoll gerät der *Carnaval*-Reigen, mit kluger Charakterisierungskunst und beherrzter Vorgehensweise – das alles hat animierende

Frische, Schwung und einen großen Bogen. Und in der Werk-Mitte setzt Mazmanishvili ein geheimnisvolles Fragezeichen: Die eigentlich nicht zu spielenden Noten der „Sphinxes“ zupft sie auf den Saiten des Flügels.

(Ulrich Buman)

The Georgian Dudana Mazmanishvili is not only a multiple prize-winning pianist but also the Cultural Attachée of the Georgian Embassy in Berlin. As the finale of her Schumann recordings, she presents a highly virtuosic toccata by her compatriot Revaz Lagidze, a piece both rewarding and brilliant. Mazmanishvili reveals herself as a remarkable Schumann interpreter. She approaches the “Scenes from Childhood” in a simple and very cantabile manner throughout, whereas she goes about the round dance of “Carnaval” with a spirited and vigorous grasp – an interpretation full of momentum and crispness. (Summary by U.B., translated by Th. H.)



### **Nietzsche: Piano Music**

Klaviermusik von Friedrich Nietzsche

Jeroen van Veen (Klavier)

Audio CD

Brilliant Classics (Edel)

Erscheinungsdatum/released: 14.8.2017

„Vielleicht“, schrieb Friedrich Nietzsche im Jahr 1887, „hat es nie einen Philosophen gegeben, der in dem Grade und bis zu dem Grunde Musiker war, wie ich es bin.“ Dem mag man nicht widersprechen, aber über die Qualitäten Nietzsches als Kom-

ponist sagt das mangels großartiger Konkurrenz unter den Philosophen herzlich wenig aus. Es gab von Zeit zu Zeit immer wieder Bemühungen, den Musiker Nietzsche ins rechte Licht zu stellen, Dietrich Fischer-Dieskau und Aribert Reimann beispielsweise setzten sich vehement für die Lieder des komponierenden Philosophen ein, der Pianist Michael Krücker spielte vor zehn Jahren das komplette Klavierwerk Nietzsches ein. Jetzt hat der niederländische Komponist und Pianist Jeroen van Veen nachgelegt, mit einer offenbar ganz persönlichen Auswahl von 13 Klavierstücken, darunter sind vorzugsweise Miniaturen, aber auch die sinfonische Dichtung „Ermanarich“ und der siebenteilige „Hymnus an die Freundschaft“. Van Veen gilt als Spezialist für Minimal Music, folglich fehlt in seiner Nietzsche-Sammlung auch nicht „Das Fragment an sich“, eine Miniatur, die beliebig oft

wiederholt werden soll, gewissermaßen also ein kleines Stück Prä-Minimalismus, das van Veen mit feinsten Anschlagskunst geradezu betörend zielloos spielt. Nicht alles gelingt van Veen dermaßen überzeugend, kann es auch nicht, weil eine gewisse kompositorische Leere dem entgegensteht. Das macht sich vor allem in der sinfonischen Dichtung über den Ostgotenkönig Ermanarich bemerkbar, die Leben und Tod ihres Helden auf recht naive Weise spiegelt. Man erinnert sich, wie der Dirigent Hans von Bülow später über Nietzsches Manfred-Meditation urteilte, er sprach von einem „musikalischen Fieberprodukt“ und „bedauerlichen Klavierkrämpfen“. Und man tut Nietzsche, dem durchaus begabten Amateur und musikalischen Autodidakten, keinen Gefallen, wenn man diese Ermanarich-Jugendsünde, die er als 16-Jähriger geschrieben hat, wieder herauskramt.

Über Robert Schumann hat Nietzsche ein interessantes und oft zitiertes Urteil gefällt: „Schumann mit seinem Geschmack, der im Grunde ein kleiner Geschmack war (nämlich ein gefährlicher, unter Deutschen doppelt gefährlicher Hang zu stiller Lyrik und Trunkenboldigkeit des Gefühls), beständig beiseite gehend, sich scheu verziehend und zurückziehend, ein edler Zärtling, der in lauter anonymem Glück und Weh schwelgte, eine Art Mädchen und »noli me tangere« von Anbeginn: Dieser Schumann war bereits nur noch ein deutsches Ereignis in der Musik, kein europäisches mehr, wie Beethoven es war.“ Aparenterweise gibt sich Nietzsche in den Klavierstücken, die sich auf ein Lied beziehen wie etwa das lebenswürdige „Da geht ein Bach“, durchaus schumannesk. Anderes wie eine Mazurka klingt ziemlich deutlich nach Chopin, kleine Klanggemälde wie „Im Mondschein auf der Puszta“ oder eine „Heldenklage“ bleiben mit ihren Dreiklangs-Girlanden und Arpeggien doch einigermaßen matt.

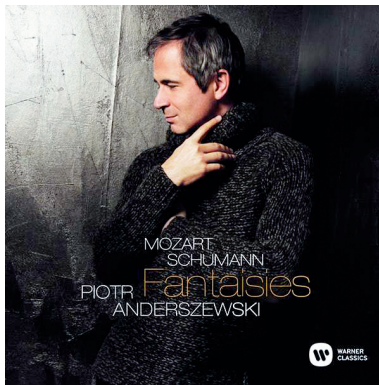
Sucht man den eigentlichen Nietzsche-Ton, so findet man ihn gelegentlich in einigen harmonischen Kühnheiten, vor allem freilich in einem fast durchgängigen Hang zur musikalischen Melancholie. Den arbeitet van Veen genauestens heraus, nicht zuletzt auch mit sehr zurückhaltendem, langsamem Tempo. Da kommt schon mal der Wunsch nach energischerem Zugriff auf.

(Ulrich Bumann)

There have been repeated efforts from time to time to put the musician Friedrich Nietzsche in the right light; for instance, Dietrich Fischer-Dieskau and Aribert Reimann vehemently stood up for the songs of the composing philosopher, and the pianist Michael Krücker recorded his complete works for piano ten years ago. The Dutch composer and pianist Jeroen van Veen has now taken this up again with an apparently personal selection of 13 piano pieces, including primarily miniatures but also the symphonic poem “Ermanarich [Ermanaric]” and “Hymnus an die Freundschaft



[Hymn to Friendship]” in seven parts. Van Veen is considered a specialist for minimal music and his Nietzsche collection does not omit, accordingly, “Das Fragment an sich [The fragment in itself]”, a miniature that is to be repeated any number of times and thus constitutes, in a way, a small piece of pre-minimalism which van Veen plays in a really captivating and aimless manner with a very subtle touch. Generally speaking, most pieces create the impression of a bit of Schumann, a bit of Chopin, a bit of Liszt, so that the composing autodidact Nietzsche often sounds rather arbitrary. If one looks for the actual Nietzsche tone, one will find it in a tendency towards musical melancholy. Van Vees is very good at working this out. (Summary by U. B., translated by Th. H.)



### **Mozart . Schumann – Fantaisies**

Mozart: Fantasie c-moll KV 475, Klaviersonate Nr. 14 c-moll KV 457

Schumann: Fantasie C-Dur op. 17, Geistervariationen WoO 24

Piotr Anderszewski, Klavier

Audio CD

Warner classics

Erscheinungsdatum/released: 17.2.2017

Zwei große Künstlerpersönlichkeiten stehen im Zentrum dieser neuen Produktion: Wolfgang Amadeus Mozart und Robert Schumann. Beide

sind hier mit für ihr Schaffen eher ungewöhnlichen Werken vertreten. Im Falle Mozarts handelt es sich um die Kombination seiner c-Moll-Klavierfantasie KV 475 mit der Klaviersonate Nr. 14 c-Moll KV 457. Beide Stücke hatte der Verleger Artaria auf Mozarts Wunsch hin gemeinsam im Druck veröffentlicht. Für Robert Schumann steht schließlich dessen schwärmerisches Jugendwerk, die Klavierfantasie C-Dur op. 17 aus dem Jahr 1836 und sein berühmtes Spätwerk, die so genannten „Geistervariationen“ Es-Dur WoO 24 über ein Thema, das dem damals schon schwer kranken Komponisten von Engelstimmen eingeflüstert worden sein soll.

Der polnisch-ungarische Pianist Piotr Anderszewski ist ein bekennender Romantiker, der sich und sein Spiel gerne von Assoziationen und den in der Musik verborgenen Gefühlsregungen leiten lässt. Dem entsprechend hat er sein neues Album auch mit „Fantaisies“ – Fantasien – überschrieben. Und schon bei Mozarts c-Moll-Fantasie wird diese auch vom Interpreten gefordert, denn das sehr ernsthafte Stück ist eines der vielleicht persönlichsten Werke Mozarts. Hier in der freien Form der Fanta-

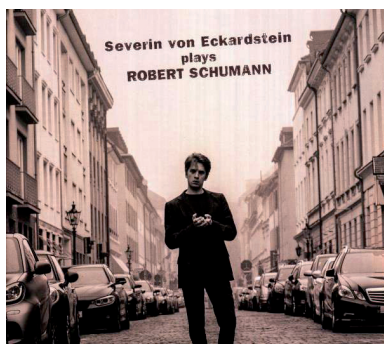
sie konnte er schließlich das mit musikalischen Mitteln ausdrücken, was etwa in der festen Form der Sonate deutlich schwieriger gewesen wäre. Mit einem suchenden, etwas grimmigen Basston lässt Anderszewski die Fantasie beginnen, um dann aber unmittelbar in einen von zarten Seufzern durchsetzten, nachdenklichen Tonfall zu wechseln. So wirkt der Anfang der c-Moll-Fantasie KV 475 gleich wie eine Art Motto für die gesamte Komposition, denn in der Folge bestimmt der Kontrast zwischen diesen beiden Ausdruckssphären das gesamte Stück. So jedenfalls hat es Piotr Anderszewski angelegt. Natürlich ignoriert er dabei nicht die vielen, feinen Zwischentöne, aber die Grundkonstellation der Fantasie ist damit gesetzt. Immer dann, wenn sich zarte Melancholie in Mozarts Komposition breit macht, ist es der grimmige Bass vom Beginn, der jeden Anflug von Zärtlichkeit schnell wieder im Keim erstickt. Welche konkreten Ereignisse hier allerdings eine Rolle gespielt haben mögen, verrät der Komponist nicht. Sie dürften aber mit seiner Emanzipation als Künstler und dem Umzug von Salzburg nach Wien zu tun haben. Nahtlos, d.h. ohne längere Pause zwischen den Tracks der CD, geht die Fantasie in die ebenfalls in c-Moll stehende Sonate Nr. 14 KV 457 von Mozart über. Dass wir hier nun derselben Sphäre wie in der Fantasie begegnen, war natürlich zu erwarten. Jetzt aber verändert sich die Form und der Duktus: wir verlassen die intime Welt des in sich gekehrten, mit seinem Schicksal hadernden Komponisten. Wir treten vielmehr auf das Podium und damit in die Öffentlichkeit. Diesen Eindruck bekommt man zumindest beim Hören der CD. Anderszewski ändert dabei auch konsequenterweise nichts an seiner inneren Grundhaltung. Vor dem Hintergrund der Fantasie wirkt die Sonate natürlich etwas heller, geschmeidiger, eleganter. Ihr musikalischer Inhalt ist aber derselbe: das Hadern mit dem Sein. Auch hier betont Piotr Anderszewski fast überdeutlich die Kontraste: grimmige Bässe treffen unmittelbar auf zarte melodische Linien im oberen Register. Entspannte Ruhe dann im Adagio: hier haben sich die Wogen geglättet, und der Pianist beginnt auf seinem Flügel zu singen. Wunderbar zart ist dabei sein Anschlag, vor allem sein Piano hat eine große und tief empfundene Ausdruckskraft, die eigentlich schon weit über die Epoche der Wiener Klassik hinauszureichen scheint. Piotr Anderszewski ist eben ein Romantiker, der Mozarts noch am Affekt orientierte Klangsprache in tiefe, individuelle Gefühlsregungen zu verwandeln weiß. Und das tut er mit großer Leidenschaft und enormer technischer Perfektion, so etwa im „Molto allegro“, dem letzten Satz von Mozarts c-Moll-Sonate. Doch auch hier kein ausschweifendes Rondo-Finale. Das Stück beginnt eher verhalten optimistisch, mündet aber schon bald in einer von Anderszewski sehr deutlich artikulierten offenen Frage. Und so schwebt auch über diesem Satz der tragische Schatten des Schick-

sals, der die Musik immer wieder in ihrem Optimismus bremst und in ihre Schranken weist. Ein sehr persönlicher, romantisch empfundener und fein durch gestalteter Mozart von Piotr Anderszewski.

Bei Robert Schumann sind die biografischen Verhältnisse eigentlich noch drastischer: erst die hoffnungsvolle Karriere als Pianist, dann das mühsame Ringen um seine große Liebe, schließlich die Geisteskrankheit und der Tod in der Nervenheilanstalt in Endenich bei Bonn. Um diesen Bogen zu umreißen, hat sich Pianist Piotr Anderszewski für sein neues Album ein Früh- und ein Spätwerk Schumanns ausgewählt: die C-Dur-*Fantasie* op. 17 und die so genannten „Geistervariationen“ WoO 24. Ganz ähnlich wie bei Mozart bestimmen auch die Kontraste die C-Dur-*Fantasie*, diesmal aber verpackt in die beiden Figuren Florestan und Eusebius – jeweils ein Alter Ego von Robert Schumann. Weit ausholend und im besten Sinne „phantastisch“ beginnt das dreisätzige Werk. Dank des üppigen Pedaleinsatzes von Piotr Anderszewski wird bei dieser Aufnahme fast ein impressionistisches Klangbild daraus. Schon bald aber folgen wieder zärtliche, innige Passagen, denen dann wiederum vor allem durch markante Bässe gestützte Klangballungen folgen. Man hat beim Hören das Gefühl, tatsächlich einen Blick in die Seele des Künstlers Schumann zu werfen und ihren ruhelosen Wechselbädern der Gefühle zu folgen. Deutlich ruhiger im Ausdruck und dazu noch ein bisschen verspielt wirkt dagegen der zweite Satz, „Mäßig, durchaus energisch“ aus Schumanns C-Dur-*Fantasie* op. 17. Auch hier erweist sich Pianist Piotr Anderszewski als sehr aufmerksamer Gestalter des musikalischen Geschehens. Mit großer Akribie und starkem Einfühlungsvermögen spürt er jeder Regung von Schumanns Musik nach, sorgt an dieser Stelle vor allem für den kontinuierlichen Fluss des Geschehens. Die hymnischen Passagen des Satzes zelebriert er dagegen stets ein wenig verhalten, um letzten Zweifeln am Optimismus noch etwas Raum zu lassen. Einfache Kategorien oder simples „Kästchen-Denken“ greift eben nicht bei Robert Schumann. „Mondschein-Sonaten“-Feeling dagegen im letzten Satz: „Langsam getragen. Durchweg leise zu halten“. Behutsam im Anschlag und mit feinem Gespür für die Vielschichtigkeit von Schumanns Klaviersatz spielt Piotr Anderszewski dieses zarte musikalische Gebilde. Traumhaft schön gelingen ihm sowohl die Gesangslinien, wie aber auch das Spinnen des feinen Netzes aus Begleitakkorden- und -figuren. Nichts wirkt hier dem Zufall oder einer spontanen Laune überlassen, sondern vielmehr wohl durchdacht bis in das kleinste Detail. Mit einer Mischung aus Respekt und fein dosiertem Pathos widmet sich Anderszewski schließlich den so genannten „Geistervariationen“ von Robert Schumann. Verhalten, aber auf der anderen Seite auch sehr klar und schlicht artikuliert der Pianist das berühmte Thema. Und auch die fünf nun folgenden Variationen sind für ihn natürlich keine

Showstücke, sondern sehr innige und ungefilterte Ausdrücke des Geistes seines schwerkranken Schöpfers. Wie überhaupt dem Spiel Anderszewskis alles Reißerische und Aufdringliche völlig fremd ist. Der Pianist versucht vielmehr, in das tiefe Innere dieser Musik vorzudringen, und das herauszuarbeiten, was der Komponist seiner Auffassung nach empfunden haben mag. Und das gelingt ihm, denn als aufmerksamer Hörer kann man alle diese Gefühlsregungen bestens nachempfinden – nicht nur bei den „Geistervariationen“, sondern bei allen Werken auf dieser CD. Eine schlicht berührende Scheibe, mit starker Empfindung und großer Ausdruckstiefe musiziert!  
(Jan Ritterstaedt)

This new production focuses on two great artistic personalities: Wolfgang Amadeus Mozart and Robert Schumann. Both are represented by works that are rather unusual for their creations: Mozart with a combination of his *Fantasia* for Piano in C minor, KV 475, and his Piano Sonata No. 14 in C minor, KV 457, and, on the other hand, Schumann with his *Fantasia* in C major, Op. 17, and his famous “Ghost Variations” in E-flat major, WoO 24. The Polish-Hungarian pianist Piotr Anderszewski opted for an interpretation that reflected the composers’ biographies. This is why he presents Mozart’s *Fantasia* and Sonata with a mixture of tenderness and resignation against the background of the composer’s emancipation as an independent artistic personality. In Robert Schumann’s early and late work, there is the composer’s inner conflict which emerges through Florestan and Eusebius, named by himself. Anderszewski seeks out every emotion in Schumann’s *Fantasia* in C major with great meticulousness and strong empathy. Then, in the “Ghost Variations”, his playing captivates with a rather celebrated simplicity and grace, complemented by a subtle dash of romantic pathos. This is a really moving disc where the music is played with a strong sentiment and a great depth of expression! (Summary by J. R., translated by Th. H.)



### Severin von Eckhardstein plays Robert Schumann

Schumann: Drei Fantasiestücke op. 111,  
Fantasiestücke op. 11, Fantasie op. 17  
Severin von Eckhardstein, Klavier  
Audio CD, CAvi Music  
Erscheinungsdatum/released: 17.3.2017

CD der Woche/CD of the week, Radio  
Klassik Stephansdom (8.9.2017), vgl./cf.  
<https://radioklassik.at/>



## Franz Liszt . Robert Schumann

Liszt: Sonata B minor

Schumann: Kinderszenen op. 15

Joseph-Maurice Weder, Piano

Audio CD

Musikproduktion Dabringhaus und Grimm

Erscheinungsdatum/released: 1.8.2017

Die neue CD des jungen Schweizer Pianisten Joseph-Maurice Weder ist ab August weltweit im Handel erhältlich und sorgt seitdem durchaus für Aufsehen. Den Grundstein

für seine internationale Karriere legte der knapp 30-jährige Pianist mit seinem Gewinn des prestigeträchtigen Swiss Ambassador's Award in London und dem Rezital-Debüt in der Londoner Wigmore Hall im Jahr 2013. Danach vertrat er sein Heimatland als pianistischer Botschafter in zahlreichen berühmten Konzertsälen.

Franz Liszt und Robert Schumann kombiniert Weder nun bei seinem Debüt-Album – was schon konträr genug erscheint – und wählt dann auch noch Werke dieser Komponisten aus, die gegensätzlicher wohl kaum sein könnten: Neben der gigantischen Sonate h-Moll von Liszt wirken die kontemplativen Kinderszenen op. 15 von Schumann (dem Widmungsträger der h-Moll-Sonate) regelrecht schlicht. Eine ausgesprochen mutige Zusammenstellung, zumal es auch an Aufnahmen dieser beiden Werke nicht gerade mangelt. Mehr Fantasie als Sonate ist Liszts knapp 35 Minuten dauerndes musikalisches Mammutstück, an dessen Interpretation sich die größten Pianisten der Welt messen lassen. Erstaunlich anders wirkt Weders Herangehensweise, ungewohnt dezent das Ergebnis. Durchdacht und offenbar mit viel vorausgehender Überlegung strukturiert er die einzelnen Abschnitte so, dass sie logisch aufeinander folgen und substantiell ineinander übergehen, ohne dass die Sonate in ihre einzelnen musikalischen Abschnitte zu zerfallen droht. Weder nimmt ohrenfällig bewusst klavieristischen Anlauf, um die einzelnen Höhepunkte dadurch besonders pointiert herausstellen zu können. Er verwendet vergleichsweise wenig Pedal, um zu verhindern, dass die musikalischen Feinheiten verloren gehen. Demselben Zweck dient die gezielte Dosierung der Tempi. Weder arbeitet die einzelnen Stimmen und deren Verläufe miutiös und planvoll heraus. Hier erlebt man kein rasantes Klangwunder der Brillanz, keine Tastenmagie im Liszt'schen Sinne, die einen fesselt und zugleich fast erstarren lässt. Der Hörer bricht nicht in Begeisterungstürme aus, dafür kennt man

zu viele ältere, höchst geniale Einspielungen dieser Sonate. Nein, der junge Schweizer Pianist geht kein Wagnis ein, prescht nicht drauf los, obwohl ihm die technischen Voraussetzungen dafür zur Verfügung stünden. Eine eigenwillige Interpretation, die durchaus ihren besonderen Reiz hat, allerdings ein wenig an Spannkraft und daraus folgend an Spannung vermissen lässt. Der ganz große Bogen vom Pianissimo des Anfangs bis zu dessen Wiederkehr am Schluss fehlt.

Wie anders kommen Schumanns Miniaturen aus op. 15 daher, diese „kleinen, putzigen Dinger“, wie der Komponist selbst sie nannte, nicht für Kinder geschrieben, sondern als „Rückspiegelungen eines Älteren für Ältere“ gedacht. Hier lässt Joseph-Maurice Weder die Musik erzählen, schlicht aber ungeheuer ergreifend. Gerade in diesen technisch scheinbar weniger anspruchsvollen Klavierstücken offenbart sich das gesamte Können des jungen Pianisten: An jeder Stelle findet er den richtigen Ton, die richtige Phrasierung, das richtige Tempo und vor allem die richtige Dynamik, um die oftmals so abrupt wechselnden Stimmungen überzeugend und klangschön zu vermitteln. Wie kein anderer beherrscht Weder das Leisespielen, was heute bedauerlicherweise aus der Mode gekommen zu sein scheint. Erfreulich auch, dass er keinerlei Manierismen bei diesen so bekannten Stücken zeigt, selbst die schon als „abgenudelt“ geltende »Träumerei« berührt und kommt einem fast wie neu vor. Insgesamt eine ebenso reizvolle wie empfehlenswerte Interpretation!

Neben dem informativen Booklet-Text in drei Sprachen sei noch der Flügel erwähnt: Ein legendärer Steinway von 1901, „Manfred Bürki“ genannt, der dem Label Dabringhaus und Grimm gehört und eine überaus glänzende Spielweise ermöglicht. Nie klingt er stählern und kalt, wie häufig bei modernen Konzertflügeln der Fall, was beiden Werken zu Gute kommt.

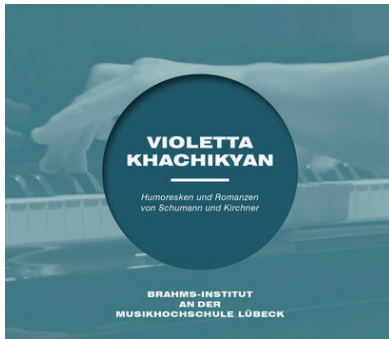
(Irmgard Knechtges-Obrecht)

The new CD by the young Swiss pianist Joseph-Maurice Weder has been causing a sensation ever since its release. The 30 year-old pianist laid the foundation for his international career by winning the prestigious Swiss Ambassador's Award in London and with his recital debut at the Wigmore Hall in 2013. After that he represented his country as an ambassador pianist at numerous famous concert halls.

On his debut album he now combines two very different composers with works that are almost diametrically opposed to each other: alongside Liszt's gigantic sonata in B minor, the contemplative *Kinderszenen* op. 15 by Schumann (the dedicatee of the B minor sonata) appear downright plain. A decidedly courageous choice of line-up, even more so considering there is no lack of existing recordings of the two works.



Weder elegantly emphasises the distinctive features of each of the two pieces. In the case of Liszt's sonata, one does not experience the usual, fast-paced miracle of sound and brilliance, but a peculiar interpretation, which has its charms yet is somewhat lacking in tension. In Schumann's miniatures from op. 15 Joseph Maurice Weder lets the music tell its own story, soberly yet incredibly touching. He does so completely without unnecessary mannerisms in these well-known pieces. Overall an equally delightful and recommendable interpretation with an informative booklet text in three languages. (Summary by I. K.-O., translated by F. O.)



### **Humoresken und Romanzen von Schumann und Kirchner**

Robert Schumann: Homoreske op. 20,  
Drei Romanzen op. 28  
Theodor Kirchner: sechs Humoresken  
op. 48, Fünf Romanzen op. 22  
Violetta Khachikyan, Klavier  
Audio CD  
Brahms-Institut an der Musikhoch-  
schule Lübeck, 2017



### **Piano Duo Adrienne Soós & Ivo Haag: Schumann . Brahms**

Johannes Brahms: Symphony No. 1;  
Schumann Variations Op. 23  
Robert Schumann: Kinderball Op. 130  
Audio CD  
telos music  
Erscheinungsdatum/released: 26.5.2017

Johannes Brahms selbst war of-  
fenkundig und der Überlieferung  
nach begeistert vom vierhändigen  
Arrangement seiner ersten Sin-  
fonie op. 68, wie wohl er es vom

Vierhändig-Spielen grundsätzlich war, wofür es ebenfalls zahlreiche Belege gibt. Und tatsächlich waren sich gerade im 19. Jahrhundert Orchester und Klavier unglaublich nah, das Klavier galt im Grunde als das Instrument generell, auf dem sich alles und vor allem alle Orchesterfarben darstellen

ließen. Interessant ist in dem Zusammenhang die Einschätzung und Einstellung des ungarisch-schweizerischen Klavier Duos Soós & Haag, dass man zwar durchaus vor der Interpretation der vierhändigen Version die originale Orchesterfassung kennen sollte, dann aber in der für Klavier bearbeiteten Fassung die Möglichkeiten des Instrument nutzen und nicht das Orchester imitieren müsse.

Entsprechend interpretieren die beiden Künstler die Klavierfassung der Brahms-Sinfonie eben nicht als „Notbehelf“ für den Hausgebrauch, sondern vielmehr als eigenständiges und mithin vollgültiges Klavierwerk. Sie arbeiten in ihrem Spiel die pianistischen Aspekte heraus, dabei besonders die unverwechselbare, dem Klavier eigene Klangskala betonend. Heraus kommt eine sehr transparente, farben- und nuancenreiche Interpretation, die dem Hörer möglicherweise sogar manch eine Passage der Sinfonie offenbart, die er bisher vielleicht nicht bemerkt hat, weil Orchesterinstrumente naturgemäß deutlicher voluminöser im Klangbild sind.

Anders verhält es sich mit den Variationen, die Brahms über Robert Schumanns sog. „Geisterthema“ in Es-Dur schrieb. Sie wurden von Anfang an für Klavier zu vier Händen konzipiert und sind insofern durchsichtiger gesetzt, was aber auch der für Brahms emotional enorm belasteten Themenvorlage geschuldet sein kann. Unter den Händen des Klavier Duos geraten die Variationen zu einem wahren Meisterwerk der Klaviertechnik, gipfelnd in der umfangreichen, geradezu elegischen Coda.

Zum ebenso sinnigen wie hübschen Abschluss spielen Soós und Haag Schumanns *Kinderball* op. 130. Dieser 1853 in Düsseldorf quasi als Nachschlag zu den zahlreichen Werken für die Jugend entstandene vierhändige Zyklus verlangt, entgegen der durch den Titel evozierten Vorstellung, doch schon die eher fortgeschritteneren und reiferen Interpreten. Auch hier findet das Klavier Duo den richtigen Ton, um sowohl die kindliche Komponente der sechs Tanzstücke heraufzubeschwören, als aber auch deren zum Teil durchaus introvertierte Seite hervorzukehren.

Insgesamt eine sehr empfehlenswerte CD mit wunderbarer Klaviermusik, die den Brahms- und Schumann-Liebhaber in jedem Fall und im gleichen Maße erfreuen wird. Das Bookletheft mit einem interessanten Interview, das Roland Wächter mit den beiden Pianisten führte, bereichert die Einspielung zusätzlich.

(Irmgard Knechtges-Obrecht)

Johannes Brahms himself was reportedly enthused by the four-hands arrangement of his first symphony op. 68, as well as by piano four-hands in general. The Hungarian-Swiss Soós & Haag Piano Duo is of the opinion that one should be familiar with the original piece before interpreting a four-hands version, but that one should then take advantage of the pos-

sibilities of the piano and not simply imitate the orchestra. The two artists interpret the piano version of the Brahms symphony according to this creed. They elaborate on the pianistic aspects, putting particular emphasis on the distinctive scale of the piano. The result is a very transparent, colorful and nuanced interpretation.

It is a different matter with Brahms' variations on Robert Schumann's so-called „Geisterthema“ in E-flat major, which were conceived for four hands right from the beginning. In the hands of the Piano Duo the variations are transformed into a true masterpiece of piano technique, culminating in an extensive, downright elegiac coda.

Soós and Haag then play Schumann's *Kinderball* op. 130 as a delightful finish, striking the right note here as well.

(Summary by I. K.-O., translated by F. O.)



### Liebesfrühling

#### Songs and Duets by Robert and Clara Schumann

Robert Schumann: Tragödie op. 64/3,  
4 Duette op. 34, 4 Duette op 78

Clara Schumann: 6 Lieder op. 13

Robert und Clara Schumann: Liebesfrühling op. 37

Liesbeth Devos (Sopran), Peter Gijbbertsen (Tenor), Jozef de Beenhouwer (Klavier)

Audio CD, Phaedra (2016)

Erscheinungsdatum/released: 8.3.2017

Das 1992 gegründete Label „Phaedra“ ist in Belgien zu Hause und in Sonderheit Künstlern des Landes, nicht zuletzt solchen im nördlichen Teilstaats Flandern, verpflichtet. Eine groß angelegte CD-Serie „In Flanders' Fields“ legt den Schwerpunkt auf weitgehend unbekannt Komponisten, von denen die Namen August de Boeck, Joseph Jongen, Jan Block am ehesten bekannt sein dürften. Die momentan aus 95 Tonträgern bestehende Anthologie ist somit eine Raritäten-Fundgrube. Bei dem expliziten „Phaedra“-Label dominieren nationale Künstler, während das Repertoire weltläufig ist und Musik des Landes seltsamerweise nahezu ausspart. Vermutlich ein bewusster, gewollter Kontrast. Der Katalog enthält auch diverse Einspielungen von Werken Robert Schumanns, darunter zwei mit dem Pianisten Jozef de Beenhouwer, welche mit dem Schumann-Preis der Stadt Zwickau ausgezeichnet wurden.

Auf die an dieser Stelle einzugehenden Lieder und Duette der CD „Liebesfrühling“, welche auch Kompositionen Claras enthält, wird mit Einspielungen des Klaviertrios I Giocatori gewissermaßen hingearbeitet, denn die „Lieder ohne Worte“ umfassen auch solche der noch nicht verheirateten Clara Wieck. Bei dem ebenfalls berücksichtigten Felix Mendelssohn fehlt – aus Mangel an passenden Werken – Schwester Fanny (Hensel) als Künstlerpendant. Gleich zwei komponierende Familienpaare – das wäre wohl auch zu viel des Guten gewesen.

Es liegt nahe, beim Zyklus „Liebesfrühling“ (auf Gedichte Friedrich Rückerts) zu beginnen, welcher als gemeinsames Opus 37 von Clara und Robert Schumann im Jahre 1841 entstand und der CD den Namen gab. Von den Texten dürften „Der Himmel hat eine Träne geweint“, „Er ist gekommen in Sturm und Regen“ sowie „Liebst du um Schönheit“ wohl am bekanntesten sein. Letzteres Gedicht wurde auch von Gustav Mahler vertont und mit vier weiteren zu einem kleinen Zyklus zusammengefasst. Die Erzählinhalte sind hier ebenso unverbunden wie bei der Liederfolge des Ehepaars Schumann. Aber die Begriffe „Liebe“ und „Frühling“ sind romantische Topoi, auch das Erleben von Natur verklammert besungene Emotionen. Weiterhin wirkt eine stimmige Tonartenkorrespondenz.

Die Sopranistin Liesbeth Devos hatte zu Beginn ihrer Karriere im Bereich der Oper Mozarts Despina und Papagena im Repertoire. Sie dürfte verstärkt ins lyrische Fach hineinwachsen, wie ihre Schumann-Interpretationen verlässlich suggerieren. Auch bei Peter Gijbbertsen darf man früher oder später einen Fachwechsel erwarten. Noch singt der Tenor Bachs Passionen oder Opernpartien wie Verdis Alfredo (*Traviata*). Aber solch dramatische Aufschwünge wie in Schumanns „Flügel! Flügel!“ weisen weiter. An das Timbre gilt es sich vielleicht etwas zu gewöhnen. Ihm ist kein wirklicher Belcanto-Schmelz eigen, der Gesang wirkt zunächst sogar etwas trocken. Aber dann überzeugt die Stimme doch, auch durch ihre leichte Dunkelfarbe. Verlässlich am Klavier: Jozef de Beenhouwer, der vorhin erwähnte, so ehrenvoll ausgezeichnete Pianist.

Sehr inspiriert wirken Robert Schumanns Duette aus den Jahren 1841 und 1849 (Opera 37 und 78), was den beiden Interpreten viel Gelegenheit zum lebendigem Dialogisieren gibt. Der Dreiteiler „Tragödie“ opus 64,3 (Texte: Heinrich Heine) ist eine besonders eigenwillige Komposition. So folgt auf zwei Sololieder überraschend ein Duett. Schumann plante einen „ersten Versuch von Gesangskompositionen mit Orchester“ (Streicher und einige Bläser). Das Originalmanuskript ging verloren, wurde erst 1991 wiederentdeckt. Frühere Notenveröffentlichungen beschränkten sich also auf die Klavierfassung. Außerdem strich man das finale Duett (vermutlich als Fremdkörper betrachtet), wie auch andere zyklische Schumann-Werke durch Auslassungen verstümmelt wurden. Hier korrigiert die CD „Liebesfrühling“ nachdrücklich.

(Christoph Zimmermann)

As a composer, Clara Schumann was undoubtedly less important than her husband but in view of the well-informed way she judged his works, Robert Schumann was over and over again impressed by her talent. This even led to a joint cycle in the twelve songs, Opus 12 (texts by Friedrich Rückert). The title of “Liebesfrühling” [Spring of Love] was also given to a CD which was not produced in Germany but in Belgium. There, label Phaedra is committed to taking care of definite rarities with focus on national artists of a cosmopolitan dimension. In this context, the pianist Jozsef de Beenhouwer should be highlighted for receiving prizes by the town of Zwickau for two of his Schumann recitals. In “Spring of Love”, he accompanies the soprano Liesbeth Devos and the tenor Peter Gijsbertsen. These are two very good singers who, fully aware of international competition, usually do not perform well-known works but rather tend to honour more rarely performed works, including the Duets of Opp. 34 and 78. Also, Schumann’s “Tragedy” in three parts, Op. 64,3 (texts by Heine), a version of which with small orchestra had been deemed lost for a long time, is hardly ever heard and only came to light again in 1991. (Summary by Chr. Z., translated by Th. H.)



### Pauline Viardot: Deutsche Lieder

Miriam Alexandra, Sopran  
Eric Schneider, Klavier  
Audio CD

Deutschlandradio Kultur  
Oehms Classics, 2016

Erscheinungsdatum/released: 28.3.2017

**I.** Diese CD, von Deutschlandradio Kultur und Oehms Classics gemeinsam produziert und im August/September 2016 im Studio des ehem. Senders Berlin-Britz aufgenommen, ist eine Riesenüberraschung, und zwar eine äußerst positive. Wer überhaupt schon von Pauline Viardot (1821–1910) als einer der vielseitigsten Künstlerinnen des 19. Jahrhunderts und enger Freundin Clara Schumanns gehört hat, wird trotzdem nicht unbedingt wissen, dass es unter ihren etwa 150 Liedkompositionen eine ganze Anzahl auf deutschsprachige bzw. ins Deutsche übersetzte Texte gibt. Komponiert wurden sie alle in Viardots Zeit ab 1863 in Baden-Baden, die mit dem Ausbruch des Deutsch-Französischen Krieges 1870 und ihrer Übersiedlung nach Frankreich endete.

Die Sopranistin Miriam Alexandra, die sich auch wissenschaftlich mit Pauline Viardot beschäftigt hat und dafür kürzlich von der Musikhochschule Karlsruhe zum Dr. phil. promoviert wurde, hat diese Schätze ans Licht gebracht. Denn Schätze sind es wahrhaftig, und das wird bereits anhand des ersten und umfangreichsten, sechs achtzeilige Strophen umfassenden Liedes »Mein Fluss« deutlich. Der möglicherweise ahnungslose Zuhörer ist sofort gepackt von der Professionalität der Komposition sowohl im Gesangs- als besonders auch im Klavierpart (Pauline Viardot war Mezzosopranistin und zugleich eine virtuose Pianistin), und dieser Eindruck schwächt sich im Verlauf der insgesamt 27 Lieder keineswegs ab, sondern verstärkt sich eher.

Welchen Dichtern begegnen wir nun in diesen Liedern? Viardot hatte eine besondere Vorliebe für die Poesie Eduard Mörikes (1804–1875), den sie für den besten deutschen Dichter ihrer Zeit hielt und der ihre persönliche Bekanntschaft machte. Von ihm finden sich insgesamt acht Lieder auf der CD, darunter so „geläufige“ Texte wie »Der Gärtner«, »Er ist's«, »Das verlaß'ne Mägdlein« und »Die Soldatenbraut«, die bekanntlich Robert Schumann Jahrzehnte früher vertont hatte. Diese wahrhaft große Konkurrenz braucht Viardot jedoch nicht zu scheuen, da sie die Gedichte ganz anders, aber ebenso überzeugend anzupacken weiß. (Im Parallellfall, der Zweitvertonung von Schumann komponierter Texte wie etwa der »Mondnacht«, schneidet Johannes Brahms durchaus schwächer ab.) Auch ein heiter-märchenhafter Text wie »Nixe Binsefuß« ist uns bekannt in einer Vertonung von Hugo Wolf, aber ist die von Viardot nicht zwar schlichter, aber angemessener? Ich habe jedenfalls beim Anhören des Wolfschen Liedes immer größte Mühe mit der Textverständlichkeit gehabt!

Weitere deutsche Dichter, die Viardot vertont hat, sind Wilhelm Müller – Dichter von Schuberts *Schöner Müllerin* und *Winterreise* –, Emanuel Geibel – berühmtester Lyriker des 19. Jahrhunderts –, Richard Pohl, der als Kritiker gefürchtete Ludwig Rellstab, Ludwig Uhland und – eine uns gänzlich unbekannt GröÙe – Dilia Helena alias Héléne Branco, eine adlige Generalstochter, die zwei Lyrikbände veröffentlichte und in der Irrenanstalt endete...

Nicht unerheblichen Raum nehmen auch mehrere russischsprachige Gedichte ein, die Viardot gewiss von ihrem engen Freund Ivan Turgenev getragen wurden, von dem sich auch ein Gedicht darunter befindet. Da begegnen wir zwei Gedichten von Afanassij Fet – Dichter, Übersetzer und Bewunderer Tolstois – und nicht weniger als sechs Dichtungen des großen Alexander Puschkin (apropos: wenn man schon die Transliteration Puškin verwendet, dann muss der Vorname korrekt Aleksandr geschrieben werden, da es im Russischen kein x gibt). Diese Texte sind von Friedrich von Bodenstedt nachgedichtet worden, der sich sehr um die Einbürgerung



russischer Lyrik in Deutschland verdient gemacht hat. Unter diesen Poesien ist ein besonders berühmtes Gedicht: »Der Gefangene«, das die traurige Lage des Dichters in der Verbannung im Bild eines gefangenen Adlers schildert. Die besondere Schönheit der Puschkin'schen Sprache vermag jedoch die beste Nachdichtung nicht wiederzugeben.

Die Originalität von Viardots Vertonungen, die jedem einzelnen Gedicht eine adäquate musikalische Formung und „Sprache“ angedeihen lässt, ist kaum mit Worten zu schildern, ohne ins Analytische zu verfallen. Jedenfalls ähnelt keines der Lieder einem anderen, so dass das Interesse des Hörers selbst beim durchgängigen Anhören der CD gefesselt bleibt. Die Interpretation durch Miriam Alexandra, die eine exzeptionell hohe Sopranstimme besitzt, geht genau auf die Liedinhalte ein, und ihre Diktion ist stets klar und verständlich (wie übrigens die Textdeklamation der Komponistin unfehlbar ist). Nur für ein einziges Lied, eben den Puschkin'schen »Gefangenen«, ist die Stimmhöhe nicht angemessen, es hätte vielleicht transponiert werden sollen. Auch der von der Sängerin verfasste Booklettext verdient Beachtung und Interesse. Die Klavierkunst Eric Schneiders, der als Solist, Kammermusiker und Liedpianist gleichermaßen Hervorragendes leistet, adäquat zu würdigen, erübrigt sich fast – einen besseren Partner hätte Miriam Alexandra jedenfalls kaum finden können.

So sei diese neue CD mit höchstem Lob bedacht und allen Musikfreunden, die sich für den Schumann-und Clara-Schumann-Umkreis interessieren, nachdrücklich empfohlen.

(Gerd Nauhaus)

On her CD, the soprano and musicologist Miriam Alexandra, with the support of master pianist Eric Schneider, imparts knowledge of completely unheard-of lied compositions by Pauline Viardot from her time in Baden-Baden (1863-1870). They are highly original pieces after texts by German poets – spearheaded by Eduard Mörike, whom Viardot adored – and Russian poems translated by Friedrich von Bodenstedt, among them works by Alexander Pushkin. No two of the 27 selected lieder are alike, each hits the tone of the poems exactly, thus making apparent the masterful compositorial abilities of the versatile artist Pauline Viardot. (Summary by I. K.-O., translated by F. O.)

**II.** Kein Schumann-Titel auf Miriam Alexandras Debüt-CD „Deutsche Lieder“. Die siebenzig Minuten sind alleine Kompositionen von Pauline Viardot gewidmet. Gleichwohl macht es Sinn, diese Aufnahme im Schumann-Umfeld zu platzieren – aus biografischen Gründen. Pauline Viardot (1821-1910) entstammte der legendären Sängerfamilie von Manuel Gar-

cia, war die Schwester von Maria Malibran, die es zu einem unvorstellbaren Primadonnen-Status brachte, obwohl sie bereits mit 18 Jahren starb. Hinter ihrer Karriere braucht sich die von Pauline Viardot aber keineswegs zu verstecken. Sie verfügte über eine mezzo-geprägte Stimme, welche auch die Sopran-Tessitura so sicher beherrschte, dass sie beispielsweise Beethovens *Fidelio*-Leonore (auf Französisch) mühelos bewältigen konnte. In einer privaten Aufführung von Wagners zweitem *Tristan*-Akt verkörperte sie sogar die Isolde, während der Komponist den Tristan markierte. Sie wirkte bei etlichen Uraufführungen mit, so von Giacomo Meyerbeers *Huguenots* und Charles Gounods *Sapho*; auch die Alt-Rhapsodie von Johannes Brahms hob sie aus der Taufe.

Ihre Ausstrahlung schlug u.a. einen Hector Berlioz nachhaltig in Bann: „Madame Viardot ist eine der größten Künstlerinnen in der Geschichte der Musik.“ Dieses Lob ist angesichts der Tatsache zu steigern, dass die Künstlerin auch als Komponistin reüssierte. Etwa 250 Werke sind überliefert: kleinere Bühnenwerke, Kammermusik und vor allem Lieder. Unter den hochrangigen Dichtern war Eduard Mörike ihr Favorit. Bei Auftritten in Russland berücksichtigte sie in ihren Liedprogrammen auch Komponisten des Landes, etwa Michail Glinka und Alexander Dargomyshki, und zwar in Originalsprache. Kein Wunder, dass sich unter ihren eigenen Kompositionen auch russische Dichter befinden, nicht zuletzt Alexander Puschkin. Pauline Viardot (den Nachnamen übernahm sie von ihrem Gatten, dem Schriftsteller und Leiter des Pariser Théâtre Italien, Louis Viardot) war schon seit frühen Jahren mit Clara Schumann befreundet (erstes Kennenlernen 1838 in Leipzig), wobei sie der gemeinsame Wille zu einer Karriere besonders zusammenschweißte. 1843 traten die beiden gemeinsam bei einem Leipziger Konzert auf, bei dem auch Felix Mendelssohn mitwirkte. Nach ihrem Bühnenabschied lebte Pauline Viardot in Baden-Baden. In der Nähe hatte auch Clara Schumann ein Domizil, welches ihr Pauline empfohlen hatte. Es wurde zu einem künstlerischen Zentrum und war Treffpunkt von vielen Größen des öffentlichen Lebens. Die häuslichen Matineen verliefen freilich nicht ganz so luxuriös wie die von Pauline Viardot. Aber solche äußerlichen Divergenzen taten dem menschlichen Miteinander keinen Abbruch. Ein besonders schönes Kompliment von Pauline über Clara lautet: „Ihr Gesang auf dem Klavier ist besser als der meinige.“ Nachdem Pauline Viardot wieder nach Paris gezogen war, ließ der Kontakt nach, wurde aber nie ganz aufgegeben. Eine letzte Begegnung fand 1892 in Frankfurt statt.

Dass die deutsch-griechische Sopranistin Miriram Alexandra Lieder von Pauline Viardot für ihre erste CD-Einspielung wählte, kommt nicht von ungefähr. Abgesehen davon, dass sie grundsätzlich gerne Seitenpfade des Repertoires erkundet, hat sie 2014 über Pauline Viardot eine Dissertation

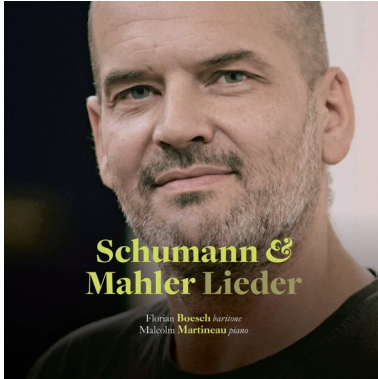
geschrieben, mit der sie in Karlsruhe zum Dr. phil. promovierte. Miriam Alexandreas Gesang hat nun freilich gar nichts Intellektuelles an sich, die helle Stimme wirkt ausgesprochen mädchenhaft, mitunter fast kindlich. Da wäre auf Dauer eine Farbintensivierung zu wünschen.

Auf ihrer CD bietet die Sängerin acht Ersteinspielungen, gleich zu Anfang „Mein Fluss“ auf ein Mörike-Gedicht. Dass der musikalische Stil von Pauline Viardot an Schubert und Mendelssohn erinnert, ist nicht als Mangel von Individualität zu werten. Die Fantasie der Komponistin in punkto Harmonik, Stimmführung und Klavierbegleitung bietet immer wieder Überraschungen. Man muss sich wirklich fragen, warum all diese Lieder im öffentlichen Konzertleben so unterrepräsentiert sind (auf dem Phono-markt sieht es etwas günstiger aus). Vielleicht geben die Interpretationen von Miriam Alexandra und dem inspiriert begleitenden Pianisten Eric Schneider einen neuen Anstoß.

(Christoph Zimmermann)

Historically versed music lovers might well be familiar with the name of Pauline Viardot, as the García family of singers has made history. The legendary María Malibran, who died at the age of only 28, was a sister of Pauline. She later made a career as a genuine mezzo (with, of course, effortless soprano heights) and also took part in various premieres. One feature of her life was her friendship with Clara Schumann. It should be explicitly mentioned that she was also a highly productive composer of around 250 works. Although the songs selected by the soprano Miriam Alexandra reveal some influences by Schubert and Mendelssohn, they are still highly individual and simply display a great deal of musical imagination. Her lyricists (Eduard Mörike being her favourite) also included Alexander Pushkin which was due to the fact that Pauline Viardot also considered local composers at her performances in Russia. Miriam Alexandra's maiden-like soprano could still benefit from some stronger colours but her performance is already more than satisfactory. In addition, she is supported by Eric Schneider, a highly experienced piano accompanist.

(Summary by Chr. Z., translated by Th. H.)



### Schumann & Mahler: Lieder

Schumann: Liederkreis op. 39, Lieder

und Gesänge aus Wilhelm Meister op. 98

Mahler: Lieder eines fahrenden Gesellen

Florian Boesch, Bariton

Malcolm Martineau, Klavier

Audio CD

Linn, 2016

Erscheinungsdatum/released: 27.10.2017

*Winterreise, Die schöne Müllerin, Schwanengesang* – man kann ruhig sagen: der österreichische Bariton

Florian Boesch und der schottische Pianist Malcolm Martineau sind durch mit den großen Liederzyklen Franz Schuberts. Jetzt steht bei den beiden auch Robert Schumann auf dem Programm, allerdings nicht gleich die ganze *Dichterliebe*, sondern (erst einmal) die Früchte aus des Komponisten „Liederjahr“ 1840: *Liederkreis* op. 39. Dazu kommen noch drei weitere Stücke aus den *Lieder und Gesängen aus Wilhelm Meister* op. 98a. Damit aber nicht genug: Boesch und Martineaus neue CD wagt auch den Sprung zu Gustav Mahler und jenem verzweifelten Protagonisten, dem er in seinen vier *Liedern eines fahrenden Gesellen* ein musikalisches Denkmal gesetzt hat. Ein gleichermaßen ansprechendes wie anspruchsvolles Programm also.

Boeschs Stimme verfügt über eine sehr breite Ausdruckspalette an Farben und Artikulationsformen. Und die setzt er bei seiner Interpretation von Schumanns Liederkreis – man möchte beinahe schon sagen – gnadenlos ein. Joseph von Eichendorffs zutiefst romantische Texte erklingen bei ihm nicht als glatte, schöngeistige Anlässe zum Musizieren, sondern als intensiver Ausdruck wahrer menschlicher Empfindung. Schon beim einleitenden Lied „In der Fremde“ lässt sich das beobachten. Boesch deklamiert die Texte von der ersten Note an, erzählt dem Hörer von den Empfindungen des lyrischen Ichs, in das er sich tief hinein versenken kann. Manchmal fragil, dann wieder standhaft und hoffnungsvoll und im nächsten Moment beinahe gehaucht - so klingt seine Stimme bei diesem Lied. Gerne hebt der Sänger bestimmte ihm wichtig erscheinende Worte hervor, indem er kurz vorher eine minimale Verzögerung einbaut, um dem Ausdruck so mehr Gewicht zu verleihen. Das macht es für den Pianisten Malcolm Martineau nicht gerade leicht, seinem Kollegen und dessen flexibler Metrik zu folgen. Manche Stützzakorde werden so beinahe zu kurzen Nachschlägen wie etwa im Lied „Die Stille“. Hier deklamiert Florian Boesch besonders frei – zeitweise ähnlich einem Rezitativ.

Ansonsten stimmt aber die Chemie zwischen dem Sänger und seinem Begleiter. Wobei der Begriff „Begleiter“ im Falle dieser Produktion sicher unangemessen ist, denn Pianist Malcolm Martineau gestaltet die Musik ein ganz kräftiges Stück mit. Während sich nämlich Boesch mit sehr guter Verständlichkeit dem Text widmet, „dichtet“ der Pianist ihn in seinem Instrumentalpart weiter bzw. intensiviert die ausgedrückte Stimmung. Das sorgt dann nicht nur für totale Harmonie zwischen Sänger und Instrumentalist, sondern eben auch für regelmäßige Reibungen – nicht nur auf der metrischen Ebene. Gerade die machen aber diese Aufnahme so besonders und damit auch besonders spannend. Beispiel: „Frühlingsnacht“, das Schlussstück des Zyklus. Hier schlägt Martineau am Klavier einen ausgesprochen quirligen, fast überbordenden Tonfall an, während sich Bariton Florian Boesch mit seinem Entzücken über die Natur noch etwas zurückhält und erst deutlich später seine Stimme einem hymnischeren Tonfall öffnet. Totale Harmonie zwischen Sänger und Pianist dagegen in der berühmten „Mondnacht“: wie ein Gourmet kostet Boesch dort jedes Wort der ausdrucks geladenen Sprache Eichendorffs aus und lässt es sich auf der Zunge zergehen. Hier klingt seine Stimme zerbrechlich und fahl wie das Mondlicht, dennoch bricht sie ihm niemals weg oder entzieht sich seiner Kontrolle. Martineau folgt hier besonders aufmerksam seinem Sänger und tupft seine glockenartigen Klänge mit großer Sensibilität und feinem Sinn für musikalische Agogik dazu. Vom Gesamtklang her ähnlich fahl, aber ausdrucks voll deklamiert Boesch das nächtliche Schaubild vom einsamen Ritter „Auf einer Burg“. Für den Hörer entstehen sehr ergreifende Momente, die zu fesseln vermöge, ohne dass man etwa den Text der Gedichte mitlesen müsste.

Ganz ähnlich nähern sich die beiden Interpreten auch drei Stücken aus *Lieder und Gesänge aus Wilhelm Meister* op. 98a von Robert Schumann. Hier ist allerdings der musikalische Ausdruck noch stärker verdichtet, und vor allem: er ändert sich auch innerhalb der einzelnen Lieder. Malcolm Martineau am Klavier nutzt hier verstärkt die Möglichkeit, eigene Akzente zu setzen, indem er beispielsweise „Wer nie sein Brot mit Tränen aß“ mit einem sehr markanten gespielten Intro versieht. Florian Boesch holt dann im weiteren Verlauf lustvoll die dunklen Tiefen seiner Stimme hervor und setzt sie gekonnt an der entsprechend grimmigen Stelle des Textes ein. Sehr frei und deklamatorisch gestaltet der Bariton dann das klagende Lied „Wer sich der Einsamkeit ergibt“. Im letzten „An die Türen will ich schleichen“ dominiert dann intensiv empfundene Trauer und Verzweiflung das Geschehen, zärtlich und musikalisch schlicht von Boesch und Martineau vorgetragen. Von hier aus ist der Weg dann auch spürbar nicht mehr weit zu Gustav Mahlers *Liedern eines fahrenden Gesellen*, deren musikalische Substanz ein gewichtiges Wort in der ersten Sinfonie des Komponisten mitzureden hat. Schon der Beginn des ersten Liedes „Wenn mein Schatz Hochzeit macht“

klingt hier zunächst einmal etwas gewöhnungsbedürftig: nicht stockend, so als würde die vermeintliche Hochzeitsfreude gleich wieder gebremst, sondern eher keck und ein wenig übermütig klingt die sich stets wiederholende Figur im Klavier. Naiv-traurig und mit etwas hellerem Tonfall dagegen der Gesang Florian Boesch. Man spürt es schon hier: Freude und Trauer sind diesen vier Liedern untrennbar miteinander verwobene Gefühle. Besonders geschickt agiert hier Pianist Malcolm Martineau, wenn er beispielsweise das Zwitschern der Vögel und all die blauen Blümelein der „schönen Welt“ stets mit einer kräftigen Portion Zweifel durchsetzt. „Ging‘ heut‘ morgen übers Feld“ strahlt auch schon bei den ersten gesungenen Worten eher eine Spur Sarkasmus als wahrhafte Begeisterung aus. Vor allem an der merkwürdigen Verformung der Vokale durch Florian Boesch lässt sich das herauslesen. Beim folgenden „Ich hab‘ ein glühend Messer“ nimmt dann endgültig das Drama seinen Lauf: Kraftvoll und vor allem die hohlen Quinten des Satzes betonend zeichnet Malcolm Martineau am Klavier das Bild des rastlosen, wie im Fieberwahn gehezten Gesellen und seiner Selbstmord-Fantasien. Erst die beiden „blauen Augen“, die Erinnerung an die Geliebte, und die dazu erklingende unwirklich-fahle Musik lassen wieder etwas Ruhe in das Geschehen einkehren bis zum effektiv zelebrierten Zusammenbruch in Resignation. Und in dieser Stimmung enden auch die vier *Lieder eines fahrenden Gesellen*.

Es ist bemerkenswert, wie viel dramatisches Potential in diesem Zyklus steckt, wenn man als Interpreten den Mut hat, vom Klavier aus das musikalische Geschehen zu steuern. Manche Feinheiten im musikalischen Satz kommen dann zu Gehör, die sonst gerne mal im kraftvollen Gesang untergehen. Das gilt allerdings nur bei Mahlers Liederzyklus: bei Schumanns *Liederkreis* und den *Liedern und Gesängen nach Wilhelm Meister* ist es eher umgekehrt. Hier steht der Text und seine musikalische Ausdeutung im Zentrum des Geschehens. So bietet diese neue Schumann-Mahler-CD von Florian Boesch und Malcolm Martineau einen sehr werkzentrierten Zugang zur Musik der beiden Komponisten mit zwei sehr unterschiedlichen Interpretations-Ansätzen, die beide jeweils auf ihre Weise schlüssig sind. Eine sehr individuelle, spannende und mitunter auch mitreißende Scheibe auf hohem musikalischen Niveau!

(Jan Ritterstaedt)

After the three great song cycles by Franz Schubert, the Austrian baritone Florian Boesch and Malcolm Martineau at the piano dedicate themselves to songs by Robert Schumann and Gustav Mahler on this CD. Boesch's voice commands a very wide expressive range of colours and forms of articulation. The singer does not slavishly stick to the tempo but uses the text and its declamation as a point of departure for his interpretation. There, Mal-



colm Martineau carefully follows him at the piano, even though the singer allows himself a few metrical liberties in his presentation every now and then. In Mahler's "Songs of a Wayfarer", in contrast, this is reversed: here, the pianist sets the direction. He regularly continues to "write" the text and, in doing so, he also clearly highlights the ambiguity of this music. In the end, a genuine small song play emerges which Florian Boesch performs with great sensitivity and expressiveness. This is a very individual, exciting and sometimes even thrilling disc at a high musical level!

(Summary by J. R., translated by Th. H.)



**Einsamkeit**  
**Schumann-Lieder**

Matthias Goerne (Bariton), Markus Hinterhäuser (Klavier)

Audio CD

Harmonia Mundi (2015)

Erscheinungsdatum/released: 31.3.2017

Passend zum CD-Titel „Einsamkeit“ zeigt das Coverfoto die Konterfeis von Bariton Matthias Goerne und Pianist Markus Hinterhäuser vor

bläulich angehauchtem Hintergrund-Schwarz im Halbschatten. Besonders Goerne blickt tiefernst, wie es wohl seinem Naturell entspricht und was ihn mit seinem Fachkollegen Christian Gerhaher verbindet. Beide Sänger pflegen übrigens ihr Opernrepertoire eher mit Zurückhaltung, auf wirklich stimmige Partien bedacht. Vor kurzem hat sich Goerne Wagners Wotan erobert, welcher zu seiner großvolumigen, kompakten Stimme gut passt. Gleichwohl wirkt er weiterhin primär als Liedsänger, als welcher er auch der Schumann-CD ein gehöriges „Gewicht“ verleiht. Zu den bis bisherigen Aufnahmen Goernes im Liedbereich gehört ein umfänglicher Schubert-Zyklus (mit wechselnden Klavierpartnern, auch eher außenseiterischen wie Elisabeth Leonskaja und Ingo Metzmacher). Frühe Gesänge von Gustav Mahler gibt es in Orchestrierungen von Luciano Berio, Liedanthologien von Johannes Brahms und Hanns Eisler umfassen vor allem „Ernste Gesänge“. Und Musik von diesem Charakter sind gerade bei dem vokal etwas schwerblütigen Matthias Goerne besonders gut aufgehoben.

Das knapp einstündige Programm hält sich in etwa an die Opus-Chronologie der Kompositionen, ohne daraus gleich ein Gesetz zu machen. So steht der Nikolaus-Lenau-Zyklus opus 90 (ohne das erste Lied) am Anfang, die Nummer fünf – „Einsamkeit“ – gab der CD ihren Titel. Melancholie

aber auch sonst, noch relativ gelassen in „Kommen und Scheiden“, intensiver Abschiedsschmerz macht sich dann in „Die Sennerin“ breit. Auf „Einsamkeit“ folgt „Der schwere Abend“. Das Finale bildet ein anonymes Gedicht, wobei dieses „Requiem“ von Schumann im Glauben geschrieben wurde, Nikolaus Lenau sei gerade verstorben. Der Tod ereignete sich aber erst einige Zeit später, doch immer noch in zeitlicher Nähe zur Niederschrift des Zyklus.

In der zweiten Strophe von „Requiem“ baut sich Goernes Bariton mächtig auf, lässt schmerzvolles Pathos spüren und mündet dann in ein tröstliches Piano. Dynamische Bandbreite ist überhaupt ein besonderes Signet des Künstlers, wobei leise Töne bei der vokalen Konstitution des Künstlers sicherlich nicht so fein gesponnen wirken wie bei anderen Interpreten. Doch bedeutet das keine Einschränkung, es fasziniert nachhaltig das individuelle „wie“. Besonders gilt dies für Johann Wolfgang von Goethes „Nachtlied“, wo Goernes Gesang vom „Schweigen des Waldes“ geradezu aufgesogen scheint. Markus Hinterhäuser, seit 2016 auch Intendant der Salzburger Festspiele, accompagniert mit Sensibilität und klanglich raumgreifend, was bestens zu Goernes Stimmcharakter passt.

Zwischen Opus 25 (aus diesem Heinrich-Heine Zyklus sind drei Lieder zu hören) und Opus 107 (der Text von Nr. 6 – „Abendlied“ – stammt von Gottfried Kinkel) spannt sich Goernes und Hinterhäusers thematisch und atmosphärisch bestimmte Schumann-Auswahl. Gelegenheit daran zu erinnern, dass die Kompositionen eine etwas eigenartige Entstehungschronologie besitzen. Bereits das berühmte Liedjahr 1840, gewissermaßen ein Vesuvausbruch an Inspiration (138 Titel) war kein vorhersehbares Ereignis. Kurz zuvor noch hatte Schumann geäußert, dass er Lieder „nie für eine große Kunst gehalten“ habe (einige Beiträge aus der Jugendzeit bedeuten keinen Widerspruch), um wenig später seiner Noch-Nicht-Gemahlin Clara zu gestehen, „was das für eine Seligkeit ist für Gesang zu schreiben. Die hatt' ich lange entbehrt.“

Die etwas düstere Programm-Akzentuierung der beiden wunderbar aufeinander abgestimmten Interpreten vermag die Farbe von Melancholie, Abschiedsschmerz, aber auch Gottvertrauen überzeugend hervorzukehren. Das Introvertierte, Jenseits-Orientierte, Gott-Gläubige gehört nun mal zur Romantik, Robert Schumann gab diesem Gefühl besondere Kontur.

(Christoph Zimmermann)

The baritone Matthias Goerne, who rather makes himself scarce in the realm of opera but fully demonstrates the development of his voice precisely there (as of late, he sings Wagner's Wotan), is one of the most impressive song recitalists of our time. Over the years, Goerne's baritone has increased in volume, it sounds grave but not heavy. There is a special firmness and

seriousness to his voice. His dark timbre perfectly matches the songs on his current Schumann CD “Loneliness”, in particular. These songs primarily herald buried feelings, night thoughts, and gloomy moods. A congenial partner on the piano is Markus Hinterhäuser who continues his career as a pianist despite his new position as the Director of the Salzburg Festival (since 2016). (Summary by Chr. Z., translated by Th. H.)



### Thoughts observed

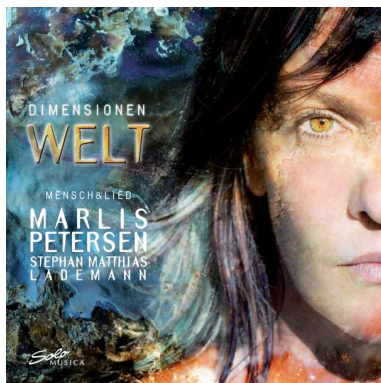
Robert Schumann: Dichterliebe  
 Henri Duparc: L'Invitation au voyage;  
 Claude Debussy: Beau soir, Romance,  
 Nuit d'étoiles; Reynaldo Hahn: A Chloris;  
 Francis Poulenc: Le bestiaire, Vous n'écrivez plus, Priez pour paix  
 Yaniv d'Or (Countertenor), Dan Deutsch (Klavier)  
 Audio CD, Naxos (2015)  
 Erscheinungsdatum/released; 9.6.2017

Das Stimmfach des Countertenors wirkt derzeit nachgerade überschwemmt, doch diese Entwicklung begann erst vor ungefähr 60 Jahren. Der Kastratengesang hatte schon aus moralischen Gründen ein Ende gefunden (vom letzten Vertreter dieses Fachs, Alessandro Moreschi, gibt es einige kurios wirkende Aufnahmen vom Beginn des 20. Jahrhunderts). In den fünfzig Jahren trat der britische Sänger Alfred Deller als „Ersatzmann“ auf den Plan. Seine hochgelagerte Stimme war allerdings nicht Ergebnis der im Barockzeitalter gängigen Kastration, sondern eine Angleichung durch vokaltechnische Spezialisierung. Auch Deller bewegte sich bevorzugt im Repertoire des 17. Jahrhunderts, gestaltete aber auch den Oberon in Benjamin Britten's *Midsummer Night's Dream*, eine eigens für seine spezielle Stimme geschriebene Partie, welche den Komponisten fasziniert hatte. Ihm folgte sein Schüler René Jacobs (heute Dirigent) und stieß das Tor auf für eine nicht voraus zu ahnende Popularisierung. In Deutschland wurde der immer noch tätige Jochen Kowalski zum Wegbereiter dieser Kunstsparte. Er begann sehr bald, über Barockes hinauszugehen, engagierte sich auch für die salonhafte U-Musik und wurde einer der begehrtesten Orlofskys in der *Fledermaus* von Johann Strauß. Allerdings wagte er sich auch an die Schubert-Zyklen *Die schöne Müllerin* (1996 mit Markus Hinterhäuser, dem heutigen Leiter der Salzburger Festspiele, am Klavier) und *Winterreise* (eine Liveaufführung von 2009 ist belegt). In der heutigen Counter-Szene ist Philippe Jaroussky führend. Auch er bricht gelegentlich aus dem ange-

stammten Repertoire-Fahrwasser aus. Musik des 19. Jahrhunderts hat er allerdings nur ausnahmsweise gesungen (etwa Gabriel Faurés *Requiem*), mehrfach aber das Gebiet der zeitgenössischen Musik bedient. Romantische Musik bleibt dem androgynen Timbre eines Countertenor letztlich irgendwie fremd. Ein lange zurückliegender Versuch von Paul Esswood mit Liederndes 19. Jahrhunderts geriet zur Farce. Jetzt tritt der aus Israel stammende, heute aber in England lebende und vielgelobte Yaniv d'Or auf den Plan. Seine CD „Latino Ladino“, wo er sich zusammen mit dem Ensemble Naya auf die Spuren jüdisch inspirierter Musik begibt, war ein Erfolg, was punktuelles Nachhören nur bestätigen kann; auch „Liquefacta est“ macht starken Eindruck. Aber die aktuelle Lied-CD „Thoughts observed“, wo neben Französischem auch Robert Schumanns *Dichterliebe* zu hören ist? Man möchte es so ausdrücken: einmal gehört und möglichst nie wieder. Ein sicherlich krasses Urteil. Aber die Stimme von Yaniv d'Or vermittelt nichts, aber auch nichts von Schumanns romantischen Herzens-tönen. Sie wirkt mal knabenhaft keusch, mal altjüngferlich. Dieser negative Eindruck schlägt stilistische Positiva aus dem Feld. Fazit: Schuster bleib‘ bei deinen Leisten. Positiver Ausgleich kommt vom Pianisten Dan Deutsch.

(Christoph Zimmermann)

Concerning the CD “Thoughts observed”, comments can be kept short. An ambitious countertenor who is rightly successful in particular areas of the repertoire (Yaniv d'Or) is giving a try to songs of the 19th and 20th centuries. Robert Schumann's “The Loves of a Poet” that is primarily under discussion here turns out to be somewhat pubertal, without even coming close to the romantic tone of the cycle. The pianist Dan Deutsch is counterbalancing this as far as possible. (Summary by Chr. Z.. translated by Th. H.)



### **Dimensionen Welt Mensch und Lied**

Mit Liedern von Clara und Robert Schumann, Schubert, Brahms, Hans Sommer, Sigurd von Koch und Wagner  
Marlis Petersen, Sopran  
Stephan Matthias Lademann, Klavier  
Audio CD, Solo Musica  
Erscheinungsdatum/released: 3.11.2017



## Stille und Nacht

Lieder von Robert Fürstenthal, Richard Strauss, Clara und Robert Schumann, Johannes Brahms, Carl Bohm, Franz Schubert, Rudolf Polsterer, Peter Cornelius und Franz Xaver Gruber

Rafael Fingerlos (Bariton), Sascha El Mouissi (Klavier)

Audio CD, Oehms

Erscheinungsdatum/released: 27.10.2017

Bei dem CD-Titel „Stille und Nacht“ denkt man automatisch an das Weihnachtslied „Stille Nacht, heilige Nacht“. Das ist vom Bariton Rafael Fingerlos auch beabsichtigt. Das Lied steht am Ende eines Recitals, welches der junge Österreicher (Jahrgang 1986) mit seinem Klavierpartner Sascha El Mouissi herausgebracht hat. Man hört es übrigens in Franz Xaver Grubers Originalfassung für zwei Männerstimmen (Tenor: Bernhard Berchtold) und Gitarre (David Bader), wo einige vertraute Höhenflüge in der Melodielinie nicht vorkommen.

Die vielleicht etwas überraschende Wahl erklärt sich nicht zuletzt aus der Biografie des Sängers. Rafael Fingerlos wurde in Tamsweg (Land Salzburg) geboren, wuchs aber in Mariapfarr auf. In diesen Ort hatte es zu Beginn des 19. Jahrhunderts den Priester Joseph Mohr verschlagen. In dem wegen Kränklichkeit nur anderthalb Jahre währenden Aufenthalt dortselbst entstand der Stille-Nacht-Text, welcher von dem Schullehrer und Organisten Franz Xaver Gruber so einprägsam vertont wurde. Das Lied erklang erstmals 1818 im Rahmen einer Christmette in Oberndorf bei Salzburg.

Das sich ihm thematisch und atmosphärisch anpassende Recital von Rafael Fingerlos enthält einige Überraschungen, nicht zuletzt zwei Lieder von Robert Fürstenthal: „Das war der Tag der weißen Chrysanthenen“ (Text: Rainer Maria Rilke) und „Liebeslied“ (Text: Josef Weinheber). Diesem heute gänzlich aus dem Blickkreis der Öffentlichkeit verschwundenen Komponisten (1920-2016) widmete Rafael Fingerlos sogar seine komplette Debüt-CD. Die Tonsprache des 1939 von Wien in die USA exilierten Juden ist in ihrer nahezu ungebrochenen Tonalität zweifellos etwas aus der Zeit gefallen, besitzt aber starke Ausstrahlung, vor allem, wenn sich ein so überzeugender Interpret wie Rafael Fingerlos für ihn einsetzt. Nicht unerwähnt sollte bleiben, dass Fürstenthal, welcher nach seiner Emigration in musikfernen Berufen tätig war (u.a als Wirtschaftsprüfer), erst nach einer späten Heirat und der Pensionierung wieder zu komponieren begann.

Sieht man weiter von Rudolf Polsterers (1879-1945) „Die Zeit steht still“ ab, enthält das Programm von Rafael Fingerlos bekannte Namen aus der Epoche der Romantik, auch wenn sie wie ein Peter Cornelius im heutigen Konzertleben nur noch eine marginale Rolle spielen (vier Titel am Schluss der CD). Aber mit Franz Schuberts „Im Abendrot“ oder „An die Musik“, „In stiller Nacht“ von Johannes Brahms oder „Heimliche Aufforderung“ und „Allerseelen“ von Richard Strauss wird Populäres nicht verschmäht. Durch Einbindung in eine intellektuelle Dramaturgie ergibt sich aber neue Hörqualität.

Aus der Feder des Ehepaares Schumann sind drei Lieder zu hören, von Clara „Ich stand in dunklen Träumen“ (Text: Heinrich Heine) und von Robert „Lust der Sturmnacht“ (Text: Justinus Kerner) sowie „Die Stille“ (d.i. Joseph von Eichendorffs „Es weiß und rät doch keiner“). Nicht zuletzt diese Gesänge lassen das markante, expansive, dabei lyrisch gebändigte Timbre von Robert Fingerlos und seine interpretatorischen Fähigkeiten gut zur Geltung kommen. „Lust der Sturmnacht“ wird mit dramatischem Aplomb vorgetragen, „Die Stille“ fordert das vokale Differenzierungsvermögen des Sängers stark heraus. Aber sein Gesang bleibt auch hier ungemein maskulin. Piano-Valeurs bestimmen in Sonderheit Clara Schumanns Lied, eine gefällige Komposition mit dezenten Gefühlsaufschwüngen, welche das emotionale Potential des Textes freilich nur bedingt auslotet.

Anregender sich bestens anpassender Klavierpartner von Robert Fingerlos ist Sascha El Mouissi, ungeachtet seines etwas orientalisch wirkenden Namens gebürtiger Frankfurter, welcher in Mainz studierte und die besondere Kunst der Liedbegleitung bei Charles Spencer in Wien vertiefte.

Bei diesem nahm auch Robert Fingerlos Unterricht, hatte als Lehrer weiterhin Sänger wie Angelika Kirchschrager und Peter Schreier. Von seinen vielen Auftritten sollten zwei wegen ihrer Schumann-Prägung *expressis verbis* genannt sein. Im Rahmen von „Musica Juventutis“, einer Nachwuchsförderung des Wiener Konzerthauses, war Fingerlos 2014 im Schubert-Saal des Hauses mit Liedern von Brahms und Schumann zu hören. Im August 2018 wird er in Luzern Schumanns *Dichterliebe* vortragen, wobei sich keine Geringere als Edith Mathis als Rezitatorin beteiligt. Wenn das kein Ritterschlag ist.

Robert Fingerlos ist gerne auch auf der Opernbühne zu Hause. Trotz markantem Timbre ist die Stimme noch dem Fach des Spielbaritons zuzurechnen. Demnächst wird er Rossinis *Barbier an der Sempereoper* Dresden verkörpern (wo er sich bereits mit Mozarts *Papageno* vorstellte) und auf der Bregenzer Seebühne abermals als *Moralès* in Bizets *Carmen* zu erleben sein. Im Mai/Juni 2018 erwartet ihn mit dem Captain Haudy in Bernd Alois Zimmermanns *Soldaten* am Teatro Real Madrid eine anspruchsvolle Partie aus dem Bereich des zeitgenössischen Musiktheaters.



Eine persönliche Äußerung von Rafael Fingerlos mag am Schluss stehen: „Menschen brauchen Kunst, Inspiration und Fantasie – mehr als sie manchmal denken. Es liegt an uns Künstlern, die Menschen kräftig zu ‚füttern‘ und dafür zu sorgen, dass nicht nur materielle Bedürfnisse gestillt werden.“

(Christoph Zimmermann)

A young baritone in the making: Rafael Fingerlos, successful both on the opera stage and in the concert hall. On his debut CD, released at the beginning of 2016 and dedicated to songs by Robert Fürstenthal exclusively, he did not exactly take the easy way out. On his new CD, he again included songs by Robert Fürstenthal, a composer who is completely forgotten today, with a musical language fallen out of time. Fürstenthal's post-romantic style also fits into the concept of the current CD, "Silence and Night", where text contents form a major dramaturgical frame. The title of the record unmistakably alludes to the well-known Christmas carol, created in Mariapfarr in the Austrian federal state of Salzburg, where Rafael Fingerlos grew up and where the lyricist Joseph Mohr had acted as a priest at the beginning of the 19th century for some time. This Christmas song is presented in the original (two voices and guitar). The other songs (including three by Clara and Robert Schumann) fit in thematically. The quality of the recording is further enhanced by the piano accompanist Sascha El Mouissi. (Summary by Chr. Z., translated by Th. H.)



### **Ophelia Songs – A document in madness**

Lieder von Richard Strauss, William Linley, Brahms, Roger Quilter, Maria Castelnovo-Tedesco, Delphine Ugalde, Saint-Saens, Ernst Chausson, Schostakowitsch, Wolfgang Rihm und Robert Schumann („Herzeleid“)

Barbara Emilia Schedel (Sopran), Christoph Schickedanz, Zoya Nevgodovsaka (Violine), Maya Hunziker (Viola), Emanuel Wehse (Cello), Günther Albers (Klavier)

Audio CD, Telos (2014/2016)

Es ist ein Genuss, das hochintelligente Vorwort der Sopranistin Barbara Emilia Schedel zu ihrer CD-Anthologie „Ophelia Songs“ zu lesen. Und auf dem Cover erblickt man auch noch eine schöne Frau mit Blumen im Haar, was bei aller dekorativen Äußerlichkeit ahnen lässt, dass die Shakespeare-

Figur eine vom Schicksal betroffene ist. In dem Drama rund um den emotional wankelmütigen Dänenprinzen spielt dieses mit ihm liebreiche Mädchen eine eher periphere Rolle, aber in ihrer sich als aussichtslos erweisenden Liebe zu Hamlet spiegelt sich dessen psychische Gespaltenheit besonders nachdrücklich. Ophelia stirbt, wahnsinnig geworden, an unerfüllter Liebe. Bei einer Oper mit diesem Sujet konnte eine veritable Wahnsinnszene, wie sie die romantische Oper liebte, nicht ausbleiben. Das Theater Krefeld/Mönchengladbach erinnerte daran vor einiger Zeit mit einer Wiederbelebung der *Hamlet*-Oper von Ambroise Thomas. Für die virtuose Szene der Ophelia gibt es im Liedbereich allem Anschein nach kein Äquivalent. Hier dominiert der leise Selbsttod Ophelias in Wasserfluten, ein Vorgang, der freilich nicht realistisch geschildert, sondern durch einen Bericht der Königin Gertrude vermittelt wird.

Es gibt viele Gesänge, die sich auf diesen Vorgang beziehen. Sie sind, neben anderen Kompositionen in einer 1991 erschienenen, fünfbändigen Bibliografie aufgelistet. Zuvor, nämlich 1964, erschien bereits das Buch „Shakespeare in Music“ von Phyllis Hartnoll. Hier werden nicht nur die nach dem Tod des Dichters sich auf ihn beziehenden Musikwerke einer näheren Betrachtung unterzogen, es wird auch nachgewiesen, dass Musik zu einem oftmals integralen Bestandteil von Aufführungen in der Shakespeare-Zeit gehörte, und wenn es nur dazu diente, Umbaupausen auf der Bühne zu überbrücken. Von wirklich autonomen Musiknummern, welche sich stimmig aus der Handlung ergeben, gibt es freilich nur zwei. Zum einen Desdemonas Lied von der Weide (was die Komponisten Rossini und Verdi in ihren Opern aufgriffen) und dann der somnambule Gesang Ophelias vor ihrem Freitod. Dieser hat auch Robert Schumann zur Vertonung gereizt. Er benutzte allerdings nicht den originalen Shakespeare-Text, sondern ließ sich von der Version des Journalisten und Dichters Titus Ulrich inspirieren, dessen zweite Strophe sich besonders trauer gesättigt gibt: „Und ihr entfiel ein Strauss von Immortellen, er war so schwer von Tränen ja, und leise während lispelten die Wellen: Ophelia, Ophelia.“ Nun ja, nun ja.

Bei Schumanns lediglich zwei Minuten dauerndem Lied wirkt der Klang des begleitenden Streichquartetts leicht irisierend (die Instrumentation stammt von Aribert Reimann, 1994), was zu der geschilderten Situation sehr gut passt. Ohne die originale Klavierbegleitung zu kennen, ist ein wertender Vergleich nicht möglich. Der klare, helle Sopran von Barbara Emilia Schedel verleiht der melodisch einfach gestalteten, lyrisch kontemplativen Szene einen keuschen Abschiedsschmerz.

Schumann-Freund Johannes Brahms greift bei seinen fünf Ophelia-Liedern auf den von August Wilhelm Schlegel übersetzten Shakespeare-Text zurück. Ophelias Wahnsinn gerät bei ihm nicht zu einer virtuellen Stimmdemonstration, sondern äußert sich introvertiert. Neuerlich hat die Streichquar-

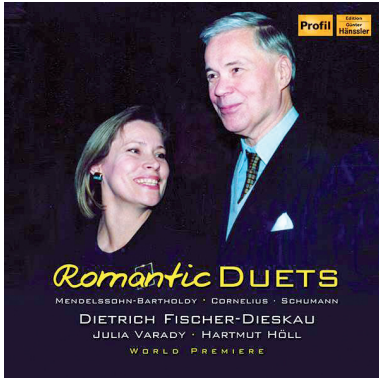
tett-Fassung Aribert Reimanns (jetzt von 1997) viel für sich. Fünf Lieder vertonte auch (in etwas anderer Reihenfolge) William Linley (1771–1835), ähnlich knapp wie Brahms, aber bei „For bonny sweet Robin“ bei 22 Sekunden mit Kürzest-Rekord. Die umfänglichste Ophelia-Szene der CD (7-25) stammt von Hector Berlioz. Angeregt wurde der Komponist durch die Bühnen-Darstellung der Schauspielerin Harriet Smithson, in die er sich verliebte und die er auch ehelichte (eine sich als nicht sonderlich glücklich erweisende Verbindung). Auch die *Symphonie fantastique* reflektiert die schmerzbehaftete Beziehung.

Sieht man von den drei Ophelia-Liedern von Richard Strauss ab, gibt es in der Lied-Anthologie von Barbara Emilia Schedel nur Einzelgesänge, so von Roger Quilter, Maria Castelnovo-Tedesco, Delphine Ugalde, Camille Saint-Saens, Ernst Chausson, Dmitri Schostakowitsch und Wolfgang Rihm. Die Aufnahme ist nicht nur intellektuell hochambitioniert, sondern auch künstlerisch sehr eindrücklich, eine Feststellung, welche auch für den stark beschäftigten Pianisten Günther Albers gilt.

(Christoph Zimmermann)

William Shakespeare has inspired composers up to the present day like no other dramatist. With regard to drama *Hamlet*, however, the title character is hardly ever considered (exceptions being integral operas such as those by Ambroise Thomas). All the stronger is the interest in the figure of Ophelia, a girl suffering from love and even going mad for the undecided prince and who finally meets her end in the water. For this CD, the soprano Barbara Emilia Schedel collected a number of songs reflecting this situation. There, the oldest composer is William Linley, born in 1771, and the youngest one is Wolfgang Rihm, born in 1952. The “Ophelia Songs” start off with Robert Schumann’s seldom heard “Herzeleid” [Heartbreak]. Incidentally, the text used is actually not the original by Shakespeare but an adaptation by Titus Ulrich. The recording is not only highly ambitious intellectually but also very impressive artistically, with the same statement equally applying to the extremely busy pianist Günther Albers.

(Summary by Chr. Z., translated by Th. H.)



## Romantic Duets

Mit Duetten von Felix Mendelssohn Bartholdy, Fanny Hensel, Peter Cornelius und Robert Schumann

Julia Varady, Sopran

Dietrich Fischer-Dieskau, Bariton

Hartmut Höll, Klavier

Audio CD nach Live-Aufnahme, 1989

Profil Edition Hänssler / Naxos

Erscheinungsdatum/released: 1.7.2017

I. 1989 feierte die Robert-Schumann-Gesellschaft Düsseldorf ihr

zehnjähriges Bestehen. Anlassgenug, um ihr nach Claudio Arrau zweites Ehrenmitglied, den unvergessenen Bariton Dietrich Fischer-Dieskau, Gründungsmitglied des Schumann-Forums 2011, mit seiner Gattin Julia Varady (Sopran) und dem großartigen Liedpianisten Hartmut Höll (Klavier) in die Deutsche Oper am Rhein zu einer „Festlichen Liedmatinée“ einzuladen. Drei Künstlerpersönlichkeiten, musikalische Schwergewichte ihrer Zeit, die mit Duetten von Felix Mendelssohn Bartholdy, Peter Cornelius und natürlich Robert Schumann bei den Zuhörern damals wahre Begeisterungsstürme entfachten. Es war eine wunderbare Atmosphäre, der Funke zwischen Künstlern und Publikum sprang sofort über und wie in einer eingeschworenen Gemeinschaft fühlte sich jeder der Anwesenden.

Nichts davon ließe sich auf einem Tonträger widerspiegeln, vielleicht mit ein Grund, weshalb der drei Jahre später von seiner aktiven Laufbahn zurückgetretene Sänger die Veröffentlichung des Live-Mitschnitts zu seinen Lebzeiten untersagte. Jetzt erst, fast 30 Jahre später, kommt daher diese musikalische Sternstunde der Robert-Schumann-Gesellschaft in Gestalt vorliegender CD auf den Markt. Wer damals dabei war ist gleichermaßen enttäuscht und hoch erfreut. Enttäuscht, weil sich das Erlebnis durch die Aufnahme nicht wiederholen lässt, weil sich die Sternstunde nur aus dem Augenblick ergibt, weil die eingeschworene Gemeinschaft der Mithörenden fehlt und auch, weil natürlich die Aufnahmetechnik nicht dem heute gewohnten Standard entspricht. Hoch erfreut aber (und dieses Gefühl überwiegt dann doch), weil sich die Erinnerungen sofort auffrischen lassen, weil man in diesen schwelgen und noch einmal nachempfinden kann, mit welchem Eindruck man damals aus dem Opernhaus kam und noch lange Zeit davon zehrte. Da stört es kaum, dass nicht alles perfekt gerät, dass die Stimmen und der Klavierklang nicht immer gut abgemischt sind. Da verzeiht man kleine Fehler gern. Vermutlich findet sich keine andere Einspielung mit diesem Repertoire, das doch eigentlich eher für den intimen „Hausgebrauch“ gedacht ist. Auch bei den Komponisten spielten diese Du-

ette eher die zweite Geige, schrieben sie doch deutlich mehr und auch deutlich kunstvollere Solo-Lieder. Umso schöner, nun ein doch beachtenswertes Tondokument dieser Raritäten zu besitzen.

Sehnsucht, Lust und Leid zweier Liebenden, hier natürlich besonders innig und zart verschmelzend interpretiert, wie es nur ein Paar vermag, das künstlerisch und musikalisch wie im realen Leben bestens aufeinander eingestellt ist. Ob miteinander tändelnd, scherzend, beseelt sinnierend oder auch streitend: Dietrich Fischer-Dieskau und Julia Varady finden stets den richtigen Ton. Hinzu tritt Hartmut Höll (wie Fischer-Dieskau ebenfalls Träger des Robert-Schumann-Preises der Stadt Zwickau), der an den Tasten brilliert, unterstützend verlässlich und klangvoll das Gesangsduo aufs Feinste ergänzt.

Für jedes Mitglied der RSG Düsseldorf, aber auch für jeden Schumannfreund generell ist diese CD empfehlenswert, erinnert sie doch nicht zuletzt an längst vergangene Zeiten, deren Errungenschaften sich heute aufgrund der veränderten Verhältnisse nicht mehr wiederholen lassen. Ein absolutes Muss insofern für jeden, der damals im Düsseldorfer Opernhaus dabei war und live zuhören durfte.

(Irmgard Knechtges-Obrecht)

In 1989 the Robert-Schumann-Gesellschaft Düsseldorf celebrated its tenth anniversary and invited its honorary member, the unforgotten baritone Dietrich Fischer-Dieskau with his wife Julia Varady (soprano) and the magnificent lieder pianist Hartmut Höll to a “festive lieder matinée” at the Deutsche Oper am Rhein. Three prominent artists, who elicited thunderous applause from the crowd with duets by Felix Mendelssohn Bartholdy, Peter Cornelius, and of course Robert Schumann. Artists and audience immediately clicked with each other, which cannot truly be captured in a recording. This magic moment has now been released on CD, almost 30 years after the fact. Whoever witnessed the event in person will be equally disappointed and delighted. Disappointed, since the experience cannot be repeated by the recording, yet delighted (a feeling that wins out in the end), because the memories can instantly be refreshed. The fact that not everything ends up being perfect does not matter in the slightest. Small faults, like the voices and the piano not always being mixed well, are easily overlooked. A remarkable audio document filled with rarities of two lover’s longing, desire and sorrow, naturally interpreted in an especially heartfelt manner, like only a couple in perfect harmony – both artistically and in real life – is able to do. Dietrich Fischer-Dieskau and Julia Varady always strike the right note, Hartmut Höll (like Fischer-Dieskau also laureate of the Robert Schumann Award of the City of Zwickau), brilliantly accompanies them on the piano. (Summary bei I. K.-O., translated by F. O.)

II. Dietrich Fischer-Dieskau, Bariton der Superlative, war in vierter Ehe mit der rumänisch-ungarischen Sopranistin Julia Varady verheiratet. Beide lernten sich 1973 bei einer Münchner Produktion von Giacomo Puccinis *Il Trittico* kennen (der gemeinsame Auftritt in *Tabarro* ist auf CD greifbar). Einige Jahre später heirateten die beiden. Natürlich kam es danach zu vielen gemeinsamen Auftritten, auf der Bühne, im Konzertsaal und im Aufnahme-Studio. Nach Beendigung seiner aktiven Sängerkarriere 1992 stand Fischer-Dieskau seiner Frau als Dirigent weiterhin zur Seite (Strauss-, Verdi- und Wagner-Recitals). An gemeinsamen Liedaufnahmen ist derzeit nur eine CD mit Werken von Louis Spohr greifbar (auch in einer Aufnahme von dessen Oper *Jessonda* wirken beide mit). Im Liedbereich war zwangsläufig vornehmlich auf Duett-Kompositionen zurückzugreifen, deren Zahl hinter der von Einzelliedern weit zurücksteht.

1989 war das Sänger-Ehepaar in der Düsseldorfer Rheinoper zu Gast (allerdings nicht am 26. November, sondern am gleichen Tag im Februar, wie eine Internet-Recherche ergab). Zum Vortrag kamen „Romantische Duette“ (CD-Titel) von Felix Mendelssohn, Peter Cornelius und Robert Schumann, darunter einige, welche der eigentlich so enzyklopädisch tätige Bariton nicht aufgenommen hatte. Ob die anfängliche Weigerung des Sängers zu einer Veröffentlichung des Mitschnitts damit zusammenhängt, muss an dieser Stelle offen bleiben. Der Booklet-Text der Profil-CD formuliert die Gegebenheiten jedenfalls etwas schwammig.

Vokalduette wurden im 19. Jahrhundert vornehmlich für den „Hausgebrauch“ geschrieben, für Salon-Events, private Zirkel, wohingegen das Sololied in der Konzertöffentlichkeit durchaus beachtet wurde. So kam es, *Suleika und Hatem*, ursprünglich als sein Opus 18,12 veröffentlicht, stammt übrigens nicht von ihm, sondern von seiner Schwester Fanny (verheiratete Hensel). Die begabte junge Frau durfte sich damals als kreative Musikerin nicht outen, passte das noch einfach nicht zum weiblichen Bild in der damaligen Zeit. Heute ist das natürlich weitgehend anders. Historisch gibt es wohl noch viel aufzuarbeiten. Das oben erwähnte Duett wirkt ähnlich stark inspiriert wie das von Bruder Felix. Es ist dramaturgisch sogar ziemlich unorthodox angelegt, indem die ersten beiden Strophen alleine dem Sopran überlassen sind, während der Bariton erst in der dritten in Erscheinung tritt und die Stimmen sich sogar erst gegen Ende wirklich mischen.

Der Klavierpart bei all diesen Kompositionen ist bewusst einfach gehalten (besonders deutlich wird das bei „Gruß“ auf einen Eichendorff-Text), doch gibt es durchaus Differenzierungen und einfallsreiche Ausdrucksvarianten. Hartmut Hölls anpassungsfähige Begleitung macht das deutlich. Die Stimmen von Julia Varady und Dietrich Fischer-Dieskau zeigen sich bei allem Timbre-Unterschied sensibel aufeinander abgestimmt. Beim dem seinerzeit 64jährigen Bariton ist an keiner Stelle etwas zu monieren, seine Stimme



steht ihm in jeder Hinsicht ungebrochen zu Gebote, und bezüglich seines interpretatorischen Differenzierungsvermögens müssen weiß Gott keine Eulen nach Athen getragen werden. Julia Varadys Sopran zeigt gewisse Verhärtungen in tieferer Lage (Schumanns „Unterm Fenster“), doch kann man das ohne weiteres als individuellen Reiz empfinden. In der Höhe strahlt ihr Sopran, und hinsichtlich der Diktion gibt es nichts zu tadeln. Dabei hat die Künstlerin am Beginn ihrer Karriere eingestanden, dass sie bezüglich des Deutschen hart an sich arbeiten musste. Bei „Ich und du“ von Cornelius darf das Klavier besonders geheimnisvoll tönen, „Der beste Liebesbrief“ schlägt dann auflockernd heitere Töne an.

Die Duette von Robert Schumann bewegen sich zwischen harmonischer Friedfertigkeit („Liebesgarten“), Leidenschaft („Liebhabers Ständchen“) und gelassener Heiterkeit („Tanzlied“). Bei „Unterm Fenster“ überrascht das gedankenvolle Klaviernachspiel. Der Zugaben-Teil offeriert zwei weitere Schumann-Kompositionen („Wenn ich ein Vöglein wär“, „Mailied“). Der Livemitschnitt ist so gut wie störungsfrei, aus dem Publikum kommen keine Huster oder Ähnliches. Starker Beifall jedoch nach den einzelnen Liedgruppen.

(Christoph Zimmermann)

This live recording of a concert given by Julia Varady and Dietrich Fischer-Dieskau at the German Opera on the Rhine in Düsseldorf in 1989 provides a special contribution with Schumann songs on the occasion of the tenth anniversary of the local Schumann Society. The joint appearance required the programme to focus on duet compositions (with others by Felix Mendelssohn and Peter Cornelius). Whether these works had actually been recorded by the song encyclopaedist Fischer-Dieskau before is not clearly stated in the text of the accompanying booklet. In any case, the joint performance of the “romantic duets” together with his wife could well be a discographic premiere. As far as the then 64-year-old baritone is concerned, no vocal signs of ageing whatsoever can be noticed, and the concise interpretations of the words are again his special hallmark. Julia Varady’s soprano appears somewhat harsh at the deep levels but shines brilliantly at the high levels. This is a release of importance, also thanks to the excellent piano accompaniment by Hartmut Höll.

(Summary by Chr. Z., translated by Th. H.)



## Vorankündigung /Announcemet „DIE ORANGE UND MYRTHE HIER“

**Ein langgehegtes Projekt wurde wahr – die Aufnahme aller Duette und Terzette von Robert Schumann**

Ingrid Bodsch

2016 konnte ich dank der großartigen Unterstützung des Referats Musik der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien ein langgehegtes Projekt des Schumann-Netzwerks, nämlich die Aufnahme aller Duette und Terzette von Robert Schumann auf den Weg bringen. Anfang 2017 wurde im Tonstudio der Engelbert-Humperdinck-Werkstatt in Siegburg aufgenommen und im Sommer 2018 wird die Doppel-CD unter dem Titel „*Die Orange und Myrthe hier*. Duette, Terzette und andere mehrstimmige Gesänge von Robert Schumann“ bei NAXOS erscheinen. Seit mehreren Jahren hegte ich die Hoffnung, dass Schumanns Kompositionen für zwei und mehrere Singstimmen in einer inspirierenden Aufnahme herauskommen mögen. Denn wenn auch vieler seiner Duette und mehrstimmigen Gesänge von bedeutenden Liedsängerinnen und Liedsängern aufgenommen und veröffentlicht wurden und die meisten von ihnen, eingespielt in einem über 20jährigen Zeitraum, in der 10 CDs umfassenden Ausgabe „Schumann. The complete songs“ (Hyperion, 2010) vertreten sind, so blieb der Wunsch sowohl nach Vollständigkeit aller von Schumann mit Klavierbegleitung komponierten Duette und Terzette, also auch unter Einschluss der zwei mit Zustimmung und Autorisierung Schumanns von Carl Reincke erstellten Bearbeitungen aus op. 33 und des Duetts „Ei Mühle, liebe Mühle“ aus op. 112, dazu noch zwei Ersteinspielungen, als auch nach einer Referenzaufnahme mit extra dafür ausgesuchten Künstlerinnen und Künstlern bestehen.

Der „künstlerischen Gewissenhaftigkeit“ Robert Schumanns, für den „Mehrstimmigkeit [...] nicht bloss Zufall (ist)“, weshalb er die „die zwei

---

\* Die Doppel-CD/Double CD „Die Orange und Myrthe hier. Duette, Terzette und andere mehrstimmige Gesänge [The orange and myrtle here. Duets, trios and other part songs by Robert Schumann von/by Robert Schumann erscheint im Sommer 2018 bei NAXOS/ will be released in summer 2018 by NAXOS.

oder mehr Individualitäten, die ihm der Dichter an die Hand giebt, auch musikalisch durch(führt), es sei denn, dass er die schlichte Art des naiven mehrstimmigen Volksgesanges im Auge hat“ (Hermann Abert, *Robert Schumann*, 1903, S. 74), sollte natürlich die künstlerische Interpretation und die Wahrhaftigkeit des Ausdrucks in jeder Hinsicht entsprechen. Ich wollte aber auch verhindern, dass, wie eine Berliner Konzertkritik von 1877 zum Auftreten der Clara Schumann nahestehenden Sängerrinnen Amalie Joachim und Marie Fillunger formulierte, die Stimmen bei den Schumann-Duetten „irgendwie nicht zueinander passten“. Deshalb habe ich die künstlerische Leitung der Aufnahme in die Hände unseres Schumann-Forum-Mitglieds Claar ter Horst gelegt, seit vielen Jahren auch beim Internationalen Robert-Schumann-Wettbewerb in Zwickau fest gebucht, wo sie am Klavier junge Wettbewerbsteilnehmerinnen und Wettbewerbsteilnehmer im Fach Gesang in den Wertungsrunden begleitet und u.a. Anne-Theresa Møller, damals noch Albrecht, bis zum Sieg führen konnte. Claar ter Horst, die, beginnend noch während ihres Studiums, fünfzehn Jahre lang im Unterricht und Meisterkursen von Dietrich Fischer-Dieskau und Elisabeth Schwarzkopf die Klavierpartnerin vieler junger Studierender gewesen ist, und ich suchten deshalb nach dem Lied und Schumann zugeneigten Sängerrinnen und Sängern, die auch stimmlich miteinander harmonieren sollten. Als Gewinnerinnen des seit 1956 im Vierjahresrhythmus stattfindenden Internationalen Robert-Schumann-Wettbewerbs von 2008 bzw. 2016 waren Anne-Theresa Møller bzw. Henriette Gödde nach ihrer Zustimmung für das Vorhaben „gesetzt“, mit großer Freude quittierten wir die Zusage von Christiane Libor, Peggy Steiner, Kai Kluge und Stephan Klemm. Für die Duette und mehrstimmigen Gesänge aus op. 138 konnten wir darüber hinaus den Tenor Ilker Arcayürek und den Pianisten Michael Schütze gewinnen. Gewinnen und begeistern für unser Vorhaben konnte ich auch Dr. Christian Ueber, den Leiter der von der Bundesrepublik Deutschland im Rahmen des Bonn-Berlin-Ausgleichs geförderten „Engelbert-Humperdinck-Musikwerkstatt“ in Siegburg, Partner des Schumann-Netzwerks, der für die Aufnahme das 1999 als Herzstück der Musikwerkstatt eingerichtete Tonstudio zur Verfügung stellte und auch Übernachtungsmöglichkeiten für die Künstlerinnen und Künstler im Hause angeboten hat. Einen herzlichen Dank richte ich auch an Dr. Thomas Synofzik, dem Direktor des dem Schumann-Netzwerk als Gründungsmitglied eng verbundenen Robert-Schumann-Hauses in Zwickau, der uns noch vor Veröffentlichung seiner Edition beim Dohr-Verlag zwei bisher noch nie eingespielte Duette nach Texten von Friedrich Rückert für die Aufnahme zur Verfügung stellte: „Deutscher Blumengarten“ op. 79 Anh. Nr. 4 und den von Thomas Synofzik rekonstruierten Kanon für zwei hohe Singstimmen „Ich bin Dein Baum“ RSW deest.

Die wunderbare Zusammenarbeit mit den beteiligten Künstlerinnen und Künstlern verleiht meiner Hoffnung Flügel, dass die vom Schumann-Netzwerk initiierte und durchgeführte Aufnahme aller Schumann-Duette und Terzette samt einer Auswahl weiterer mehrstimmiger Gesänge, in die Hans-Georg Eckle ebenso kenntnisreich wie mit Liebe einführt, auch dank der Kooperation mit NAXOS den Weg zu möglichst vielen Menschen findet, die Schumann und sein berückendes Liedschaffen lieben.

**A long-cherished project has come true –  
the complete recording of all duets and trios by Robert Schumann’s**

Ingrid Bodsch

In 2016, thanks to the great support from the Department of Music of the German Federal Government Commissioner for Culture and the Media, I was able to get off the ground a long-cherished project of the Schumann Network, namely the recording of all duets and trios by Robert Schumann. At the beginning of 2017, recordings were made at the sound studio of the “Engelbert Humperdinck Musikwerkstatt” in Siegburg, and in the summer of 2018, the double CD titled *“Die Orange und Myrthe hier. Duette, Terzette und andere mehrstimmige Gesänge von Robert Schumann”* will be released by NAXOS. For a number of years, I had harboured the hope that Schumann’s compositions for two and more voices would eventually appear in an inspiring recording. In fact, although many of his duets and part songs have been recorded and released by acclaimed Lieder singers and most of them have been represented in an edition of ten CDs, “Schumann. The complete songs” (Hyperion, 2010), over a period of more than 20 years, there was still a desire, on the one hand, for completeness of all duets and trios with piano accompaniment composed by Schumann, that is, including the two arrangements by Carl Reinecke, with the consent and authorisation by Schumann, from Op. 33 and of the duet “Ei Mühle, liebe Mühle” [Ah mill, dear mill] from Op. 112, plus two first recordings, and, on the other hand, for a reference recording with specially selected artists. The “[artistic conscientiousness]” of Schumann for whom “[polyphony [...] (was) not a mere coincidence]” which is why he “[performed musically the two or more individualities which the poet had handed over to him, unless he envisaged the simple nature of naïve folk part singing]” (Hermann Abert, Robert Schumann 1903, p. 74), was, of course, to be reflected in the artistic interpretation and truthfulness of expression in every respect. But I also wanted to prevent, as a Berlin concert review of 1877 had worded it in connection with the appearance of Amalie Joachim and Marie Fillunger, who were close to Clara Schumann, that the voices in the Schumann duets would “[somehow not match each other]”. This is

why I entrusted the artistic direction of the recording into the hands of our Schumann Forum member Claar ter Horst, who has also been firmly engaged for many years by the International Robert Schumann Competition in Zwickau where she accompanies young competition entrants in the field of singing on the piano during the scoring rounds and where she has been able to lead to victory, *inter alia*, Anne-Theresa Moller, then still named Albrecht. Claar ter Horst, who, beginning still during her studies, had been for fifteen years the piano partner of many young students in the lessons and master classes of Dietrich Fischer-Dieskau and Elisabeth Schwarzkopf, therefore searched for singers who would feel an inclination for art songs and Schumann and who were also to harmonise together voice-wise. Anne-Therese Møller and Henriette Gödde, winners of the International Robert Schumann Competition, which has taken place in a four-year cycle since 1956, in 2008 and 2016 respectively, were “hired” for the project after giving their consent, and we also acknowledged with great pleasure the acceptance of Christiane Libor, Peggy Steiner, Kai Kluge, and Stephan Klemm. For the duets and part songs from Op. 138, we were able, in addition, to secure the tenor Ilker Arcayürek and the pianist Michael Schütze. I was further able to win and captivate for our project Dr Christian Ubbert, head of the “Engelbert Humperdinck Musikwerkstatt” in Siegburg, sponsored by the Federal Republic of Germany within the framework of the Berlin-Bonn compensation agreement, and a partner of the Schumann Network, who provided the sound studio, set up in 1999 as the centrepiece of the “Engelbert Humperdinck Musikwerkstatt”, for the recording days and also offered overnight accommodation for the artists at his house. I would also like to express my sincere thanks to Dr Thomas Synofzik, Director of the Robert Schumann House in Zwickau, which, as a founding member, is closely attached to the Schumann Network, who had provided us for the recording, even before publication of his edition by publisher Dohr, with two duets after texts by Friedrich Rückert that had never been recorded before: “Deutscher Blumengarten” [German flower garden], Op. 79, Addendum No. 4, and a canon for two high voices, reconstructed by Thomas Synofzik, “Ich bin Dein Baum” [I am your tree], RSW deest.

The wonderful cooperation with the artists involved boosts my hope that the recording of all duets and trios by Schumann plus a selection of further part songs, initiated and realised by the Schumann Network, to which Hans-Georg Eckle has introduced in such a knowledgeable and loving manner, also thanks to the cooperation with NAXOS, will find its path to as many people as possible of those who love Schumann and his song creations. (Translation by Thomas Henninger)

## NEUE SCHUMANNIANA / NEW SCHUMANNIANA

NOTENAUSGABEN, FAKSIMILES UND LITERATUR  
MUSIC BOOKS, FACSIMILE EDITIONS, LITERATURE\*

Ausgewählt von Irmgard Knechtges-Obrecht und Ingrid Bodsch  
Selected by Irmgard Knechtges-Obrecht and Ingrid Bodsch

### Notenausgaben / Music Books & Faksimiles / Faksimile Editions

#### **Robert Schumann. Faschingsschwank aus Wien op. 26**

Nach den Quellen herausgegeben von Michael Beiche  
Fingersätze und Hinweise zur Interpretation von Tobias Koch  
Nach dem Urtext der Neuen Schumann-Gesamtausgabe  
Wiener Urtext Edition, Schott / Universal Edition, 2017  
ISMN 979-0-50057-398-2

Diese im Rahmen der renommierten Wiener Urtext Edition erschiene-  
ne Ausgabe von Schumanns Klavierklassiker *Faschingsschwank aus Wien*  
basiert auf dem dem Notentext der in der Schumann-Forschungsstelle  
erarbeiteten Robert-Schumann-Gesamtausgabe und repräsentiert damit  
den neuesten Stand der Forschung. Bereits 2012 hatte der Klaviermu-  
sikspezialist der Düsseldorfer Arbeitsstelle und Bandherausgeber Michael  
Beiche Schumanns op. 26 im Rahmen eines Bandes der RSA (Nr. 1020)  
vorgelegt. Der Pianist und Schumann-Spezialist Tobias Koch, Gründungs-  
mitglied im Internationalen Schumann-Forum und Klavierdozent an der  
Robert Schumann Hochschule Düsseldorf verfasste für diese Neuausgabe  
ein ausführliches Vorwort mit Hinweisen zur Interpretation, in dem er  
seine umfangreichen aufführungspraktischen Erfahrungen und vielfältige  
spieltechnische Anregungen weitergibt. Auch die Fingersätze stammen von  
Koch. Hierfür berücksichtigte er zahlreiche historische Quellen, darunter  
auch persönliche Notenexemplare von Clara Schumann, und vermittelt so  
zwischen historischer Aufführungspraxis und dem Spiel auf dem moder-  
nen Konzertflügel.

(Irmgard Knechtges-Obrecht)

This edition of Schumanns piano classic *Faschingsschwank aus Wien* – re-  
leased as part of the renowned Wiener Urtext Edition – is based on the  
sheet music compiled in the Robert Schumann Complete Works by the  
Schumann-Forschungsstelle Düsseldorf. As such, it represents the latest state

---

\* English translations by Florian Obrecht (F. O.) and Thomas Henninger (Th. H.)



of research. The editor, Michael Beiche, had already published Schumann's op. 26 as part of a volume of the RSA (No. 1020) in 2012. The pianist and Schumann specialist Tobias Koch, founding member of the International Schumann Forum and piano instructor at the Robert Schumann Hochschule Düsseldorf, wrote an extensive preface with notes on interpreting the piece for this new edition. (Summary by I. K.-O., translated by F. O.)

**Robert Schumann (1810–1856)**

**Variationen über den Namen „Abegg“ op. 1**

Instruktive Ausgabe von Clara Schumann.

Reprint, kommentiert und herausgegeben von Thomas Synofzik

Edition Dohr 13701

**Robert Schumann (1810–1856)**

**Papillons op. 2**

Instruktive Ausgabe von Clara Schumann.

Reprint, kommentiert und herausgegeben von Thomas Synofzik

Edition Dohr 13702

**Robert Schumann (1810–1856)**

**Studien nach Capricen von Pagagnini bearbeitet op. 3**

Instruktive Ausgabe von Clara Schumann.

Reprint, kommentiert und herausgegeben von Thomas Synofzik

Edition Dohr 13703

**Robert Schumann (1810–1856)**

**Intermezzi op. 4**

Instruktive Ausgabe von Clara Schumann.

Reprint, kommentiert und herausgegeben von Thomas Synofzik

Edition Dohr 13704

Köln: Verlag Christoph Dohr, 2017

Der für seine ausgezeichneten Notenausgaben sowie insbesondere für die Herausgabe der Schumann-Briefedition (siehe oben S. 286) bekannte Kölner Verlag Christoph Dohr eröffnet mit vorliegenden vier Heften den interessanten Reigen von Clara Schumanns Ausgaben der Klavierwerke ihres Mannes Robert. Grundlage dafür bildet die von ihr mitbearbeitete sog. Alte Gesamtausgabe, die zwischen 1879 und 1887 erstellt wurde und im Leipziger Verlag Breitkopf & Härtel erschien. Zu Beginn der 1880er Jahre bat der Verlag sie darum, darüber hinaus eine „Instruktive Ausgabe“ der Klavierwerke Robert Schumanns anzufertigen, was sie zwischen 1884 und 1886 erledigte. Clara Schumann konnte zurückgreifen auf das durch Carl Czerny in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts entwickelte Kon-

zept praktisch eingerichteter Ausgaben, das sich inzwischen etabliert hatte, beschritt dabei aber ihren eigenen Weg. Mit den meisten dieser Ausgaben war sie sehr unzufrieden, da ihrer Ansicht nach Dinge hineingeschrieben würden, die der Komponist gar nicht intendiert hätte. „Eine solche Sache müsse den Schülern entzogen werden. Für ordentliche Musiker sei eine solche Ausgabe geradezu unbrauchbar“, äußerte sie ihrem Enkel Ferdinand Schumann gegenüber hinsichtlich Hans von Bülows instruktiver Ausgabe von Beethovens Klaviersonaten. So beschränkte sich Clara Schumann bei ihrer Ausgabe der Klavierwerke ihres Mannes im Wesentlichen auf die Ergänzung von Fingersatz und Pedalbezeichnung sowie um eine Revision der Metronomangaben. Letzteres schien ihr besonders wichtig, da die meisten Klavierstücke ihres Mannes aufgrund unzuverlässiger Metronome entstanden waren. Besonders in diesem Punkt geht sie über ihre Arbeiten für deren Edition in der „Alten Gesamtausgabe“ weit hinaus, kann sich als einzige Person dabei auf nicht-schriftliche, persönliche Überlieferung berufen. Nach ihrem Tod übergab der Verlag die Ausgabe dem Schumannfreund Carl Reinecke zur Revision, die Schumanns älteste Tochter Marie jedoch bemängelte. Reinecke habe „auf eine Art“ eingegriffen, „welche meine Mutter nicht gebilligt haben würde“, so dass nach juristischer Auseinandersetzung schließlich zwei Ausgaben vorlagen: die von Clara Schumann sowie eine ohne Herausgebernennung von Reinecke. 1930 erstellte der Pianist Wilhelm Kempff eine weitere Überarbeitung dieser „Clara Schumann-Ausgabe“, die noch stärkere Eingriffe vornahm und bis heute auf dem Markt ist. Zusätzlich erscheint seit 1980 eine von Joachim Draheim und Susanne Hoy-Draheim vertriebene Neurevision einiger Klavierwerke nach Clara Schumanns Fassung, die den Anspruch erhebt, „frei von willkürlichen Zutaten und Änderungen“ zu sein. Hinzu treten inzwischen die nach dem Zweiten Weltkrieg entstandenen und das Konzept der „Instruktiven Ausgabe“ ersetzenden „Urtextausgaben“, die ihrerseits einem anderen Prinzip folgen, das jedoch gute Kenntnis der zeitgenössischen Aufführungspraxis voraussetzt.

In diesem recht komplizierten Kontext ist es ebenso verdienst- wie sinnvoll, dass Thomas Synofzik eine Neu-Edition auf Basis der im Robert-Schumann-Haus Zwickau (dessen Leiter er ist) aufbewahrten Quellen vornimmt: Clara Schumanns in drei Bänden eingeteiltes Handexemplar ihrer „Instruktiven Ausgabe“, die der korrigierten Neuauflage von 1901 zu Grunde liegt, mit zahlreichen eigenhändigen Korrekturnachträgen. Diese handschriftlichen Ergänzungen werden von Thomas Synofzik in vorliegender Neuauflage ebenso dokumentiert und berücksichtigt wie Abweichungen der ursprünglichen Ausgabe, der Schumann'schen Originalausgaben und der von Reinecke überarbeiteten Folgeauflagen, worüber der Kritische Bericht sorgfältig recherchiert und umfassend Auskunft erteilt.

Jedem einzelnen der solide gedruckten, übersichtlich angeordneten und in freundlichem Gelb eingebundenen vier Notenhefte geht eine ausführliche Einleitung zur Geschichte der Clara-Schumann-Ausgaben voran. Dem folgen der Abdruck des originalen Titelblatts sowie eine informationsreiche Einführung zum jeweiligen Klavierwerk von Thomas Synofzik sowie der bereits erwähnte gut verständlich aufbereitete Kritische Bericht. Insgesamt ein gelungenes Unterfangen, auf dessen Fortsetzung der Schumannfreund ebenso wie der Klavierspieler generell hoffen.

(Irmgard Knechtges-Obrecht)

With these four volumes the Cologne-based publishing house Christoph Dohr, known for its excellent sheet music editions, opens the row of interesting editions of Clara Schumann's editions of her husband Robert's piano works. The basis for this project is the so-called Alte Gesamtausgabe published between 1879 and 1887 by Breitkopf & Härtel in Leipzig. The publisher asked Clara in the early 1880s to produce an instructive edition of Robert Schumann's piano works, which she finished between 1884 and 1886. In her edition of her husband's piano works, Clara Schumann mostly limited herself to amending fingerings and pedal markings as well as revising metronome indications. The overall context of these editions is a complicated one. The fact that Thomas Synofzik is now undertaking a new edition based on the sources stored at the Robert-Schumann-Haus Zwickau (of which he is the director), is therefore both commendable and sensible. Every single one of the solidly printed, well-arranged four volumes bound in friendly yellow is prefaced by a detailed history of the Clara Schumann editions. This is followed by a replica of the original title page as well as an informative introduction by Thomas Synofzik to the respective piano piece and the very intelligibly laid-out Critical Notes.  
(Summary by I. K.-O., translated by F. O.)

### **Schumann · Liszt: Liebeslied (Widmung) aus Myrthen op. 25**

Bearbeitung für Klavier

Herausgegeben von Annette Oppermann

Vorwort von Mária Eckhardt, Fingersatz von Markus Bellheim

Urtext HN 1356, G. Henle-Verlag, 2017

ISMN 979-0-201-81356-1

Im Rahmen der renommierten Urtext-Ausgaben des Henle-Verlags legt Verlagslektorin Annette Oppermann Franz Liszts berühmte Bearbeitung der Schumann'schen »Widmung« vor. Diese Vertonung eines Gedichts von Friedrich Rückert eröffnet Schumanns seiner Braut Clara Wieck 1840 als Hochzeitsgabe überreichtes Album *Myrthen* op. 25 und zählt sicherlich

mit zu seinen bekanntesten Liedern. Liszt schätzte zwar Schumanns Klavierlieder, wie dessen Klaviermusik generell, bearbeitete davon aber nicht annähernd so viele wie von anderen Komponisten.

Die 1848 gedruckte »Widmung« ist sein erstes und zugleich bekanntestes Arrangement, das er Julius Kistner in Leipzig, dem Verleger von Schumanns *Myrthen* widmete. Im dreisprachig übersetzten Vorwort der Ausgabe legt die Liszt-Forscherin Mária Eckhardt umfassend und gut recherchiert die Zusammenhänge der Entstehungs- und Druckgeschichte von Liszts Arrangement dar, wobei nicht gewiss ist, ob und wie es Robert Schumann gefallen hat, der bekanntermaßen schlichteren Versionen den Vorzug gab. Bei seiner Frau Clara, die später selbst eine wesentlich einfachere Klavierbearbeitung der »Widmung« anfertigte, stieß das Liszt'sche Werk eher auf Ablehnung, wie ihr dessen Musik ohnehin nicht recht zusagte. Die in sauberem und gut lesbaren Schriftbild in gewohnt solider Weise erstellte Ausgabe mit Fingersätzen von Markus Bellheim geht im Wesentlichen auf den Erstdruck zurück, der seinerseits auf der aus Liszts Autograph kopierten Stichvorlage basiert. Annette Oppermann nimmt nur behutsame Normierungen, Ergänzungen oder Tilgungen vor, die im Kommentar ausführlich erklärt sind. Die Erstausgabe des Schumann'schen Originals wurde zu Vergleichszwecken herangezogen. Ein wenig störend bzw. benutzerunfreundlich sind die stellenweise angebrachten Ossia-Versionen und Sternchen-Hinweise unterhalb des Notentextes. Insgesamt aber eine schöne, auch vom klavierspielenden Laien zu gebrauchende Edition.

(Irmgard Knechtges-Obrecht)

As part of the renowned Urtext Edition by G. Henle Publishers, the company's lector Annette Oppermann has now published Franz Liszt's famous arrangement of Schumann's »Widmung«, which opened up the album *Myrthen* op. 25 presented to Clara as a wedding gift in 1840.

Printed in 1848, the »Widmung« is Liszt's first and at the same time most famous arrangement. In the trilingual preface of the edition, the Liszt scholar Mária Eckhardt gives an extensive and well-researched summary of the history of creation and printing of the arrangement. The edition is printed in a clean and very legible typeface and in the usual solid quality, and for the most part hearkens back to the original printing. The fingerings were provided by Markus Bellheim. All in all a fine edition, easily usable even for laymen.

(Summary by I. K.-O., translated by F. O.)

## **Schumann: Ouvertüre zum Dramatischen Gedicht Manfred op. 115**

Herausgegeben von Christian Rudolf Riedel

Partitur-Bibliothek 5288 ·

Breitkopf & Härtel, 2017

ISMN 979-0-004-21227-1

„Das Ganze müßte man dem Publikum nicht als Oper oder Singspiel oder Melodram, sondern als ‚dramatisches Gedicht mit Musik‘ ankündigen. – Es wäre etwas ganz Neues und Unerhörtes,“ schreibt Robert Schumann im November 1851 an Franz Liszt, der eine Aufführung des kompletten Manfred in Weimar plante, und umreißt damit das wohl auffälligste Moment seines Werkes: Vereint es doch unterschiedliche musikalische bzw. musikdramatische Elemente. Gerade in der dadurch verunklarten Position zwischen den Gattungen liegt seine Faszination, wohl aber auch der Grund dafür, dass es eher ein Schattendasein in den Konzertsälen der Welt führt. Obwohl Schumann bewusst war, dass er aus einem reinen Lesedrama ein Musikdrama schaffen wollte, favorisierte er die Idee der szenischen Darbietung, wenn auch nicht unbedingt auf der Opernbühne, so aber doch zumindest im Konzertsaal, was er Liszt ans Herz legte. Die Ouvertüre zum *Manfred* konnte sich bis auf den heutigen Tag ihren festen Platz im Konzertrepertoire sichern. Auch Schumann hatte für sie von Anfang an den Konzertsaal im Sinn, hielt sie – wie er Liszt ebenfalls mitteilt – „für eines meiner kräftigsten Kinder“. Obwohl sich die Ouvertüre dem Hörer als selbstständige Komposition erschließt, oft sogar für das vollständige Werk gehalten wird, ist sie inhaltlich dem nach folgenden dramatischen Gedicht eng verbunden. Unter Schumanns Leitung erklang sie im März 1852 zum ersten Male im Leipziger Gewandhaus, nachdem er sie zuvor zweimal in Düsseldorf geprobt hatte. Die Erstausgaben von Partitur und Stimmen der Ouvertüre erscheinen schon Ende Oktober 1852 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig, der zweihändige Klavierauszug folgte im Januar 1853.

Als Grundlage der vorliegenden textkritischen Neu-Ausgabe diente Christian Rudolf Riedel der von Schumann revidierte Erstdruck von Partitur und Stimmen, wobei die Partitur als Hauptquelle ausreicht, die Stimmen nur im Einzelfall zum Vergleich herangezogen werden musste. Die verwendeten Quellen und die Prinzipien der Edition werden im Kritischen Bericht erläutert, jede Angleichung, Korrektur oder Ergänzung in den Einzelanmerkungen dokumentiert. Das handschriftliche Material ist zum einen das von Schumann Ende Oktober 1848 fertiggestellte, nach den Düsseldorfer Proben überarbeitete und heute in der Staatsbibliothek zu Berlin befindliche Partiturautograph, das er im Dezember 1851 an Liszt nach Weimar sandte und diesem widmete, sowie zum anderen das darauf basierende Aufführungsmaterial (Partitur- und Stimmenabschrift), das

Liszt für die szenische Premiere des Gesamtwerkes am 13. Juni 1852 im Weimarer Hoftheater anfertigen ließ. Unklar ist, in welcher Fassung die Leipziger Uraufführung der Ouvertüre erfolgte, da das dafür verwendete Aufführungsmaterial verloren gegangen ist.

Die von Christian Rudolf Riedel verantwortete Partitur-Ausgabe weist ein sorgfältig hergestelltes, feines und auch übersichtlich angeordnetes Druckbild auf, wobei die Seiten aus Platzgründen mit relativ kleiner Notentype bedruckt sind, was die Lesbarkeit ein wenig beeinträchtigt. Dennoch ist man für die nun erleichterte Zugänglichkeit zu dieser Ouvertüre dankbar, die sie hoffentlich einem breiteren Publikum erschließt, ist diese Partitur doch nicht nur für den ausübenden Musiker, sondern auch für den interessierten Laien zum Mitlesen beim Anhören des elf Minuten dauernden Werkes ein echter Gewinn!

(Irmgard Knechtges-Obrecht)

The *Manfred* overture has become a permanent fixture in concert repertoires from its inception up to the present day. Schumann himself had intended it for concert halls right from the start and considered it to be „one of my strongest children“. Even though the overture is accessible to the listener as an independent composition and is often even mistaken for the full work, it is closely connected to the following dramatic poem with regards to content.

The first printing of score and voices revised by Schumann served as a basis for his new critical edition by Christian Rudolf Riedel. The sources used and the principles of the edition are explained in the Critical Notes, every adjustment, correction or addition is documented in the annotations. The edition features a carefully designed, delicate and also clearly arranged layout. One can be thankful for the ease of access to this overture provided by this score, which is of true benefit not only for practicing musicians, but also for interested laymen who want to read along while listening to the eleven minute long work.

(Summary by I. K.-O., translated by F. O.)

### **Robert Schumann**

#### **Album für die Jugend op. 68**

Faksimile nach dem Autograph aus dem Robert-Schumann-Haus Zwickau Hrsg. und mit einer Einführung von Michael Beiche

Laaber: Figaro-Verlag, 2017

ISBN 978-3-946798-05-7

Der erst 2016 gegründete bzw. aus dem Laaber-Verlag ausgegliederte Figaro-Verlag in Laaber widmet sich zum großen Teil der Herausgabe von



Faksimilia bedeutender Notenhandschriften (Meisterwerke der Musik im Faksimile). Nach eigenem Zeugnis sind bis jetzt bereits ca. 50 solche Editionen erschienen, von denen die vorliegende, 2017 publizierte Ausgabe die laufende Nummer 47 trägt. Geplant sind aber offenbar wesentlich mehr Bände. Hier handelt es sich um das Faksimile der Stichvorlage zu Robert Schumanns *Album für die Jugend* op. 68, deren Original im Robert-Schumann-Haus Zwickau liegt. Dabei haben wir es eigentlich mit einem Doppelautograph zu tun, da verschiedene Stücke in der Handschrift Clara Schumanns enthalten sind. Als dritter Schreiber hat sich der Schumann-Enkel Ferdinand (1875–1954) eingedrängt und die beiden fehlenden Stücke »Ländliches Lied« (s.u.) und »Ernteliedchen« ergänzt, was einen ziemlich hässlichen Kontrast zu der überaus feinen Notenschrift Schumanns und der immerhin professionellen Claras ergibt.

Gab es da nicht schon einmal ein Faksimile des Jugendalbums? Dem ist in der Tat so, doch liegt das bereits gut 60 Jahre zurück. Im Schumann-Jubiläumsjahr 1956, das zugleich das Gründungsjahr des Zwickauer Robert-Schumann-Hauses ist, hatte dessen erster Direktor Georg Eismann die Edition besorgt, die äußerlich besonders ansprechend, nämlich als Kopie des Original-Exemplars, orangerot eingebunden mit goldener Titelschrift, gestaltet war und, in einen Schuber eingelegt, den Eismann'schen Erläuterungstext als Beilageheft enthielt. Das Faksimile des Figaro-Verlags sieht nun völlig anders aus, was keinesfalls eine Kritik sein soll. Kritisch anzumerken ist aber schon im voraus, dass weder die Urhebererschaft noch die Herkunft der sehr hübschen nostalgischen (vielleicht ein ganz klein wenig kitschigen) Titelabbildung irgendwo vermerkt ist. Auch fehlt dem Band – was somit wohl für die ganze Reihe gilt – der Rückentitel, was gewiss für Besitzer mehrerer Bände, die sie sich ins Regal stellen möchten, negativ ins Gewicht fällt. Das eigentliche Notenfaksimile, das 97 Seitern der Ausgabe umfasst, ist fast identisch mit der „alten“ Ausgabe – einen Qualitätsunterschied in der Farbwiedergabe und Schärfe der Aufnahmen glaubt man nicht zu bemerken. Das „fast“ bezieht sich auf zwei „Zusatzblätter“ von der Hand Robert Schumanns, die 1956 noch verschollen waren und die es dem Schreiber dieser Zeilen 1995 und 1997 für das Robert-Schumann-Haus zu erwerben gelang. Es handelt sich zum einen um die Handschrift des »Ländlichen Liedes«, die Clara Schumann offenbar später der Stichvorlage entnommen und dem Geschäftsführer bzw. Inhaber des Verlags Kistner, Carl Gurckhaus, der auch Autographensammler war, mit einer Widmung geschenkt hat. Das zweite Blatt enthält einen »Haschemann«, der nicht mit dem bekannten gleichnamigen Stück aus den Kinderszenen (op. 15 Nr. 3) identisch ist und im Druck des Albums ausgespart blieb. Dem Band vorangestellt ist eine kenntnisreiche Einführung (deutsch und englisch) von Michael Beiche, Mitarbeiter der Robert-Schumann-For-

schungsstelle Düsseldorf und Herausgeber des schon 2012 erschienenen Bandes der Schumann-Gesamtausgabe (Serie III, Werkgruppe 1, Band 5), der u.a. das *Album für die Jugend* enthält. Er ist somit als profunder Kenner der Materie ausgewiesen. Freilich ist Beiches Text von einer gewissen, wohl auf Vorgabe des Verlags zurückgehenden Knappheit und behandelt sehr präzise die Entstehungs- und Veröffentlichungsgeschichte, während man über die musikalische Substanz der Stücke und auch Details der Handschrift (die der Betrachter freilich selbst studieren mag) nichts erfährt. Hier sei auf den Kommentarteil zum Gesamtausgabenband ebenso wie vor allem auf Bernhard R. Appels Monographie Robert Schumanns „Album für die Jugend“. Einführung und Kommentar (Zürich und Mainz 1999) verwiesen.

Ein paar marginale Berichtigungen seien erlaubt: auf S. 10 müsste es „Robert-Schumann-Museum“ heißen, da das heutige Schumannhaus vor 1956 noch nicht existierte; und der italienische Titel von Glucks Oper schreibt sich Orfeo (nicht Orpheo) ed Euridice. Mit etwas Skepsis betrachtet sei der Schlussabschnitt von Beiches Text: Eine Relation zwischen der im März 1848 begonnenen, aber erst im Mai 1849 auch in Dresden aufgeflamten deutschen Revolution und Schumanns „biedermeierlichem“ Tun in Gestalt der Komposition sowohl des *Klavier-* wie des *Lieder-Albums* (op. 79) *für die Jugend* gibt es nun mal nicht – das sind getrennte Dinge, die freilich durchaus neben-oder nacheinander existieren können.

Da es momentan außer diesem Faksimileband nur Schumanns *Dichterliebe* op. 48 im Figaro-Verlag gibt, sei er allen Interessenten und Liebhabern wärmstens empfohlen, sofern sie nicht der Preis von 148,-Euro abschreckt.

(Gerd Nauhaus)

The publishing company Figaro, which was spun off in 2016 from the publisher Laaber and specialises in facsimile editions of noteworthy music manuscripts, has now published a facsimile of the autographical engraver's copy for Robert Schumann's *Album für die Jugend* op. 68.

The manuscript from the archive of the Robert-Schumann-Haus Zwickau was partially written by Clara Schumann. A facsimile of it has been made once before in 1956, however two newly discovered sheets could be added to the new edition which back then were still considered lost to the ages. Besides the high-quality reproduction of the music manuscript (97 pages), the volume contains a knowledgeable introduction by Michael Beiche, who has also edited the corresponding volume of the Schumann Complete Works. His text represents the current state of research.

(Summary by I. K.-O., translated by F. O.)

## Literatur / Literature

### **Johanna Steiner: Sammlung von Musik-Stücken alter und neuer Zeit**

Geschichte und Ästhetik der Musikbeilagen zur Neuen Zeitschrift für Musik unter Robert Schumanns Redaktion 1838 bis 1841 (= Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert, hg. von Detlef Altenburg (†), Bd. 17), 394 S. mit 14 Abbildungen, Hardcover  
Sinzig: STUDIO · VERLAG, 2017  
ISBN: 978-3-89564-162-6

Mit Johanna Steiners umfang- und inhaltsreicher Studie, die von Bernhard R. Appel angeregt und als Dissertation der Universität Bremen vorgelegt wurde (als Erstbetreuer fungierte Prof. Dr. Ulrich Tadday), wird sozusagen das wissenschaftlich-theoretische Gerüst nachgeliefert zu Aktivitäten des Schumann-Jubiläumsjahrs 2010: der Konzertaufführung wesentlicher Werke aus den Musikbeilagen zu Schumanns *NZfM*, einer 16-teiligen Hörfunksendereihe von Radio Bremen/Nordwestradio, der beim Klassiklabel cpo erschienenen Gesamtaufnahme der Musikstücke, deren Booklet ebenfalls von Johanna Steiner stammt (Besprechung siehe *Correspondenz* Nr. 33/2010, S. 111ff.) und – last not least – einem im selben Jahr durchgeführten, 2013 dokumentierten Symposium zum Thema.

Die Autorin untersucht zunächst (Kap. I) das Feld der Musikbeilagen zu Zeitschriften in der Schumannzeit und kommt zum Ergebnis, dass die in 16 Ausgaben in den Jahren 1838 bis 1841 vierteljährlich erschienenen Beilagen zu Schumanns *NZfM* das bei weitem sowohl quantitativ als qualitativ hervorragendste Beispiel dieser Art von Musikedition darstellen. Sodann wird Schumanns Weg vom Einfall bis zur Realisierung der Musikbeilagen einschließlich der Verlagssuche und der rechtlichen Aspekte beleuchtet (Kap. II: Zwischen Inspiration und Realisation). Unter dem Schumann'schen Motto: „Den Sinn für edlere und tiefere Musik überall noch mehr verbreiten helfen“ werden sodann die Ideen und Ziele des Herausgebers näher untersucht (Kap. III), wobei die „alte“ Musik am Anfang steht und der Blick vor allem auf Werke von Bach, ferner auch solche von Schubert, Weber und Beethoven gerichtet ist. Des weiteren wird Schumanns Bestreben zur Förderung junger Talente, werden seine Bildungsabsichten geschildert. In Kap. IV – naturgemäß das umfangreichste des Buches, das allein 170 Seiten umfasst – folgt die detaillierte Betrachtung der in den Beilagen vertretenen Komponisten und ihrer Werke fortschreitend von Heft zu Heft. (Ergänzend findet sich im Anhang eine genaue Inhaltsübersicht der Beilagen.) Von Interesse ist auch die Schilderung (Kap. V) von Schumanns gelegentlich vergeblicher Suche nach Musikstücken für die Beilagen, seien es nun nicht erwiderte Anfragen oder aus bestimmten

Gründen nicht aufgenommene Stücke. Die beiden kürzeren Schlusskapitel (Kap. VI und VII) beschreiben Schumanns Erscheinung „im Kreise von Freunden und Künstlerkollegen“ bzw. bieten einen Ausblick, in dem noch einmal auf die Bedeutung der Beilagen und ihre zeitgenössische Rezeption eingegangen wird. Der Anhang enthält neben der erwähnten Inhaltsübersicht der Beilagenhefte Abkürzungs-, Quellen- und Literaturverzeichnisse (inklusive Internet-Quellen!) sowie natürlich ein Namensregister.

Der interessante Abbildungsteil am Ende des Bandes umfasst redaktionelle Bekanntmachungen und verschiedene Titelblätter in Faksimile (darunter das wunderhübsche eines Albums von Pauline Viardot-Garcia) sowie einige faksimilierte Autographen von Moscheles, Josephine Lang, J. J. H. Verhulst, Norbert Burgmüller und Clara Schumann, bei denen es sich um bis dahin ungedruckte Stücke handelt, die in den Beilagen zur Erstveröffentlichung kamen. Die Qualität der Abbildungen entspricht der insgesamt wie immer sorgfältigen Ausstattung des Bandes durch die Verlegerin Dr. Gisela Schewe. Allein die vorstehende summarische Übersicht dürfte genügen, um den besonderen Stellenwert von Johanna Steiners Arbeit im Rahmen der Schumann-Forschung wie der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts zu belegen. Jeder, der sich für die bewundernswerte Lebensleistung Robert Schumanns – über die Kompositionen und literarischen Arbeiten hinaus – interessiert, dürfte an diesem Band nicht vorbeigehen, zumal wenn man den im Vergleich zu sonstigen wissenschaftlichen Publikationen geradezu moderaten Preis von 58,- bedenkt.

(Gerd Nauhaus)

Between 1838 and 1841, the *Neue Zeitschrift für Musik* edited by Robert Schumann from 1834 until 1844 was accompanied by a quarterly music supplement entitled *Sammlung von Musik-Stücken alter und neuer Zeit* (Collection of Pieces of Music of Old and New). It is also the title of a new comprehensive volume published by Johanna Steiner at the University of Bremen as her dissertation in musicology, subtitled *Geschichte und Ästhetik der Musikbeilagen zur Neuen Zeitschrift für Musik* unter Robert Schumanns Redaktion [...] (History and Aesthetic of the Music Supplements to the *Neue Zeitschrift für Musik* unter Robert Schumann's Editorship). In it, the supplements are subjected to a fundamental examination and evaluation, which can be regarded as subsequent theoretical underpinning of the old 16 part broadcast by Radio Bremen/Nordwestradio as well as the complete recording of compositions edited by Schumann, published under the classics label cpo. As such, it can only be recommended to any reader with an interest in the history of music.

(Summary by I. K.-O., translated by F. O.)



**Michael Heinemann:  
Robert Schumann  
Dichterliebe. Analytische  
Miniaturen**

Mit dem Faksimile von  
Roberts Schumanns  
Handexemplar der  
*Dichterliebe* aus dem  
Robert-Schumann-Haus  
Zwickau  
144 S., gebunden  
Köln: Verlag Dohr, 2017  
ISBN 978-3-86846-146-6

Wie zur Rechtfertigung  
des ganzen Unternehmens  
hat der Autor zwischen das  
Inhaltsverzeichnis und die  
erste Miniatur ein seltsam  
verstümmeltes, d.h. ein  
mit jeweils drei Pünktchen  
ein- und ausgeführtes Zitat

des französischen Schubert- und Schumann-Liedenthusiasten Roland Barthes vorangestellt: jedes Stück (nehmen wir mal an, Barthes meinte die vorliegende Liedersammlung) sei sich selbst genug, und dennoch sei es (jedes Stück) immer nur der Zwischenraum der Nachbarstücke. Jedes Lied aus dem Liederzyklus *Dichterliebe* von Schumann nach Gedichten von Heine aus dessen Sammlung *Buch der Lieder* sich selbst genug sein lassen, ist demnach der eine ernstzunehmende Impetus der vorliegenden Sammlung von analytischen Miniaturen über jedes einzelne Lied, als wäre es ein isoliertes autonomes Kunstwerklein. Aber auch der Anspruch des zweiten Halbsatzes, der eine dialektische Spannung erzeugt: jedes Lied, dennoch und nur als gedanklichen, poetisch-musikalischen Raum zwischen den Nachbarstücken zu betrachten, wird hier weiterverfolgt, was heißt, dass offene und verborgene Bezüge zwischen den Liedern zur Sprache kommen. Reflexionen darüber, ob und wodurch Schumanns Liedersammlung *Dichterliebe* einen eigenen zyklischen Charakter gewinnt, welche Stücke Schumann aus Heines *Buch der Lieder* warum ausgewählt und in welche, nicht zufällige Zusammenstellung und Reihenfolge gebracht hat, findet man hier in Form von drei eingeschalteten Exkursen und einem Anhang.

Denn die basalen Umstände der Entstehung dieses Zyklus sind für jedes einzelne Lied äußerst bedeutsam. Erst zwölf Jahre nachdem Schumann zum ersten Mal in Heines *Buch der Lieder* gelesen hatte, 1840, als Dreißigjähriger, vertonte er zum ersten Mal ein Gedicht daraus (die Nr. X der *Romanzen, Belsazar*, op. 57), dann aber komponierte er gleich zwei aus Heines Gedichtzyklen ausgewählte und erneut zyklisch gebildete Liedfolgen: den *Liederkreis op. 24* (neun Gedichte aus der 1. Abteilung – „Lieder“ – der *Jungen Leiden*) sowie den Zyklus *Dichterliebe op. 48* (zwanzig Gedichte von 65 des *Lyrischen Intermezzo*, von denen er vier wieder aussonderte und später getrennt veröffentlichte). Aus der tiefen Depression zu Ende des Jahres 1839 (verursacht durch die ihm von Friedrich Wieck in den Weg gelegten Hindernisse, dessen geliebte Tochter Clara zu heiraten) trat er in eine höchst produktive Phase ein und wandte sich erstmals (noch bevor die Erlaubnis zur Ehe gerichtlich gegen Vater Wieck erzwungen war) dem Liedschaffen zu. Die *Dichterliebe* komponierte er in nur neun Tagen. Das *Lyrische Intermezzo* aus dem *Buch der Lieder* ist jener von Heine zusammengestellte Zyklus und Schumanns Fundus, der biographisch mit seiner unglücklichen, nicht zur Heirat führenden Liebe zu seiner Cousine Amalie zusammenhängen soll. Als Schumann zwanzig Gedichte daraus vertonte, war die Ehe mit Clara noch nicht erkämpft und das Schicksal seiner Liebe zu ihr noch ungewiss.

Schumann als kompositorisches Subjekt suchte sich also aus dem *Lyrischen Intermezzo* aus Heine *Buch der Lieder* besonders jene Stücke heraus, die mit einer musikalischen Darstellung und Bewältigung seiner Erfahrungen korrespondierten und ließ alles, was er an Heine nicht verstand, nicht mochte und nicht brauchen konnte, beiseite. Heinemann gibt in seinem ersten Exkurs eine Negativliste der Motive und Haltungen Heines, die Schumann nicht ansprachen, denn Schumann hatte zu diesem Zeitpunkt schon eine ziemlich dezidierte Auffassung davon gewonnen, was ihm die Heinesche Lyrik bedeutete und worin er mit ihr differierte. 1835 gab er erstmals öffentlich einen kritischen Hinweis auf Heine. In seiner Rezension von Berlioz' *Symphonie phantastique* meinte er, dass derjenige, der gegen Berlioz' Art, ein „Dies irae“ als Burleske zu behandeln, ankämpfen wolle, nur das wiederholen müsse, was seit langem gegen Heine und andere geschrieben und geredet worden sei: „Die Poesie hat sich auf einige Augenblicke in der Ewigkeit die Maske der Ironie vorgebunden, um ihr Schmerzengesicht nicht sehen zu lassen; vielleicht daß die freundliche Hand eines Genius sie einmal abbinden wird.“ Ironie als Tarnkappe der Schmerzen wird zwar auch mitunter bei Heinemann weiter thematisiert, aber wichtiger ist ihm die generelle, von ihm offengelegte und mehrfach exemplifizierte Einstellung Schumanns, der die von ihm ausgewählten

Gedichte Heines als Projektionsflächen eigener musikalischer Phantasien über das fiktive Schicksal eines vergeblich liebendes Dichters nahm, in denen er seine eigenen Erfahrungen der Ungewissheit und sein eigenes, nicht-ironisches Verfahren der möglichst ungetarnten Schmerzensbereitschaft, der Enttäuschung und der Hoffnung hörbar machen konnte.

Das analytische Verfahren von Heinemann ist so eindeutig wie bestechend und konsequent. Es bleibt zunächst wirklich im gedanklichen Kreis und Aktionsradius jedes einzelnen Liedes hermetisch abgeschlossen. Ohne sich lange bei Fragen der literarischen Poetik der Heineschen Gedichte aufzuhalten (Strophen-, Vers- und Reimformen werden selten behandelt) nimmt er aus dem einzeln vorab abgedruckten Gedicht jeweils ein Wort als für Schumanns Kompositionsweise zentral an, und gruppiert um dessen hervorstechende Bedeutung die musikalische Poetik Schumanns. Hierfür bilden Fragen der Tonart, der signifikanten Melodieführung, des Rhythmus', des Verhältnisses von Sing- und Klavierstimme stets wiederkehrende konstitutive Elemente. Er entwickelt auf diese Weise in sich stimmige, sowohl den Ansprüchen einer technischen Analyse wie denen eines meditativen, vom Höreindruck ausgehenden Zugangs gerecht werdende Skizzen, die in der Regel ca. drei Seiten lang sind. Sie sind nicht erschöpfend und lassen weitere Fragen offen, sind aber erstaunlich facettenreich und haben etwas mit Versenkung zu tun, damit, sich mit dem zu bedenkenden und zu besprechenden Gegenstand innigst vertraut zu machen und seine innere Dynamik zu erfassen. Die Spezifika, die sich von anderen benachbarten Liedern dieses Zyklus unterscheidende Nuancen oder Varianten im Erfahrungsgehalt wie in der damit korrespondierenden musikalischen Form kommen so – und nur so – zur Geltung. Manche Zuschreibung und Gleichung mag dem Leser nicht unmittelbar einleuchten, auch lässt der Autor Platz für Widerspruch und eigene Interpretationen. So hatte der Rezensent selbst einmal behauptet, im Lied Nr. 10 erklinge nirgends das Lied, das einst die Liebste sang. Alles, was nach „unmittelbarem Ausdruck“, zu dem Musik rein illustrativ fähig wäre, aussieht, darf angezweifelt werden.

Zu wünschen sind dem Buch daher zunächst einmal Leser, die sich auf einen Vergleich mit ihren eigenen Erfahrungen mit den Schumannschen Liedern einlassen oder sich durch die Besprechungen Heinemanns dazu animieren lassen, den zu den Liedern gehörenden Heine-Texten, den in Partitur beigegebenen Noten jedes einzelnen Liedes und möglichen Höreindrücken näher zu kommen. Ja, die Lektüre der analytischen Detailbetrachtungen Heinemanns zwingt den Leser geradezu, sich mit jedem einzelndem Lied selbständig und intensiver zu beschäftigen, als ihm vielleicht bisher als nötig oder möglich erschien. Vieles hat hier den



Charakter von Dechiffrierung und Enträtselung, ohne dass der Reiz des Geheimnisvollen den Klangfiguren dieser Lieder damit geraubt würde. Heinemanns Beobachtungen an und Gedankengänge zu Schumanns *Dichterliebe* sind vor allem eins: nachvollziehbar – und das hat heutzutage, wo alles nicht abwegig und antifaktisch genug sein kann, schon viel für sich. Und sie regen zugleich zu einer ebenso persönlich geprägten Lektüre an, ja, fordern sie geradezu heraus.

(Peter Sühling)

In sixteen miniatures, dedicated to the individual songs of Schumann's cycle *A Poet's Love*, in three excursuses and one appendix, the author gives detailed examples of a musical poetics that unites technical analysis with meditation. Cross-references between songs are expounded in the excursuses and the author also gives an account of his method. The lyrical source, the musical text of the songs and reference to the effects of listening experiences are all combined into one unit. The author extracts a central word from the text source and arranges around this the musical fantasies of the composer. Based on the musical form, he deciphers Schumann's life experiences in the way they are woven into the composition and its musical text as those of a musician suffering from love (at that time, he was still engaged in the battle to have his love for Clara Wieck legalised). Heinemann ventures on attributions and equations of musical processes to the composer's emotional states that are consistent but can also be questioned. This book forces the reader to deal with each individual song intensively and on his own.

/Summary by P. S., translated by Th. H.)