

NEUE SCHUMANNIANA / NEW SCHUMANNIANA*

CDs, DVDs

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



Robert Schumann:

Das Paradies und die Peri

Sally Matthews (Sopran), Mark Padmore (Tenor), Kate Royal (Sopran), Bernarda Fink (Alt), Andrew Staples (Tenor), Florian Boesch (Bariton), London Symphony Chorus, London Symphony Orchestra, Simon Rattle

2 CDs

LSO live, 2015

„British Paradise“

Glühende Schumannianer sehen in „Das Paradies und die Peri“, wie einst der Komponist selbst, nicht nur ein herausragendes, sondern vielleicht sein bestes Werk für Orchester. Das Oratorium, sozusagen ein kompositorisches Amalgam aus den Erfahrungen aus dem Liederjahr 1840 und den Bemühungen um die Sinfonie anno 1841, ist bis heute eine Art Stiefkind im Konzertsall geblieben, auch und gerade für Dirigenten, die ansonsten zumindest die eine oder andere von Schumanns Sinfonien in ihrem Repertoire tragen.

Schumann erteilt in diesem Werk, dem ein selbst (mit Emil Flechsig) übersetztes Libretto nach der literarischen Vorlage von Thomas Moore zugrunde liegt, allen Knalleffekten und sonstigen Nachahmungen der italienischen Oper eine klare Absage. Er folgt, einmal mehr, ganz seinem eigenen stilistischen Gebot. Es ist ein sehr lyrisches Werk, eingebettet in ein Flussbett fortwährender Erzähllust, inhaltlich durchaus bizarr, mit märchenhaften und romantischen Motiven reich befrachtet.

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

Simon Rattle trägt den Wert dieses Oratoriums offenbar tief in seinem Herzen, denn sowohl in München als auch in Berlin hat er das Werk bereits aufgeführt. Nun folgt es als SACD-Mitschnitt vom Januar 2015 mit dem London Symphony Orchestra – Rattles künftigem Arbeitgeber, wenn die Berlin-Ära passé sein wird. Insofern eine Veröffentlichung mit Symbolwert. Die Konkurrenz an Vergleichseinspielungen ist eher klein, aber erlesen – mit John Eliot Gardiner (2001, Archiv) und Nikolaus Harnoncourt (2005, RCA) an der Spitze, ergänzend seien Giulini, Sawallisch, Jordan, Albrecht und Sinopoli zumindest erwähnt. Außerdem steht zu erwarten, dass Philippe Herreweghe bald mit einer CD-Produktion nachziehen wird, nachdem er das Stück bereits im Konzert aufgeführt hat.

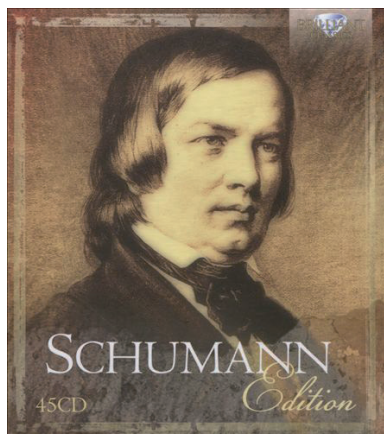
Rattle dirigiert ein waches, hungriges Orchester, das die vielen Umschwünge mühelos nachvollzieht, hier und dort jedoch ein wenig vorsichtig wirkt und das letzte Risiko meidet. Zugespitzte, dramatisierende Akzente findet man in den genannten Alternativ-Aufnahmen wesentlich eher. Rattle setzt überwiegend auf weiche, geschmeidig gezeichnete Linien, zumal er in den zügigen Abschnitten jedwede Extremisierung der Tempi meidet. Es ist eine „very british“ erscheinende Aufnahme, deren interpretatorischer Ansatz auch zu einem Elgar-Oratorium passen würde, distinguiert, linienhaft, gefällig. Doch der letzte Biss und farbliche Anpassungen an die jeweilige Situation innerhalb der erzählten Geschichte bleiben vage. Kaum Silber, wenig Bronze.

Die Solisten sind insgesamt homogen besetzt und singen erfreulich textverständlich. Sally Matthews als Peri kann nicht an die Wort-Ausdruckskraft einer Dorothea Röschmann (bei Harnoncourt) und an die pure vokale Leuchtkraft einer Barbara Bonney (bei Gardiner) heranreichen; die Tatsache, dass Christian Gerhaher (wiederum bei Harnoncourt) in einer eigenen Liga singt, kann auch Florian Boesch als Gazna nicht nachhaltig erschüttern. Mark Padmore gibt mit hell timbriertem „Gentleman Tenor“ einen liedgeschulerten Erzähler, und Bernarda Fink singt zwar einen anmutigen Engel, steht aber hier in Konkurrenz zu sich selbst, denn sowohl 2001 als auch 2005 war sie in dieser Rolle bereits zu hören, unter dem Strich noch etwas überzeugender als jetzt unter Rattle.

Der Chor des London Symphony singt zwar achtbar und insgesamt ausgewogen, an vokale Spitzen-Ensembles wie den Monteverdi Choir reicht er jedoch nicht heran. Ob diese Doppel-SACD, die gleichzeitig in einer reinen Audio-Bluray-Version ausgeliefert wird, klanglich optimal umgesetzt wurden, darf angezweifelt werden. Ein – gerade in der Balance von Chor und Orchester – differenzierteres Klangbild wäre vermutlich möglich, zumindest wünschenswert gewesen.

(Christoph Vratz)

After performances in Berlin and Munich, Simon Rattle recorded Schumann's oratorio *Das Paradies und die Peri* with his future employer, the *London Symphony Orchestra*, which was recorded live in January 2015. The recording is reliable and pleasing but partly fails to adapt to the dramaturgy of this piece. The homogeneous soloist ensemble blends in seamlessly but, overall, the recordings under the direction of Nikolaus Harnoncourt and John Eliot Gardiner represent more convincing alternatives. (Summary by C. V., translated by Th. H.)



Schumann Edition

45 Audio CDs, Box
Brilliant Classics, 2015

Regelmäßig bringt das Label *Brilliant Classics* so genannte Komponisten-Boxen heraus. Auf mehreren CDs ist dort fast das gesamte Schaffen beispielsweise von Chopin oder Händel in Aufnahmen abgebildet. Und diese großen CD-Boxen sind dann meist auch zu recht günstigen Preisen zu haben. Innerhalb dieser Reihe ist jetzt die so genannte „Schumann Edition“ erschienen,

eine Sammlung von nicht weniger als 45 CDs! Auf den ersten Blick natürlich ein echtes Schnäppchen: so viel Schumann bekommt man schließlich selten auf einmal geboten. Der Haken dabei: es handelt sich um eine ziemlich bunte Mischung aus alten, leicht angegrauten und neuen Aufnahmen meist weniger bekannter Interpreten. Vieles davon ist zudem bereits bei Brilliant classics selbst oder bei anderen Labels als Einzel-Veröffentlichung erschienen. Denn die Macher der Box haben fleißig Lizenzen eingekauft und nur da, wo es offenbar nicht anders ging, tatsächlich Neuproduktionen in Auftrag gegeben. Robert Schumanns Schaffen ist hier nach den klassischen Gattungen geordnet: Orchestermusik, Kammermusik, Klaviermusik, Lieder, Chormusik und dramatische Musik bilden jeweils eine Sektion, die auch auf den einzelnen CD-Hüllen mit unterschiedlichen Farben gekennzeichnet sind. Als Booklet erhält man dazu ein dünnes Heftchen, in dem in englischer Sprache ein paar Grundzüge der Biografie Robert Schumanns skizziert sind. Dem schließen sich einzelne, ebenfalls sehr allgemein gehaltene Betrachtungen zu den einzelnen Werkgruppen an. Um mehr zu erfahren muss man im Internet nachschauen. Auf der Homepage des Labels findet man dann ein ebenfalls nur auf Englisch verfügbares pdf-file vor,

dessen von unterschiedlichen Autoren stammende Texte etwas detaillierter auch auf einzelne Werke, allerdings nicht auf alle, eingehen. Darin sind immerhin auch die Texte sämtlicher Lieder und Vokalwerke zu finden. Entsprechend bunt wie die Farben der einzelnen CD-Hüllen ist auch die Qualität der Aufnahmen. Los geht es mit den vier Sinfonien Robert Schumanns. Warum man hier auf die schon ziemlich betagte Einspielung des Gewandhausorchesters – nein, nicht mit Kurt Masur, sondern mit Franz Konwitschny! – zurückgegriffen hat, wird wohl eher mit der Höhe der Lizenzgebühren als mit künstlerischen Erwägungen zu tun haben. Kurz vor dessen Tod 1962 war diese Produktion in Leipzig entstanden und sie klingt für heutige Ohren schon nach einer etwas zu großen Portion Pathos. Ziemlich gerade nimmt Konwitschny die Tempi, was vor allem in der Rheinischen und der 4. Sinfonie von Schumann zu einer gewissen Uniformität des Vortrags führt. Und natürlich entspricht auch das etwas verwaschene Klangbild dieser immerhin über 50 Jahre alten Aufnahme nicht mehr den heutigen Standards. Etwas besser klingen da schon die Konzerte und Konzertstücke Schumanns, die mit den Solisten Julius Berger (Cellokonzert) und Hansheinz Schneeberger (Violinkonzert) vielleicht nicht grandios, aber gut besetzt sind. Am meisten überzeugt die ungarische in den Niederlanden lebende Pianistin Klára Würtz im Klavierkonzert, wo sie mit sehr feinem Anschlag und Ausdruck zusammen mit der Nordwestdeutschen Philharmonie musiziert.

Richtig gut gefallen auch die Streichquartette mit dem italienischen *Quartetto Savinio*. Die Musiker haben alle drei Stücke dieser Gattung, die drei Klaviertrios und die *Fantasiestücke* op. 88 zusammen mit dem Pianisten Matteo Fossi in den Jahren 2014–15 neu eingespielt. Vor allem die Streicher musizieren sehr lebhaft, agil und präzise und präsentieren einen jugendlich frischen und entstaubt wirkenden Schumann, der sich keineswegs hinter aktuellen Aufnahmen mit bekannteren Interpreten zu verstecken braucht. Etwas farblos wirkt dagegen die Deutung der Klavierquartette mit dem ebenfalls aus Italien stammenden *Quartetto Klimt*. Etwas mehr Ausdruck und Klangsinn hätten *Adagio und Allegro* op. 70, die drei *Romanzen* op. 94, die *Fantasiestücke* op. 73 und die *Fünf Stücke im Volkston* op. 102 durchaus verkraften können. Wir hören sie in dieser Box in der Fassung mit Violoncello und Klavier, ausgenommen von Marek Jerie und Ivan Klánský im Jahr 1985. Das gilt leider auch für die Kammermusikwerke mit Viola, Klarinette und Klavier, im Jahr 2012 von Lorenzo Falconi, Sara Bacchini und Dario Goracci eingespielt. Gerade der Part der Viola bei den *Märchenbildern* op. 113 oder den hier noch einmal in der Bratschen-Fassung zu hörenden *Fantasiestücke* op. 73 wirkt wenig inspiriert und etwas eintönig. Einen Höhepunkt bietet dagegen der italienische Cellist Francesco Dillon. Er hat einige von Friedrich Grützmacher im 19. Jahrhundert für Cello be-

arbeitete Lieder Schumanns, sowie dessen 2. Violinsonate und Schumanns eigene Fassung der 3. Cellosuite von Bach bereits vor einigen Jahren eingespielt. Mit sehr gesanglichem und rundem Ton spielt Dillon vor allem die Liedbearbeitungen, leicht und tänzerisch gestaltete er die Suite mit ihrem von Schumann dazu komponierten Klavierpart. Das Klavier spielt natürlich eine Schlüsselrolle im Schaffen Robert Schumanns. Auch bei dieser Werkgruppe greift das Label wieder zu höchst unterschiedlichen Aufnahmen. So kann etwa wiederum Klára Würtz mit den beiden makellos gespielten Sonaten und einer bestechend klaren und präzise angeschlagenen *Fantasie* op. 17 punkten. Und auch Miniaturen wie die *Kinderszenen* interpretiert sie sehr sensibel und mit traumhaft schönen piano-Stellen. Dem steht der eher als Spezialist für das Hammerklavier bekannte Niederländer Ronald Brautigam in Nichts nach. 1993 war er offenbar noch auf dem modernen Flügel zu Hause und hat mit leuchtenden Farben und ultrapräziser Technik die *Novelletten*, drei *Fantasiestücke* op. 111 und die *Gesänge der Frühe* aufgenommen. Das ganze *Album für die Jugend* ist bei Michael Endres ebenfalls sehr gut aufgehoben, während Wolfram Schmitt-Leonardy vor allem bei den Frühwerken Schumanns etwas zu wenig aus sich herausgeht, um dem jungen, schwärmerischen Träumer mit seinen literarisch-musikalischen Fantasien entsprechend Raum zu geben. Etwas schwach und nicht so recht ausgereift klingen die *Davidsbündlertänze* und *Papillons* in der Interpretation der moldawischen Pianistin Mariana Izman. Wohl durchdacht und ansprechend spielt dagegen Peter Frankl, der sich schon im Jahr 1974 intensiv mit Schumanns Klavierwerk auseinandergesetzt hat. Allerdings klingt der verwendete Flügel in dieser schon betagten Aufnahme leider etwas blechern. Spannend ist dagegen CD28, wo der italienische Organist Roberto Marini die beiden Werke für Pedalflügel und die *Sechs Fugen über den Namen Bach* op. 60 zum Besten gibt. Ein gelungener Abschluss der unter dem Strich durchaus ansprechenden Klavier-Sektion.

Bei dem ebenfalls sehr umfangreichen Liedschaffen Schumanns setzt das Label *Brilliant classics* durchweg auf Altbewährtes. Allen voran auf den Tenor Peter Schreier, der die Lieder für seine Stimmlage gemeinsam mit dem Pianisten Norman Shetler Anfang der 1970-er Jahre für den VEB Deutsche Schallplatten Berlin aufgenommen hat. Schreiers sehr klare Diktion und sein schlank geführter, feiner lyrischer Tenor faszinieren auch nach 40 Jahren immer noch wie etwa in der berühmten *Dichterliebe* oder im Eichendorffschen *Liederkreis* op. 39. Und auch die ähnlich alte Aufnahme mit der Sopranistin Arleen Augér und Walter Olbertz am Klavier braucht sich überhaupt nicht zu verstecken. Sehr sinnlich und klangschön klingen beispielsweise die Lieder aus *Frauenliebe und Leben*, auch wenn manchmal Augérs Art zu deklamieren etwas zu sehr ins Opernhafte abdriftet. Zum Liedschaffen Schumanns zählen allerdings nicht nur die Solo-Lieder, son-

dern auch eine ganze Reihe von Kompositionen für verschieden zusammen gesetzte Chöre. Selten hört man diese weltlichen Chorwerke en bloc – hier bilden sie mit vier CDs ein echtes Schwergewicht innerhalb der Schumann Edition. Das liegt auch an dem Vokalensemble *Studio Vocale Karlsruhe*, das hier zusammen mit dem *Renner Ensemble* unter Leitung von Werner Pfaff bzw. Bernd Engelbrecht zu hören ist. Schon der Einstand, das „Zigeunerleben“ op. 29,1 überrascht klanglich mit ein paar Zimbeln als Klangverstärkung. Sehr geschlossen singen die Vokalistinnen, sehr harmonisch formen die Sängerinnen Phrasen, wenn auch vielleicht die letzte Perfektion im Vortrag fehlt. Besonders schön gelingen dem Ensemble die Männerchöre Schumanns. Fehlen eigentlich nur noch die groß besetzten Vokalwerke mit Orchester. Und da greift das Label *Brilliant classics* wiederum zu Lizenzaufnahmen. Im Jahr 1976 hatte sich der Rundfunk der DDR in Leipzig die damals wie heute noch selten gespielte Oper *Genoveva* von Robert Schumann in prominenter Vokalbesetzung vorgenommen. U.a. mit Dietrich Fischer-Dieskau, Edda Moser und Peter Schreier, dem Rundfunkchor Berlin und dem Gewandhausorchester Leipzig –diesmal unter Kurt Masur – entstand ein Meilenstein in der Aufführungsgeschichte des Werkes. Denn tatsächlich vermögen noch heute die Sorgfalt und das hohe musikalische Niveau dieser Aufnahme zu überzeugen. Genauso hörenswert ist die fünf Jahre später unter Leitung von Wolf-Dieter Hauschild entstandene Leipziger Produktion des Oratoriums *Das Paradies und die Peri*. Hier hören wir allerdings weniger prominente Solisten. Das Klangbild der Paul-Gerhardt-Kirche und die musikalischen Qualitäten fallen aber gegenüber *Genoveva* in keiner Weise ab. Etwas anders sieht es da mit dem *Requiem* op. 148 und dem *Requiem für Mignon* op. 98b aus. Die Einspielung von 1987 mit dem Budapester Chor und dem ungarischen Staatsorchester unter Miklós Forrai wirkt vor allem klanglich schlecht ausbalanciert. Immer wieder sticht das martialisch eingesetzte Blech hervor und der Chor artikuliert insgesamt schwammig in der nicht optimal eingefangenen Akustik. Den großen Kontrast dazu bildet Christoph Sperings Aufnahme von *Der Rose Pilgerfahrt* aus dem Jahr 2010 mit seinem *Chorus Musicus Köln* und dem Ensemble *Das Neue Orchester*. Sehr transparent artikuliert der Chor, wie lichtdurchflutet klingt das auf historischen Instrumenten spielende Orchester und die Solisten meistern ihren Part klangschön und mit einer großen Portion poetischem Empfinden. Mit einer ebenfalls überzeugenden Interpretation der *Szenen aus Goethe's ‚Faust‘* endet die Werkschau dieser Box. Der Warschauer Philharmonische Chor und das dazu gehörige Orchester unter Antoni Wit setzen dieses immer noch viel zu selten aufgeführte Werk mit gesundem Pathos und exzellenter deutscher Aussprache in Szene. Es steckt also viel drin in dieser Schumann Edition. Auf manches kann man eher verzichten bzw. sollte zu anderen Produktionen greifen, viele der

zusammengetragenen Aufnahmen sind allerdings keine schlechte bis eine gute Wahl. Wer Angst vor der berühmten Katze im Sack hat, der sollte vielleicht lieber die Finger von der Box lassen. Wer allerdings das (fast) vollständige Werk Schumanns in seiner großen Vielfalt der Formen einfach einmal kennen lernen möchte, dem sei die Schumann Edition als Einstieg in dessen musikalische Welt durchaus empfohlen. (Jan Ritterstaedt)

As usual with the Brilliant Classics label, the Schumann Edition is a colourful mix of various more recent and older recordings at quite different musical levels. Whilst some older recordings are no longer up to date in terms of interpretation and sound, this box with its 45 CDs also includes some fresh and lively Schumann interpretations. For instance, there is a beautifully played piano concerto with the pianist Klára Würtz, who is also fully convincing as the soloist of this piano work. For the chamber music, the Italian Quartetto Savinio stands out, whilst other and more recent productions are less pleasing. Schumann's choral work, collected on four CDs, represents a little highlight of this publication – performed with a beautiful sound by ensemble *Studio Vocale Karlsruhe*, and also the licensed recordings of the opera *Genoveva*, the oratorio *Das Paradies und die Peri* [Paradise and the Peri] and *Der Rose Pilgerfahrt* [The Pilgrimage of the Rose] are still well worth listening to, in spite of their age. So, the Schumann Edition offers a colourful mix of good and less good recordings at a reasonable price. This publication is thus mainly something for beginners of the work of Robert Schumann. (Summary by J. R., translated by Th. H.)



Jan Lisiecki: Schumann

Robert Schumann: Klavierkonzert op. 54, Introduction und Allegro appassionato op. 92, Introduction und Konzert-Allegro op. 134

Jan Lisiecki (Klavier),

Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Antonio Pappano

Audio CD

Deutsche Grammophon, Jan. 2016

Koblen mittlerer Temperatur

Das Label bewirbt diese CD als „Premiere“: „Erstmals erscheint das Klavier-Meisterwerk op. 134 von Robert Schumann, das *Konzert-Allegro mit Introduction d-Moll für Klavier und Orchester* bei der *Deutschen Grammophon*.“

Das ist die halbe Wahrheit. Denn in der 2010 unter gelber Flagge veröffentlichten Edition „Schumann – Masterworks“ befindet sich bereits eine Aufnahme dieses Werkes mit Vladimir Ashkenazy, dem London Symphony Orchestra und Uri Segal, die (zugegeben) bei ihrer Erst-Veröffentlichung 1979 bei Decca erschienen war. Sei's drum. Jan Lisiecki heißt der junge Pianist, mit dem die DG seit einigen Jahren fest zusammenarbeitet. Nach Mozart-Konzerten und einem Chopin-Solo-Album hat der noch 20-jährige Kanadier nun die beiden späten Konzertstücke Robert Schumanns sowie das Klavierkonzert aufgenommen und die „Träumerei“ als verloren wirkende Zugabe nachgeschoben.

Lisieckis Partner sind das Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia und Antonio Pappano, dessen Vorliebe für Romantisches sich nicht nur im Opern-Repertoire niederschlägt, sondern auch in Aufnahmen von Brahms, Tschaikowsky und anderen. Entsprechend saftig und üppig lässt Pappano auch bei Schumann sein Orchester spielen. Bei markigen Akkorden, bei schwingvollen Crescendi gibt es kein Zögern. Das Orchester-Spiel pauschal als zu wenig differenziert zu bezeichnen, wäre einseitig, dafür gibt es – etwa in besagtem Opus 134 – zu viele kammermusikalisch inspirierte Solo-Stellen. Doch zieht man, im Falle des Klavierkonzerts, die genau ein Jahr zuvor aufgenommene Einspielung mit dem Freiburger Barockorchester und Pablo Heras-Casado (*Harmonia mundi*) heran, so wird schnell klar, wo die Unterschiede liegen. Bei Heras-Casado wirkt das Ganze weniger flächig, weniger samtig, bei ihm bewegt sich mehr unter der Oberfläche, mal brodelnd, mal zitternd, mal veronnen lächelnd. Bei Pappano dagegen erscheint Schumann polierter, so klangschön die Streicher im Intermezzo von op. 54 auch spielen und so dialogfreudig die Holzbläser das erste Thema im Kopfsatz dem Klavier auch anreichen. Ähnliches gilt auch für Jan Lisiecki. Man mag sich auf den ersten Eindruck an seinem Spiel erfreuen, an seiner Beweglichkeit, die behänd und leicht daherkommt, an der Gewichtung der Akkorde, die gut ausbalanciert sind. Man findet keine Stellen, an denen Lisiecki kühl wirkt oder ausschließlich auf die Darstellung seiner technischen Möglichkeiten bedacht. Doch umgekehrt wäre zu fragen, was Lisieckis Spiel unverwechselbar macht. Ein eigener Ton, eine markante Sicht auf diese drei Konzert-Werke? Lisiecki kann, etwa im Lauf des ersten Satzes in den flüsternden Gesprächen mit dem Orchester durch Zartheit punkten, durch einen lyrischen Geist. Doch wo bei Schumann die Kohlen glühen, vor allem im *Allegro vivace* von op. 54 und dem „*appassionato*“ in op. 92, verlässt sich Lisiecki auf mittlere Temperaturgrade. Man wünschte sich, gerade wenn Schumanns Notation einem verwobenen Geflecht gleicht, ein Mehr an Geheimnis, ein Mehr an Gleichzeitigkeit verschiedener Abläufe, oder aber schärfere Konturen, etwa wo Schumann

die Läufe in Bass und Diskant in op. 92 als Frage-Antwort-Spiel angelegt hat. Lisieckis Schumann strömt, gleitet und spaziert oft durch die Zonen des Zufriedenen, als habe er vorwiegend wertvollen Durchschnitt abgeliefert. Um zu Schumanns Kern vorzudringen, hätte Lisiecki nicht nur in den Momenten des Leisen mehr wagen müssen. Insofern haben sich bei dieser Aufnahme Orchester, Dirigent und Solist auf einer Wellenlänge getroffen. Das Ergebnis kann gefallen, weil es stellenweile ins Gefällige abgeleitet. Das ist nett, aber nicht ungefährlich und letztlich zu wenig.

(Christoph Vratz)

The young Canadian pianist Jan Lisiecki has recorded the three great concert works by Robert Schumann with the Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia and Antonio Pappano. The orchestra and the soloist have found a common language, a similar approach that brings the romantic streaming and flowing to the fore, but does not highlight Schumann's subjective nature and uniqueness. One may well enjoy Lisiecki's play, his mobility that comes along nimbly and lightly, or the weighting of the chords which are all well balanced. But to penetrate the core of Schumann, Lisiecki and the orchestra should have been more daring and this not just in moments of calmness. (Summary by C. V., translated by Th. H.)



Schumann: Martin Stadtfeld

Robert Schumann: Kinderszenen · Klavierkonzert

Martin Stadtfeld, Hallé Orchestra Manchester · Sir Mark Elder

Audio CD

Sony Classical

Coproduction with SWR, 2015

Vom ebenso hoch begabten wie hoch gehandelten Wunderkind sollte sich der inzwischen 35-jährige Martin Stadtfeld zum großen deutschen Starpianisten entwickeln. Entsprechend gepusht wurde er durch einen enormen Medien-Hype, was in der Vergangenheit nur ganz selten einem hoffnungsvollen jungen Talent gut bekommen ist. Auch bei Martin Stadtfeld scheint es da in einigen Punkten eher schief gegangen zu sein. An der Beurteilung von Einspielungen wie Auftritten des smarten jungen Mannes scheiden sich inzwischen die Geister. Nun wagt er sich

also ans romantische Repertoire, an Robert Schumann, und das gleich mit zwei Knallern, den *Kinderszenen* op. 15 und dem Klavierkonzert op. 54. In beiden Fällen ist das Eis dünn für junge Pianisten, liegt die Messlatte doch sehr hoch. Da müsste man schon mit einer überzeugenden Interpretation aufwarten, um im Rahmen der Konkurrenz bestehen zu können. Leider vermag Stadtfeld dies nicht, enttäuscht den Hörer vielmehr sogar in vielerlei Hinsicht. Merkwürdig kühl, beinahe schwerfällig, die Tempi an vielen Stellen gänzlich unpassend gewählt, gleichförmig und in gewisser Weise ausdruckslos kommen die Stücke aus den *Kinderszenen* daher, die doch Potenzial zu so viel Lebendigkeit und Spielfreude bieten. Da hat er Schumann offenbar nicht ganz verstanden, um nicht gar zu sagen: er hat ihn geradezu missverstanden. Auch das im Booklet wiedergegebene Interview mit dem Pianisten zeigt seine recht eigenwillige, zum Teil überkommen wirkende Sicht auf Schumann und dessen Musik, die in letzter Konsequenz wohl mit zu der wenig überzeugenden Interpretation beigetragen hat. Auch Schumanns Klavierkonzert bekommt diese Haltung nicht allzusehr. Insgesamt wird in diesem Werk allerdings der „Schumann-Ton“ deutlich stärker getroffen, was aber hauptsächlich an dem hervorragend musizierenden Hallé Orchestra und der einfühlsamen Leitung von Mark Elder liegt. Stadtfelds Klavierspiel wirkt auch hier recht unterkühlt, jegliche Ausdrucksvermittlung bleibt auf der Strecke. Technisch zwar einwandfrei, aber allzu brav gibt er Schumanns Notentext wieder. Den großen Bogen, die erforderliche Spannkraft, das Herausarbeiten des filigranen Miteinanders zwischen Solist und Orchester vermisst man jedoch schmerzlich.

(Irmgard Knechtges-Obrecht)

Martin Stadtfeld was meant to develop from highly prodigious and critically acclaimed wunderkind to the next great german star pianist, which unfortunately did not quite work out.

He now takes on two of Robert Schumanns most difficult pieces in the form of *Scenes from Childhood* op. 15. and the Concerto for Piano and Orchestra op. 54, sadly with disappointing results. His interpretation of op. 15 is cold, almost cumbersome, uniform and in certain ways unexpressive, in many places choosing the tempi inappropriately. His performance of the piano concerto is somewhat underwhelming as well.

The Hallé Orchestra conducted by Mark Elder, however, does an outstanding job. Yet the so indispensable elaboration of the delicate cooperation between the soloist and the orchestra remains painfully absent.

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



SCHUMANN 1

Robert Schumann: Violinkonzert d-moll WoO 1, Klaviertrio Nr. 3 g-moll op. 110
 Freiburger Barockorchester, Pablo Heras-Casado (Dirigent)
 Isabelle Faust, Violine
 Jean-Guihen Queyras, Violoncello
 Alexander Melnikov, Klavier
 Audio CD
 Harmonia mundi, 2015



SCHUMANN 2

Robert Schumann:
 Klavierkonzert a-moll op. 54,
 Klaviertrio Nr. 2 F-dur op. 80
 Freiburger Barockorchester, Pablo Heras-Casado (Dirigent)
 Alexander Melnikov, Klavier
 Isabelle Faust, Violine
 Jean-Guihen Queyras, Violoncello
 Audio CD
 Harmonia mundi, 2015

Eigentlich erstaunlich, dass das Duo Isabelle Faust und Alexander Melnikov nicht schon längst unter einem eigenen Namen auftritt. Haben die beiden Musiker doch in den vergangenen Jahren mit ihren schlanken und entschlackenden Interpretationen von Beethovens, Schuberts und Brahms' Kammermusik für einige Aufmerksamkeit in der Musikwelt gesorgt. Gerne haben die beiden auch einen dritten mit in ihren Bund aufgenommen: den französischen Cellisten Jean-Guihen Queyras. Den brauchten sie nämlich für die Aufnahme des zweiten und dritten Klaviertrios von Robert Schumann. Die beiden Werke bildeten den Ausgangspunkt für diese zwei neuen CDs aus dem Hause Harmonia mundi wie die drei Solisten im Booklet verkünden. Dort steht weiter, dass man die beiden Trios in einen größeren Zusammenhang einbetten möchte, um damit dem Zuhörer ein „tieferes Verständnis“ von Schumanns Musik zu ermöglichen. Also prallt nun auf der ersten CD dieses Projektes Schumanns drittes Klaviertrio g-moll op. 110 auf das Violinkonzert d-moll WoO 1. Und Folge zwei bietet

das Klavierkonzert a-moll op. 54 zusammen mit dem zweiten Klaviertrio F-dur op. 2. Das Freiburger Barockorchester begleitet die Orchesterwerke auf historischen Instrumenten unter der Leitung von Pablo Heras-Casado. Wenn es um Schumanns Violinkonzert d-moll geht, dann kommt man um dessen mühsame Rezeptionsgeschichte kaum herum. Der Komponist schrieb es kurz vor seiner Einlieferung in die Endenicher Nervenheilanstalt. Erfolgreich verhinderten Clara Schumann und Joseph Joachim daraufhin die Veröffentlichung des Werkes und verfügten: das Werk darf 100 Jahre lang nicht aufgeführt werden. Ausgerechnet die Nationalsozialisten brachen diese Testamentsverfügung Joachims und brachten das Stück erstmals 1937 mit Georg Kulenkampff als Solisten und den Berliner Philharmonikern unter Karl Böhm zur Aufführung. Dennoch fristet es bis heute eher ein Nischendasein im Repertoire. Viele Geiger umgehen es bewusst, weil immer noch die alten Vorurteile wirken: das sei das Werk eines Verrückten oder es bietet dem Solisten zu wenig Brillanz. Dazu kommen die Umstände seiner Erstaufführung als vermeintlich „arisches“ Ersatzkonzert für das im Dritten Reich verfemte von Mendelssohn Bartholdy. Dennoch oder vielleicht auch gerade deshalb hat sich Isabelle Faust nun dieses in jeder Hinsicht besonderen Werkes angenommen. Nach einem kurzen Anlauf beginnt das Violinkonzert mit einem düsteren Orchestertutti über ruhelos pochenden Streichern. Mit den fast vibratolos spielenden historischen Instrumenten des Freiburger Barockorchesters bekommt schon dieses einleitende Ritornell eine besonders archaische Note. Erst beim ruhigen Seitengedanken der Streicher wird klar: die Musiker aus dem Breisgau können auch anders. Ebenso die Solistin Isabelle Faust. Ihr Soloauftritt kommt ganz ohne akustische Showeffekte aus: klar, mit vollem Darmsaiten-Ton und nur mit einer leichten Prise Pathos gewürzt intoniert sie das erste Glied einer langen Kette von Fantasie-artigen musikalischen Gedanken. Denn Schumanns Violinkonzert verweigert sich geradezu jeder klassischen Form. Es gibt nicht das prägnante Hauptthema, das dann von der Solistin aufgegriffen und weiter geführt wird. An dessen Stelle tritt das immer wiederkehrende Orchester-Ritornell, das sich mit den frei fantasierenden Solo-Passagen der Violine abwechselt. Isabelle Faust hält sich auch im langsamen Satz eher zurück, als dass sie die große Virtuosin spielt, die sie natürlich unzweifelhaft ist. Über ganz zart und verhalten ausgebreitetem Orchesterbett scheint sie sich beinahe in den vielen Figuren zu verlieren, versucht eher mit dem Orchesterklang zu verschmelzen als ihn zu übertrumpfen. Erst zum Schlusssatz taucht sie aus ihren Fantasien wieder auf und stimmt in ungewohnt langsamem Tempo den „Lebhaft, doch nicht zu schnell“ überschriebenen Schlusssatz an. An dieser Stelle folgt sie einem Trend der letzten Jahre sich wieder auf das von Schumann so vorgesehene Tempo

zu beziehen. Seelenruhig und geschmackvoll kostet sie ihre Figurationen aus, ganz entspannt lässt sie sich in den Polonaise-artigen Rhythmus fallen, den das Orchester sehr fein artikuliert immer wieder im Satz aufblitzen lässt. So wirkt Robert Schumanns viel geschmähtes Violinkonzert in dieser Aufnahme erstaunlich „beiläufig“ im besten Sinne: weder versucht die Solistin seine vermeintlichen Schwächen zu überpinseln, noch die manchmal etwas gedankenverloren wirkenden Figurationen mit einer zu großen Bedeutung aufzuladen. Sie konzentriert sich auf die Musik selbst, auf die agogische Ausformung der Phrasen, auf das komplexe Wechselspiel mit dem Orchester und das Verschmelzen mit den Farben des Orchesterapparats. So interpretiert verliert das Werk auf einmal jede ihm von außen aufgedrückte Problematik. Es bleibt natürlich ein Experiment mit der Form, mit dem Verhältnis zwischen Solo und Tutti, aber es ist auch ein vielschichtiges Spiel mit musikalischen Gedanken und den damit verknüpften Leidenschaften.

Ganz ähnlich gehen Isabelle Faust, Jean-Guihen Queyras und Alexander Melnikov auch das 3. Klaviertrio g-moll an. Hier erlebt man allerdings auch deutlich weniger Überraschungen als beim Violinkonzert. Auch hier wird sehr sorgfältig phrasiert und mit stets lebhaften und pulsierenden Tempi musiziert. Nicht nur hochgradig präzise, sondern auch äußerst organisch reichen sich vor allem die beiden Streichinstrumente die Motive gegenseitig weiter. Nie entsteht eine ungewollte Lücke im durchkomponierten Geflecht der Stimmen. Dank des sparsamen Einsatzes von Vibrato wirkt die Musik trotz der dunklen Tonart g-moll besonders hell und geradezu optimistisch. Dieser Eindruck steckt freilich schon in der Komposition, wird aber hier durch die Wahl der historischen Instrumente noch verstärkt. Alexander Melnikov spielt einen Wiener Streicher-Flügel aus dem Jahr 1847. Das Instrument eignet sich besonders gut für feine dynamische Differenzierungen und damit die intensive Ausgestaltung lyrischer Passagen. Die bietet vor allem der langsame Satz des dritten Klaviertrios: fast hat man das Gefühl, der Pianist hält sich hier etwas zu sehr zurück. Denn heraus kommen vor allem die beiden Streichinstrumente. Ansonsten ist aber das Klangbild sehr ausgewogen. Sehr schön mischen sich die unterschiedlichen Farben der Instrumente beispielsweise im mit „Rasch“ überschriebenen, rhythmisch etwas widerspenstigen dritten Satz. Im folgenden Finale schlagen Faust, Queyras und Melnikov dann wiederum ein maßvolles Tempo an. Das hat auch dank des durchsichtigen Klangs der Instrumente zur Folge, dass man ganz natürlich jede Note in jedem noch so kleinen Lauf genau hören kann. Und da offenbart sich eine weitere große Stärke dieser Einspielung insgesamt, nämlich die ungeheuer hohe Präzision, mit der musiziert wird.

Während die erste CD dieses Doppelpacks zwei der späten Werke Schumanns gewidmet ist, bietet die zweite Kompositionen aus dessen Dresdner Zeit. Einmal das Klavierkonzert a-moll mit Alexander Melnikov als Solist, wiederum begleitet vom Freiburger Barockorchester unter Pablo Heras-Casado. Gleich mehrere glücklose Versuche ein Klavierkonzert zu schreiben hatte Schumann hinter sich, als er 1845 endlich den Schlussstrich darunter zog. Davor hatte er schon mehrfach erfolglos versucht den ersten Satz unter dem Titel „Phantasie für Klavier und Orchester“ an den Verleger zu bringen. Erst als er das Werk dann zu einem klassischen, dreisätzigen Konzert umarbeitete, hatte er damit Erfolg. Gewidmet hat er das Stück natürlich seiner Frau Clara, die es auch unter allgemeinem großen Beifall im Dezember 1845 aus der Taufe hob.

Diesem Originalklang von 1845 spürt nun Pianist Alexander Melnikov bei seiner Einspielung des Konzertes nach. Er hat dafür einen französischen Erard-Flügel aus dem Jahr 1837 gewählt. Ein ähnliches Instrument dürfte auch Clara Schumann besessen und gespielt haben. Der Flügel klingt kraftvoll in der Tiefe, in der Höhe dagegen sehr fein und zart. Das macht ihn zum idealen Instrument für dieses weniger virtuose, dafür umso gesanglicher angelegte Konzert. Melnikov spielt auch hier mit sehr großer Präzision. Keinen noch so vermeintlich nebensächlichen Lauf vernachlässigt er. Und auch das Orchester knüpft an diese Tugenden an: äußerst feinfühlig tragen die Musiker unter Pablo Heras-Casado den Solisten schon im ruhigen Mittelteil des Kopfsatzes, um dann wieder kraftvoll und energisch aus diesem Traum in die folgende Allegro-Realität überzuleiten. Leicht und fast flüchtig nimmt Melnikov den „Intermezzo“ betitelten zweiten Satz des Konzertes. Hier kann er noch einmal seine großen Fähigkeiten als aufmerksamer Kammermusiker ausspielen, denn am intensiven Dialog mit dem Orchester sind meist bestimmte Instrumentengruppen oder Solisten aus dem Ensemble beteiligt. Den Schlusssatz nehmen die Musiker dann – offenbar ein Markenzeichen dieser Aufnahme-Serie – wiederum sehr ruhig. Das hindert Pianist Melnikov aber nicht daran mit einer Extraportion Energie das Fanfaren-hafte Eröffnungsmotiv des Satzes anzustimmen. Anschließend widmet er sich aber gleich wieder zusammen mit dem Orchester dem glasklaren und wieder hochpräzisen Ausspinnen seiner Figurationen.

Für das auf der zweiten CD anschließende zweite Klaviertrio F-dur op. 80 wechselt Alexander Melnikov wieder zum etwas intimeren Streicher-Flügel von 1847. Das Werk ist sicher das fröhlichste auf den beiden CDs. Schumann komponierte es in genau dem Jahr, in dem auch der hier benutzte Flügel gebaut wurde. Adressatin der Musik ist natürlich wiederum seine Frau Clara, die das Werk für eines der entzückendsten Liebesbeweise ihres Mannes hielt. Schon der erste Satz kommt gleich und ohne

Umschweife zur Sache und gibt die Bewegung für den weiteren Verlauf vor. Sehr engmaschig musizieren Isabelle Faust, Jean-Guihen Queyras und Alexander Melnikov. Sie lassen sich geradezu mitreißen vom Tempo und der Heiterkeit des Satzes, freilich ohne zu eilen. Denn auch bei diesem schnurrt der rhythmische Motor der drei Interpreten präzise und gleichmäßig. Mühelos gelingt den Interpreten der Sprung in den Modus „Mit innigem Ausdruck“ wie ihn Schumann im zweiten Satz fordert. Intensiv und klanglich sehr gut ausbalanciert gestalten ihn die Musiker. Dennoch bleibt auch die komplexe Struktur der Musik jederzeit exakt nachvollziehbar.

So lässt sich vielleicht abschließend sagen, dass das Trio Isabelle Faust, Jean-Guihen Queyras und Alexander Melnikov zwar (noch) keinen Namen hat, dass die Musiker aber dennoch dieselbe musikalische Sprache sprechen. Und das macht sich nicht nur in ihrer äußerst homogenen und eindringlichen Interpretation der Klaviertrios Nr. 2 und 3 von Robert Schumann bemerkbar. Auch beim Violin- und dem Klavierkonzert stimmt die Chemie zwischen Solisten und dem hervorragend disponierten Freiburger Barockorchester unter Pablo Heras-Casado. Wir dürfen also sehr auf die nächste Folge dieser anregenden CD-Reihe gespannt sein!

(Jan Ritterstaedt)

As a trio, Isabelle van Keulen, Alexander Melnikov and Jean-Guihen Queyras do not have their own name yet. They are, however, united by many years of experience in making music together. Together with the Freiburger Barockorchester [Freiburg Baroque Orchestra], equally playing on historical instruments under the direction of Pablo Heras-Casado, they combine Robert Schumann's violin concerto, piano concerto and two piano trios on two new CDs. Isabelle van Keulen and Alexander Melnikov perform their respective solo concertos in a very restrained manner. Instead of contrasting with the orchestra, both rather try to merge into the ensemble. The three of them again have an extremely organic way of playing together in the piano trios. The high precision with which the soloists articulate even seemingly secondary runs are particularly noticeable. The relatively slow tempi in the final movements of both concertos are noteworthy, too. There, the interpreters take into account the instructions given by Robert Schumann originally. In doing so, they also follow a trend seen in recent years towards distinctly more transparency in Schumann's often thickly woven movements. This is a very homogeneous and perfectly coherent recording with a strong focus on the music itself. (Summary by J. R., translated by Th. H.)



Schumann · Hiller – Pianoquintetts

Robert Schumann: Klavierquintett Es-Dur op. 44; Ferdinand Hiller: Klavierquintett op. 156

Tobias Koch (Klavier)

Pleyel Quartett Köln

Audio CD, Avi-music 2015

Konferenz der Geister

Klems, Érard, Pleyel, Tröndlin, Streicher – wohl kein Pianist hat Robert Schumann bislang auf so

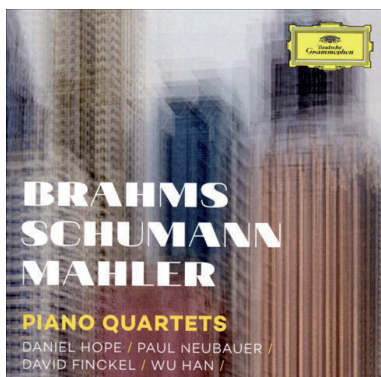
vielen unterschiedlichen historischen Flügeln erkundet wie Tobias Koch. Für seine jüngste Einspielung hat sich Koch in der Verwandtschaft Schumanns umgetan und ein Wieck-Instrument ausgewählt: ein Flügel aus der Manufaktur des Clara-Cousins Wilhelm Wieck in Dresden, gebaut in den 1860er Jahren, klanglich eher dunkel timbriert, sonor, baritonal. Damit ergänzt er sich wunderbar mit dem Klang der vier Streicher des *Pleyel Quartetts Köln*, die darmbesaitet auf Instrumenten des 18. Jahrhunderts (bzw. auf einem späteren Nachbau) spielen. Entstanden ist diese Produktion im Schumann-Haus in Zwickau. Mehr historische Nähe geht also kaum. Auf dem Programm: Schumanns Klavierquintett von 1843 und das genau drei Jahrzehnte später veröffentlichte Schwesternwerk von Ferdinand Hiller, ein üppig proportionierter Viersätzer, der auf ein Scherzo verzichtet und stattdessen ein knappes Intermezzo vorsieht, „leggiere“, tänzerisch, punktiert, leicht. Dass Hiller zu Lebzeiten als kompositorisches Schwergewicht galt, mag verwundern, da er inzwischen in die zweite oder gar dritte Reihe durchgereicht wurde. Auch das Quintett wird, trotz dieser Wiederbelebung, vermutlich nicht heimisch werden im heutigen Konzertleben, dafür sind, der Fülle an Ideen und einer geschickten Instrumentierung zum Trotz, die Übergänge zu wenig überraschend, die dramatischen Bögen zu konventionell. Das „con molto fuoco“ im Finale sieht allenfalls ein milde loderndes Feuerchen vor, das Intermezzo ist kein echter Scherzo-Ersatz und taugt auch, anders als der Zwischensatz in Schumanns Klavierkonzert, nicht uneingeschränkt als Bindeglied zwischen Adagio und Finale. Koch und das Pleyel Quartett spüren den Geheimnissen dieser Musik mit aller Sorgfalt nach, wobei ihnen die vielen rhythmischen Punktierungen als Gerüst dienen, auf dem sie sicher umherklettern.

Beim Schumann-Quintett sind Koch & Co. keine Pioniere. So hat beispielsweise das *Michelangelo Piano Quartett* bereits 2003 eine Einspielung auf historischen Instrumenten gewagt (Chandos). Doch hat die

neue Aufnahme eine Reihe von Vorzügen zu bieten, die vor allem im dritten Satz zutage treten, etwa beim Übergang zum Trio I, wenn die nervöse Unruhe des Scherzos einem mysteriösen Murmeln weicht. Das gerät nicht verzärtelt, nicht süßlich. Eher wie eine plötzlich einberufene Konferenz der Geister. Willkommen in einer anderen Welt, die wir jedoch unverrichteter Dinge wieder verlassen müssen. Das Scherzo kehrt zurück. Und mündet dann in Trio II. Cello und erste Geige sprinten zunächst unisono in Sechzehnteln los, während das Klavier mit seinen Akkorden das Fundament liefert. Koch und die vier Pleyel-Streicher wagen nicht das letzte Risiko; die Gefahr sich zu verlieren, ist zugegeben groß. Dafür spielen sie gleichermaßen straff und ideal aufeinander abgestimmt. Die Vorzüge dieser Aufnahme zeigen sich auch im „In Modo d’una Marcia“. Das ist kein verschleppter, sich selbst beweinender Trauermarsch. Koch und die Pleyels paradieren mit versteckter Grimasse. Das ist Schumann, wie er sich selbst gern sah: als Strippenzieher in einem Maskenspiel. Man hat dieses Quintett insgesamt schon kühner, schäumender gehört als hier, doch Koch und das Kölner Quartett horchen umso genauer in die Musik hinein. Das ist keine Aufnahme mit virtuos glatt polierter Oberfläche. Ihr Reiz entfaltet sich in einem Darunter, in einem Netz aus vielen fein verwobenen Fäden.

(Christoph Vratz)

Here, Tobias Koch and the Pleyel Quartett Köln have recorded an unusual programme: piano quintets by Robert Schumann and Ferdinand Hiller. For this CD, Koch chose a grand piano of Clara’s cousin Wilhelm Wieck in Dresden of around 1860. The five musicians trace the secrets of Hiller’s music with all due care by using the abundant rhythmic dottings as a scaffold on which to climb about safely. Overall, the Schumann quintet has been performed more daringly and in a more effervescent manner but, on the other hand, Koch and the Cologne Quartet listen to the music very intensely. This is not a recording with a smoothly polished virtuoso surface. Its charm unfurls in what is underneath, in a web of many finely interwoven threads. (Summary by C. V., translated by Th. H.)



Brahms · Schumann · Mahler

Piano Quartetts

Robert Schumann: Klavierquartett Es-Dur op. 47

Johannes Brahms: Klavierquartett Nr. 1 g-moll op. 25

Gustav Mahler: Klavierquartett a-Moll
Daniel Hope (Violine), Paul Neubauer (Viola), David Finckel (Violoncello), Wu Han (Klavier)

Audio CD

Deutsche Grammophon (DG) 2015

Dosierter Erlebnishunger

Robert Schumanns Klavierquartett beginnt verhalten, fast scheu, bevor der Satz langsam Fahrt aufnimmt. Doch bleibt der Hörer mit sich und den Rätseln dieser CD allein: Da schwingt Raffinesse mit, da wird mit Bravour gespielt, doch insgesamt wirkt Schumanns in Töne gesetzte Seelenschwärmerei doch irgendwie dosiert. Es ein Konzertmitschnitt vom März 2015. Die „Chamber Music Society of Lincoln Center“ ist eine Gesellschaft in Amerika, die regelmäßig Kammermusikkonzerte im Herzen von New York veranstaltet. Zu den künstlerischen Leitern zählen Cellist David Finckel (langjähriges Mitglied in *Emerson String Quartet*) und die Pianistin Wu Han. Bei diesem nun veröffentlichten Konzert war der Geiger Daniel Hope zu Gast, der nicht nur durch seine Zeit im *Beaux Arts Trio* ein bekennender Anhänger von Kammermusik ist. Doch mit zunehmender Dauer dieses Kopfsatzes aus Schumanns op. 47 gewinnt man hat den Eindruck, die vier Musiker wollten die Randbereiche dieses Klavierquartetts, seine Extremzonen, aussparen. Vorerst? Das Scherzo jedenfalls überzeugt mit seiner diskret verhuschten Art schon eher. Hope und Finckel, Bratscher Paul Neubauer und Wu Han bilden ein Quartett, das zwar gut harmoniert, doch insgesamt zu wenig wagt. In den Forte-Regionen hat man nur selten den Eindruck, dass hier mit hohem Risiko, mit voller Hingabe gespielt wird, sondern eher mit Berechnung und Neigung zum Wohlklang. Die vier Musiker funktionieren als präzise Einheit und im Zusammenspiel tadellos, doch hält sich ihr Erlebnishunger in hörbaren Grenzen. Das Andante fließt zwar „cantabile“ dahin, vor allem dank Hope, der die Geige singen lässt, ohne Schmelz und ohne Honig – auch das eine Gefahr hier –, doch wäre im Pianissimo nicht doch ein höherer Geheimnis-Grad denkbar? Vielleicht auch weil Wu Han gern Deckung sucht, wenn die Streicher gemeinsam flüstern, die Klaviertöne im Bass aber durchaus mehr Fundament hätten bieten können.

Neben dem Schumann-Werk enthält die CD auch den Quartettsatz von Gustav Mahler sowie das erste Klavierquartett von Johannes Brahms. Ein Vergleich hier, etwa mit dem entsprechenden Live-Mitschnitt vom Kammermusikfestival in Heimbach (Avi-Music) zeigt, dass diese neue Einspielung unter dem Strich zu sehr im Durchschnittlichen, in einer Oase des Mittelmaßes verharret.

(Christoph Vratz)

This recording of a concert of the „Chamber Music Society of Lincoln Center” with the violinist Daniel Hope and David Finckel on the cello, violist Paul Neubauer and Wu Han on the piano includes quartets by Robert Schumann and Johannes Brahms and also the quartet movement by Gustav Mahler. Unfortunately, the impression persists in all pieces that, here, only rarely the music is played with a high risk taken and with complete dedication, but preferably with calculation and a tendency to euphony. The four musicians function as a precise unit and are perfect in ensemble playing, yet their hunger for experience remains within certain audible limits. (Summary by C. V., translated by Th. H.)



Voces Intimae: Schumann

Robert Schumann: Klaviertrio Nr. 2 F-dur op. 80 & *Vier Phantasiestücke* op. 88
Clara Schumann: Klaviertrio op. 17

Voces Intimae

Audio CD

Challenge classics, 2015

Voces Intimae – intime Stimmen – so nennt sich ein italienisches Klaviertrio, das sich ganz dem sprachlichen Charakter, der Rhetorik in der

Musik verpflichtet fühlt. Dieser ästhetische Ansatz passt natürlich sehr gut zu der durch die Poesie inspirierten Musiksprache Robert Schumanns. Im Jahr 2011 haben die drei Italiener ihrer Schumann-Begeisterung erstmals auf CD Ausdruck verliehen. Damals erschienen die beiden Klaviertrios Nr. 1 & 3 beim niederländischen Label *Challenge classics*. Um nicht nur der Ästhetik, sondern auch dem Klang der Schumann-Zeit möglichst nahe zu kommen, hatten die drei Italiener damals historische Instrumente und Bögen verwendet. Nun haben sich *Voces Intimae* dem noch fehlenden Klaviertrio Nr. 2 von Robert Schumann zugewandt und es mit dessen *Phantasiestücken* op. 88 und dem g-moll-Trio op. 17 von Clara Schumann auf

einer neuen CD beim selben Label kombiniert. Interessanterweise haben die Musiker diesmal wieder zu modernen Instrumenten gegriffen, die Idee einer historisch-informierten Sichtweise auf die beiden Werken haben sie damit allerdings nicht fallen gelassen.

Sehr (an-)sprechend beginnt das Klaviertrio g-moll op. 17 von Clara Schumann mit einer vom Geiger Luigi De Filippi sehr fein durchgestalteten Kantilene. Man spürt sofort, dass uns die Komponistin mit diesem Thema etwas sagen möchte, einen Gedanken äußert, der sie vielleicht schon lange beschäftigt. Den greifen Klavier und Cello sofort auf, um ihn umgehend in ihre charakteristische Klang-Sprache zu übersetzen. Die Musiker von Voces Intimae machen ihrem Namen alle Ehre: oberflächliche Sentimentalität ist ihnen ebenso fremd wie überzogenes solistisches Gehabe. Jeder Musiker spürt genau, wann er dran ist und wie er seinen Kollegen ansprechen oder an dessen Rede anknüpfen soll. Voces Intimae nehmen sich dem entsprechend auch manche Freiheiten bei der Gestaltung der Musik heraus: ihre Redezeit ist nicht exakt festgelegt, kleine Verzögerungen im musikalischen Ablauf unterstreichen nachdrücklich den sprach-nahen Charakter der Musik. Und dennoch bleibt sie niemals stehen, denn bewusst gesetzte Impulse treiben das musikalische Geschehen immer wieder von Neuem an. Rhythmus und Humor – das sind die Basiszutaten des Scherzos in Clara Schumanns Klaviertrio. Entsprechend leicht und unbekümmert spielen es die Musiker von *Voces Intimae* – so wie eine kurzweilige Unterhaltung dreier gleichgesinnter Menschen. Die Komponistin hat das Scherzo an die zweite Stelle ihres Trios gesetzt – vielleicht um den anschließenden Andante etwas mehr Gewicht einzuräumen. Sehr nachdenklich und ernsthaft schlägt Pianist Riccardo Ceccetti dessen Thema an. Die Dichterin spricht und lässt gleich im Anschluss eine Art intimes Lied ohne Worte erklingen, was die Interpreten sehr gefühlvoll und ganz ohne Pathos auszusagen verstehen. Im finalen Allegretto dagegen weicht diese zarte Melancholie einem wiederum eher ernsten, aber deutlich bewegteren musikalisch-rhetorischen Gedanken. Clara Schumann nutzt diese grübelrische Atmosphäre, um darin die Möglichkeiten des Kontrapunkts auszuloten: immer wieder verschachtelt sie die Stimmen ineinander und lässt als Höhepunkt etwa in der Mitte des Satzes ziemlich plötzlich im Klavier eine Fuge beginnen. Doch der gelehrten Vorlesung des Tasteninstrumentes folgt schon bald eine leidenschaftlich geführte, wissenschaftliche Debatte aller Beteiligten, die gegen Ende des Satzes beinahe sinfonische Dimensionen annimmt.

Diesem Meisterstück der 27-jährigen Clara Schumann folgt das 2. Klaviertrio F-dur op. 80 von ihrem Ehemann Robert. Das Werk strahlt über weite Strecken eine ganz ähnlich geistreiche Heiterkeit aus wie Claras Trio. Robert knüpft allerdings gleich im Kopfsatz mit seinen kontrapunktischen

und metrischen Verschiebungen an das an, womit Clara in ihrem Trio geendet hat. Dem entsprechend verschieben Voces Intimae ihren Interpretationsansatz ein wenig weg von der rhetorischen Ausdeutung der Themen hin zu den rhythmischen Impulsen, die diese Musik im Laufen halten. Ausgezeichnet gelingt es ihnen, die Strukturen der Musik offen zu legen, indem vor allem die Streicher immer wieder mit neuen Farben und Artikulationsformen ihre Stimmen gestalten. So gespielt wirkt Robert Schumanns oft sehr eng geführte musikalische Konversation sehr transparent und dazu rhythmisch leicht und luftig abgefedert.

Ganz anders die Atmosphäre im zweiten Satz „Mit innigem Ausdruck“: hier beherrschen tief empfundene Leidenschaften das Geschehen. Mit intensivem Ausdruck gestalten Geiger Luigi De Filippi und Cellist Sandro Meo ihre Kantilenen. Exzellent ist ihr Vortrag aufeinander abgestimmt, sowohl im Hinblick auf die Artikulation wie auch die Farbgebung. Bewusst ein wenig steif und im besten Sinne „altmodisch“ gehen die Musiker den anschließenden „In mässiger Bewegung“ zu spielenden Satz an. Hier hat man das Gefühl, für einen kurzen Moment in den musikalischen Rokoko versetzt zu werden, bis sich die barock angehauchte Geste vom Beginn in ein intimes Wechselspiel der Motive zwischen den drei Instrumenten verwandelt hat. Bemerkenswert ist nicht nur die exakt aufeinander abgestimmte Phrasierung der Musiker von Voces Intimae, sondern auch die große Präzision, mit der sie zu Werke gehen. Jeder noch so kleine Motivfetzen wirkt sehr genau im metrischen Gewebe platziert und wird vom Kollegen in gleichem Sinne weiterentwickelt.

Wie echte Charakterstücke fassen *Voces Intimae* die einzelnen Sätze von Robert Schumanns 2. Klaviertrio F-dur op. 80 auf. Und diese Haltung macht Sinn, denn der Komponist war stets auf der Suche nach geeigneten Formen für seine musikalisch-poetischen Ergüsse. Ein weiteres Zeugnis dieses Prozesses sind die Phantasiestücke op. 88. Im Grunde könnte man sie auch als ein viersätziges Klaviertrio auffassen, aber dann kämen die Konventionen der Gattung mächtig ins Wanken. Denn am Beginn steht eine relativ kurze und sehr zarte Romanze – „Nicht schnell, mit innigem Ausdruck“ vorzutragen. Und genau das machen *Voces Intimae*: in sanften Wellenbewegungen über dem punktierten Rhythmus entfalten sie ihr wiederum sehr schlichtes und leidenschaftliches Spiel. Dieser Romanzen-Miniatur folgt das Herzstück der Phantasiestücke: die Humoreske. „Lebhaft“ steht über der Partitur - und das bedeutet nicht unbedingt schnell. So lassen sich die Interpreten auch hier genügend Zeit, um vor allem die immer wieder überraschenden und gliedernden scharfen Klavier-Akkorde zu zelebrieren. Es entsteht ein engmaschiges Netz vom miteinander verschlungenen Linien, deren Reibungsenergie sich regelmäßig blitzhaft zu entladen scheint. Sehr geschickt nutzen die Musiker den stets vorwärts

drängenden Rhythmus des Satzes, um ein fast karibisch anmutendes Flair zu erzeugen. Erstaunlich, was alles in dieser Musik steckt! Einem sehr intimen Duettsatz zwischen Violine und Cello über funkelnden Klavierfigurationen folgt das Marsch-artige Finale, in dem die Musiker noch einmal alles geben: mit ernstem Duktus marschieren sie voran, aber schon bald kommen ihnen immer mehr Schüsse von Ironie in die Quere und die Musik wird immer (Fahnen-) flüchtiger. Beeindruckend ist auch hier wieder wie präzise sich die drei Musiker von Voces Intimae ihre munter wirbelnden Motive gegenseitig zuwerfen, sie aufsammeln und weitergeben. Es zahlt sich aus, dass die drei schon seit Jahren ein festes Ensemble bilden. Sie packen sowohl Clara als auch Robert Schumanns Musik behutsam an ihren Wurzeln, bereinigen sie vom Staub der Jahrhunderte und servieren sie uns mit großer Frische und Leidenschaft. Eine gleichermaßen postmoderne wie historisch informierte Einspielung des famosen italienischen Trios *Voces Intimae* !

(Jan Ritterstaedt)

Whilst still playing on historical instruments for their recording of Piano Trios Nos. 1 & 3, the three musicians of Voces Intimae turned again to modern instruments for their latest recording of Piano Trio No. 2 and the Phantasiestücke [Fantasia Pieces], Op. 88. This they combined with the Piano Trio in G minor, Op. 17, by Clara Schumann. The three Italian musicians clearly highlight the rhetorical aspect of this music. This fits very well Schumann's musical language that is so much inspired by poetry. Along with the speech character of the music, they, however, further stress rhythm as the driving force of what is happening. It is also important to them to make sure the musical structure of the music of Robert and Clara Schumann is clearly recognised. This is in application of findings relating to historically informed performance practice. Their Schumann interpretation captivates above all through a very delicately elaborated common phrasing and perfectly precise interplay. In doing so, Voces Intimae have presented an equally postmodern and historically informed recording. (Summary by J. R., translated by Th. H.)



ROBERT SCHUMANN

Piano works for four hands

Bilder aus Osten op. 66 · 6 Studien in kanonischer Form für den Pedalflügel op. 56 (bearb. von G. Bizet) · Stücke für große und kleine Kinder op. 85

Amsterdam Piano Duo: Wyneke Jordans & Leo van Doeselaar

1 Hybrid-SACD, 2015

MDG, 2015

Kompositorisch war Robert Schumann bekanntermaßen stets auf

der Suche nach Neuerungen und nach neuen Klangmöglichkeiten. So erstaunt es nicht, dass er sich für ein neu entwickeltes Instrument, den Pedalflügel, interessierte. Ging es ihm zunächst darum, sich für das Orgelspiel zu üben, u.a. um die hoch geschätzten Werke Johann Sebastian Bachs besser studieren zu können, ergab sich schon bald die Idee, für dieses Instrument eigene Kompositionen zu entwerfen. Es entstanden im späten Frühjahr 1845 u.a. die *Sechs Studien in kanonischer Form für den Pedalflügel* op. 56, in denen Schumann sich mit den Regeln der Kontrapunktik und des strengen zweistimmigen Kanons auseinandersetzt, sich auch relativ konsequent an die tradierten Gesetzmäßigkeiten hält, dabei aber dennoch echte romantische Charakterstücke kreiert. Da normalerweise nicht in jedem Haushalt ein Pedalflügel zur Verfügung steht, zog Schumann selbst bereits Fassungen für Klavier zu zwei oder vier Händen in Betracht. Nach seinem Tod wurden diverse Bearbeitungen der Stücke vorgelegt, u.a. für Klaviertrio oder auch für zwei Klaviere. Für seine Einspielung der Studien op. 56 auf einem Erard-Flügel von 1837 aus der Collection Edwin Beunk (Enschede) wählt das Aearbeitet, dabei deren poetische Attitüde auf subtile Weise betont. Der Orientfaszination im 19. Jahrhundert im Allgemeinen und dem Lese-Eindruck der von dem Orientalisten Friedrich Rückert ins Deutsche übertragenen *Makamen* des Hariri im Besonderen entspringt eine weitere ungewöhnliche Komposition Schumanns, die im Dezember 1848 originär für Klavier zu vier Händen konzipierten sechs Stücke *Bilder aus Osten* op. 66. Abu Seid, der Held dieser mittelalterlich-arabischen Dichtungen lässt sich als Gegenstück zum deutschen Till Eulenspiegel begreifen. Entscheidend an der durch Rückert überlieferten Dichtung ist die dem arabischen Geist besonders naheliegende Kunst des Wort- und Sinnspiels. Weniger die Handlung und deren Fortgang sind bedeutsam, als vielmehr das Experimentieren mit der Sprache, in der ein Wort oftmals mehrere Bedeutungen annehmen kann. Dieses Phänomen versucht Schu-

mann musikalisch nachzuvollziehen, weshalb die Stücke einerseits – trotz des permanent wechselnden Tempos – in einer gleichbleibenden Sphäre verharren, andererseits aber den gesamten Facettenreichtum kompositorischer Gestaltungskraft zeigen. Die Interpretation von Wyneke Jordans und Leo van Doeselaar bringt gerade diese Farbigkeit deutlich zum Ausdruck, vermittelt gleichzeitig aber auch die stringente musikalische Struktur der Stücke sehr überzeugend. Wie gekonnt Schumann Poesie und Pädagogik verbindet, zeigt sich in dem nur selten eingespielten Zyklus der *Zwölf Stücke für kleine und große Kinder* op. 85. Auch hier trifft das Amsterdam Piano Duo den richtigen Ton, wodurch die Stückchen mal heiter-beschwingt, mal besinnlich-ruhig zu kleinen Klangerlebnissen werden. Der dem Hör-Eindruck nach gut aufgearbeitete Erard-Flügel passt insgesamt auf feinste Weise ins Klangbild. Ein informativer Booklet-Text von Wolfgang Dinglinger rundet diese empfehlenswerte Einspielung von Raritäten ab.

(Irmgard Knechtges-Obrecht)

Schumann took an interest for a newly developed instrument, the pedal piano, for which he quickly started devising his own compositions: the *Six Studies in Canonic Form* op. 56, in which Schumann combined the strict rules of contrapuntal music with the romantic character piece.

After Schumann's death multiple arrangements of those pieces were published. For his recording of the *Studies* op. 56 on an 1837 Erard grand piano from the Collection Edwin Beunk (Enschede), the Amsterdam Piano Duo chose the popular version for piano four hands by Georges Bizet. Another unusual composition of Schumann's, the six pieces *Pictures from the East* op. 66, were the result of the fascination with the orient during the 19th century in general as well as the composer's impression of the *Maqāmāt* of the medieval Arab poet and linguist al-Hariri, translated into German by the orientalist Friedrich Rückert specifically.

The interpretation by Wyneke Jordans and Leo van Doeselaar clearly expresses the colorfulness while simultaneously conveying their strict musical structure.

How skillfully Schumann combined poetry and education becomes evident with the rarely recorded cycle *Twelve piano pieces for younger and older children for four hands* op. 85. Yet again the Amsterdam Piano Duo strikes the right chord, making the little pieces a true listening experience, sometimes cheerful and jovial, other times contemplative and calm.

Judging purely by its sound, the Erard grand has been restored quite well and neatly fits into the overall sound experience. An informative booklet text by Wolfgang Dinglinger tops off this recommendable recording of rarities. (Summary by I. K.-O., translated by F. O.)



Schumann: Davidsbündler gegen Philister

Schumann – Sämtliche Werke für Klavier
Vol. 8: Davidsbündlertänze op. 6, Carna-
val op. 9, Zugehörige Stücke | Related
Works

Florian Uhlig, Piano

Audio CD

hänssler CLASSIC, 2015

Die auf 15 CDs angelegte, von Joachim Draheim gemeinsam mit dem Künstler, Florian Uhlig – seit

2014 Professor an der Dresdner Musikhochschule *Carl Maria von Weber* –, konzipierte Gesamtaufnahme aller Klavierwerke Robert Schumanns hat mit Volume 8 (betitelt »Davidsbündler gegen Philister«) nun die „Halbzeit“ überschritten. Und doch müssen wir wahrscheinlich noch bis 2022 warten, bis das große Werk vollendet ist! Dabei sei nicht verschwiegen, dass der relativ langsame Fortschritt der Reihe der interpretatorischen Sorgfalt Uhligs durchaus zugutekommt, wie diese jüngste Veröffentlichung eindrucksvoll beweist. Sie enthält zwei zentrale und biographisch bedeutsame Frühwerke Schumanns, die *Davidsbündlertänze* op. 6 und den *Carnaval* op. 9; dazu gesellen sich als interessante Beigaben einige Stücke aus dem Umkreis, die teils später vom Komponisten selbst, teils bisher überhaupt nicht publiziert waren. Wenn die Reihenfolge der Werke auf der CD mit dem allbekanntesten und glänzenden Virtuosenstück des *Carnaval* eröffnet wird, so sei dem Hörer das Experiment empfohlen, mit den chronologisch früheren (wenngleich in umgekehrter Reihenfolge veröffentlichten) *Davidsbündlertänzen* zu beginnen, wenn die Aufmerksamkeit noch geschärft ist. Dabei ist die Lektüre des umfassend informierenden, mit vielen Originalzitaten gespickten Booklettexts von Joachim Draheim trotz der winzigen Schrifttype unerlässlich. Uhligs Interpretation folgt der Erstausgabe von 1838, die, zunächst unter dem fingierten Verfassernamen „Florestan und Eusebius“ erschienen, die vermeintlich unterschiedliche Urheberschaft der einzelnen Stücke durch die Kürzel „F.“, „E.“ und (in vier Fällen) „F. und E.“ andeutet, die in der Ausgabe von 1850 fehlen. In der Titelliste des Booklets sind sie dankenswerterweise verzeichnet. So vermag man tiefer in den Sinngehalt und Charakter der insgesamt 18, in zwei Heften angeordneten Stücke einzudringen. In Uhligs Darbietung erscheinen alle Charaktere scharf profiliert, und auch die originalen Vortragszeichnungen werden adäquat umgesetzt. So gewinnt etwa das Florestan zugeschriebene Stück

I/4, überschrieben „Ungeduldig“, einen drängenden Drive, während II/8 tatsächlich „Wie aus der Ferne“ klingt, während I/3 „Etwas hahnbüchen“, II/7 „Mit gutem Humor“ realisiert werden. Das gilt für den ganzen (Doppel-)Zyklus, wobei Florian Uhlig enorme technische Qualitäten im Dienst des Werkes zurückernt. Diese dürfen sich wiederum voll entfalten im *Carnaval* mit seinen kaleidoskopartig wechselnden Momentaufnahmen von Davidsbündler-wie Commedia-dell-arte-Figuren und Porträts realer Zeitgenossen wie Chopin und Paganini. Auch hier vermag Uhligs Gestaltungskunst scharf belichtete Bilder der einzelnen Charaktere vorzuführen, ohne den Zusammenhang und die Entwicklung und Steigerung vom *Préambule* bis zum (walzertaktigen, aber *Non allegro* vorzutragenden) *Marsch gegen die Philister* aus dem Auge zu verlieren. Dass das Opus 9 von Schumann späterhin beinahe abgewertet wurde, weiß Joachim Draheim triftig zu belegen; hingegen war Franz Liszt der erste Konzertinterpret des (allerdings mit Schumanns Zustimmung verkürzten) Zyklus, den Clara Schumann anfangs häufig in privaten Zirkeln, später (gleichfalls verkürzt) auch öffentlich, am Ende wohl ohne Abstriche vorzutragen pflegte. Dass sie allerdings die *Davidsbündlertänze* noch in ihrer letzten Lebenszeit zu spielen liebte, spricht für ihre besondere Wertschätzung dieses „stilleren“ Werkes. Dem *Carnaval* zugehörig, aber von Schumann erst spät in anderem Zusammenhang veröffentlicht, erklingen in Uhligs Interpretation aus den *Bunten Blättern* op. 99 das *Albumblatt III*, aus den *Albumblättern* op. 124 *Walzer*, *Romanze* und *Elfe*, während von drei durch Joachim Draheim ergänzten Minutenstücken (*Capriccio*, *Fantasie* und *Tanz*) das letzte den *Davidsbündlern* zuzuordnen ist. Fallen diese „Zugaben“ nur wenig ins Gewicht, so lohnen die beiden großen Zyklen die Kenntnisnahme von dieser CD in hohem Maße.

(Gerd Nauhaus)

The London-based pianist Florian Uhlig has now published vol. 8 of is to be a 15-part series comprising recordings of Robert Schumann's entire piano opus. It contains the two cycles *Davidsbündlertänze* op. 6 and *Carnaval* op. 9, which are of great significance both in a biographical sense as well as with regard to Schumann's oeuvre.

The pianist manages to bring to light the very clear-cut character of the individual pieces and give them a sense of plasticity without losing sight of the overall picture. Additionally, some related works – some of which have never been published before – are integrated into the recording as well. (Summary by I. K.-O., translated by F. O.)



SCHUMANN

Robert Schumann: Davidsbündlertänze op. 6, Papillons op. 2, Carnaval op. 9
Boris Giltburg (Klavier)
Audio CD
Naxos, 2015

Meister im Maskieren

Der Vorhang hebt sich. Langsam, aber nicht schleppend. Dann beginnt eine Maskerade mit allem, was das romantische Musiker-Herz auszuschütten vermochte: Tempo- und Charakterwechsel, schnelle

Läufe und anspruchsvolle Akkorde, Tanz-Rhythmen und wiederkehrende Motive, Grazie und straffes Paradieren. So bunt hat Robert Schumann seine *Papillons* nach leidenschaftlicher Jean Paul-Lektüre gespickt.

Diesen wechselhaften Hokuspokus über elf Mini-Akte zwischen Introduction und dem Finale als zwölftem Akt hat man schon auf denkbar unterschiedliche Weisen gehört, etwa mit kiloschweren Gewichten behängt wie bei Sviatoslav Richter oder aber leicht und filigran wie Robert Casadesus. Nun betritt Boris Giltburg die Bühne. Diskret lauernd und geschmeidig wagt er sich in die erste *Papillons*-Nummer. Im Diskant glitzert sein Spiel nobel, und es könnte weiter glitzern, ließe Robert Schumann nicht sofort in Nr. 2 eine Bass-Figur dreinfahren. Dem Oktav-Motiv der linken Hand in Nr. 3 möchte Giltburg nur ja nicht die Grazie rauben, selbst wenn nach wenigen Takten die Rechte verstärkend hinzutritt. Erst nach der Wiederholung erhöht Giltburg den Faktor des Energischen. Es ist dieses permanente Mäandern, das den Zyklus für jeden Pianisten so heikel macht und worin Giltburg eine erstaunliche Stilsicherheit und Wandlungsfähigkeit beweist.

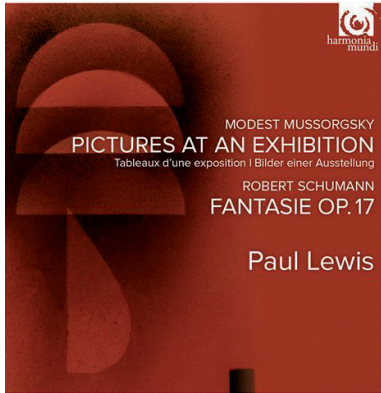
Das gilt auch für die beiden anderen Werke auf dieser CD: die *Davidsbündlertänze* und den *Carnaval*. Man erkennt immer nach wenigen Takten, worauf es Giltburg ankommt: Er bleibt seinem vom Ansatz her auf Gesanglichkeit zielenden Ansatz treu, egal ob er prestissimo eilt oder „nicht schnell“ einzelnen Linien nachspürt. Giltburg kennt sich in Schumanns Welten bestens aus. Dieser Ansatz ist in der Schumann-Diskographie nicht neu. Man denke an Wilhelm Kempff, an Murray Perahia, an Andrés Schiff. Und vielleicht gelingen den Genannten, oder auch dem Schumann-Enzyklopädisten Eric Le Sage, an einzelnen Stellen überzeugendere Momente, doch in der Summe liefert Giltburg einen beeindruckenden Nachweis seiner gedanklichen und pianistischen Fähigkeiten.

Das „Innig“ im zweiten Davidsbündlertanz erschließt sich zwar auch als einzelnes Stück für sich, doch erst im Kontrast zum folgenden „Mit Humor“ ergibt sich die Dramaturgie. Florestan und Eusebius, Schumann treue Fantasiegeister, spuken durch diese Aufnahme vom ersten bis zum letzten Moment. Im *Carnaval* begegnen sie sich unmittelbar nacheinander, pianistisch von Giltburg wunderbar zum Sprechen gebracht: hier das versonnene, träumerische Naturell von Eusebius, dort der aufbrausende und immer nur kurz zum Innehalten fähige Florestan, der sich nicht zähmen lassen möchte. Wie Giltburg hier Ober-, Mittel und Bassstimmen mal ineinander verschachtelt und sie mal sehr akribisch voneinander trennt, um dem Hörer das Mit-Verfolgen jeder Geste zu ermöglichen, hat nichts Gelehriges, sondern bleibt jederzeit organisch. Schumanns Charakter-Porträts von Kollegen – „Chopin“ und „Paganini“ – deutet Giltburg so gekonnt, dass die Personen klar identifizierbar bleiben, aber auch so gewitzt erscheinen, dass man neben Bewunderung auch ein Augenzwinkern Schumanns in seinen Porträts zu erkennen glaubt.

Vielleicht, so ließe sich kritisch anmerken, wünschte man Giltburg gelegentlich eine etwas größere Lust am Schäumen, wenn er Rücksicht und Vorsicht walten lässt, um auch jede Kostbarkeit, die in den Noten schlummert, zu erwecken, etwa im „Sehr rasch“ im ersten Buch von op. 6. Auch die Basstöne in „Chiarina“ im *Carnaval* hat man schon freier, rhapsodischer gehört. Doch am Grundsätzlichen ändert das nichts. Boris Giltburg bleibt sich und einem kultivierten, nie über die Stränge schlagenden Klavierspiel treu und überzeugt dabei vor allem als Klang-Künstler. Als ein Pianist, der mit seinem flexiblen Anschlag über eine breite klangliche Farb-Palette verfügt, deren Töne, alle für sich genommen, einen leuchtende Kern besitzen – dem ordentliche, aber nicht immer idealen, eher leicht wattigen Klangbild zum Trotz.

(Christoph Vratz)

Boris Giltburg has already set an exclamation mark with his first Schumann recording. Along with *Papillons*, he also recorded the *Davidsbündlertänze* and *Carnaval*. Giltburg does not let himself be carried away to unpredictable virtuoso effects but demonstrates a sophisticated piano playing that never runs riot. With his flexible attack, he proves a pianist mastering a wide tonal colour palette where the tones, all taken by themselves, feature a brilliant substance. Giltburg slips into many of Schumann's masks with amazing intellectual speed but, in doing so, he never forgets his fundamental singing approach. (Summary by C. V., translated by Th. H.)



Mussorgski · Schumann

Modest Mussorgski: Bilder einer Ausstellung

Robert Schumann: Fantasie op. 17

Paul Lewis, Klavier

Audio CD

Harmonia mundi, 2015

Der britische Pianist Paul Lewis ist einer der Meisterschüler des großen Alfred Brendel. Da verwundert es auch nicht, dass seine Lieblingskomponisten Beethoven, Schubert und Liszt heißen. In zwei großen

Aufnahme-Serien hat er bei seinem französischen Label Harmonia mundi sämtliche Klaviersonaten der drei Komponisten aufgenommen. Aufgabe erledigt, Projekt abgeschlossen könnte man da sagen. Aber der 43-jährige Brite hat uns natürlich noch mehr zu sagen. Seine neueste Veröffentlichung führt ihn nämlich in ganz andere Gefilde. Und das gleich mit einer auf den ersten Blick gewagten Kombination: Modest Mussorgskis berühmte „Bilder einer Ausstellung“ und Robert Schumanns *C-dur-Fantasie op. 17*. „Bitte nicht stehen bleiben, bitte weitergehen!“ – das hört man gelegentlich im Museum, wenn sich wieder eine Traube von Menschen aus aller Welt vor einem berühmten Bild gebildet hat. Was in diesem Moment im Besucher vorgeht, dafür hat Mussorgski eine ganz persönliche Antwort gefunden und seine Empfindungen in 10 musikalische Betrachtungen gegossen. So jedenfalls schreibt es Roman Hinke mit Booklet zu dieser CD. Die Idee dahinter: Mussorgskis Musik ist nicht bloß eine deskriptive Übersetzung eines Bildes in die Sprache der Musik, sondern mehr Ausdruck der Empfindung beim Anblick desselben. Und so kommt man auch schnell zu Robert Schumann und dessen poetischer Musiksprache. „Bitte nicht stehen bleiben, bitte weitergehen!“ – diesen Satz könnte auch Pianist Paul Lewis bei seiner Interpretation der ersten „Promenade“ im Ohr gehabt zu haben. Das Museum scheint bald zu schließen, und da muss sich der geschäftige Besucher ein bisschen beeilen, um noch alle Bilder der Ausstellung eines Blickes zu würdigen. Das Tempo ist ziemlich straff gewählt und auch der anschließende Auftritt des Gnoms wirkt etwas hastig, wenn auch dadurch sehr agil und launisch. Immer wieder schiebt der Pianist kleine Verschnaufpause in die Musik ein, manchmal fast nur angedeutet. Das ist gut so, denn dadurch gliedert er die rastlose Musik und der Hörer verliert nicht so schnell den roten Faden.

Paul Lewis ist vor allem für seinen zarten und lyrischen Anschlag und Ausdruck bekannt. Deswegen sicher auch sein Fokus auf den späten Wiener Klassiker und frühen Romantikern. Bei Mussorgskis „Bilder einer Ausstellung“ dagegen denkt er eher progressiv als konservativ: die harmonischen Schroffheiten der Partitur versucht er nicht im romantischen Sinne zu glätten, sondern vielmehr noch besonders zu betonen. Überlagerungen der Metren, von denen dieser Zyklus auch einige Beispiele bietet, hebt er ebenfalls deutlich hervor. Keine Frage: die Samthandschuhe hat Lewis zu Hause gelassen. Aber warum sollte eine Angst einflößende Gestalt wie die Hexe Baba-Jaga mit ihrem Haus aus Entenfüßen einem auch keine Furcht einjagen? Erstaunlich ist der Übergang von der Hexe zum großen Tor von Kiew (bei dieser Produktion mit „Das Heldentor“ übersetzt). Anstatt aus der wilden Szenerie direkt in die geordnete Welt der mächtigen Architektur vorzustoßen, zelebriert Lewis einen Bruch. Sein großes Tor beginnt nicht gleich im majestätischen Tonfall, sondern entwickelt ihn erst langsam. Dadurch bekommt dieser beeindruckende Schluss des Zyklus noch zusätzliches Gewicht: es triumphiert so zu sagen die Erhabenheit über die Anarchie. Und nach dieser fulminant ausladend und virtuos gespielten Schlussnummer folgt auf der CD ziemlich direkt Schumanns *Fantasie* op. 17.

Ganz ohne Umschweife wirft uns Schumann mitten hinein in sein Seelenleben. Ihm war im Jahr 1836 klar geworden, dass seine Liebe zu Clara Wieck eine unerfüllte bleiben sollte. Zumindest vorerst, was er aber damals natürlich noch nicht wissen konnte. Dem entsprechend spielen seine Gefühle mit ihm selbst Katz und Maus. Und das hört man auf Schritt und Tritt im ersten Satz seiner *Fantasie*. Die Musik braucht etwas Zeit bis sie sich wieder halbwegs sortiert hat, um dann immer wieder von Neuem um sich und seinen Anfangsgedanken zu kreisen. In diesem Wechselbad der Empfindungen findet sich Paul Lewis sehr gut zurecht. Unablässig versucht er die verschiedenen musikalischen Gedanken oder deren Fragmente einzufangen und zu ordnen und sorgt so für Transparenz beim Hören. Ausgesprochen lässig und mit einer echten Portion Trotz geht Lewis den zweiten Satz von Schumanns *Fantasie* an. „Mäßig. Durchaus energisch“ ist er überschrieben. Und das nimmt Paul Lewis wörtlich: immer hält er die Zügel des vorwärts schreitenden Marschthemas sicher in der Hand, versucht diese Mischung aus Trotz und Verzweiflung im Zaum zu halten. Zeitweise klingt Schumanns Marsch sogar wie eine artig artikulierte Swing-Nummer - würde die Musik nicht immer wieder abebben, um gleich darauf mit neuem motivischen Material wieder aufzuerstehen.

Paul Lewis spielt Schumanns *Fantasie* mit starken Bezügen zum biografischen Hintergrund des Komponisten. Dem entsprechend markiert er auch bei Schumann wie schon in seiner Mussorgski-Deutung immer wieder die Brüche, Widersprüche und Kontraste der Musik. Selbst in einem

so verstört-ruhigen und von Resignation geprägten Satz wie dem letzten der *Fantasia*. Fast ein bisschen wie in impressionistische Farben getaucht interpretiert Lewis den Beginn, langsam ordnen sich die Gedanken, der Nebel lichtet sich, aber der gerade noch erkennbare Gedanke hat sich längst wieder aufgelöst. Ein „Durchbruch“ in der musikalischen Entwicklung ist nicht in Sicht. Schumanns Liebe zu Clara bleibt (vorerst) unerfüllt – damit scheint sich der Komponist am Schluss nach viel Schweiß und Tränen abgefunden zu haben.

Sicher wollte Paul Lewis bei der Konzeption seiner neuen CD ganz bewusst zwei so unterschiedliche Stücke wie Modest Mussorgskis „Bilder einer Ausstellung“ und Robert Schumanns *Fantasia* op. 17 aufeinander prallen lassen. Denn eine Verbindung zwischen beiden tut sich eher auf gedanklicher und damit theoretischer, weniger auf musikalischer Ebene auf. Lewis zeichnet Mussorgskis Bilder mit sehr scharfen Konturen und durchheilt die Ausstellung mit schnellen, manchmal geradezu hastigen Schritten – ohne dabei allerdings die Details aus den Augen zu verlieren oder die Dramaturgie des Zyklus zu beeinträchtigen. Bei seiner Schumann-Deutung gefällt vor allem wie deutlich und unverhohlen Lewis die vielen Brüche und Wunden dieser intimen Musik offenlegt. Dazu kommt seine große technische Brillanz und sein feines Gespür für die musikalische Binnenstruktur. Fazit deshalb: eine sehr hörenswerte CD!

(Jan Ritterstaedt)

At first sight, it looks surprising that Paul Lewis, on his new CD, opted for a combination of Mussorgsky's famous "Pictures at an Exhibition" and Schumann's *Fantasia* in C major, Op. 17. Any connection is then established at an intellectual rather than at a historical or tonal level. The pianist perceives Mussorgsky's cycle more as an expression of feelings than as purely descriptive programme music and also clearly brings out their metric and tonal asperities. In Schumann's *Fantasia*, strongly influenced by his biography as it is, Lewis particularly highlights the discontinuities and contradictions of the score, whilst still deeply immersing himself into the details of the composition. In his execution, very intent on transparency, he straightens out the dense fog of musical thoughts. An excellent recording revealing a very interesting approach and interpretation!

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



Liebe in Variationen

Ragna Schirmer, Klavier

Audio CD

Berlin classics, 2015

Auf ihrer neuesten CD beschäftigt sich Ragna Schirmer mit vier ausgesuchten Werken, die alle für sich genommen vielleicht gar nicht so spektakulär sind, die aber hintereinander im Konzert oder eben auf einer CD gespielt ein umfang-

reiches Netzwerk aus unterschiedlichen musikalischen Beziehungen offen legen. Das ist zumindest das Ziel von Ragna Schirmers Produktion, der sie den Titel „Liebe in Variationen“ gegeben hat. Zu hören sind darauf die Robert Schumann gewidmete *Romance varié* op. 3 von Clara Wieck, die *Impromptus über eine Romanze von Clara Wieck* op. 5 von Robert, *Variationen über ein Thema von Robert Schumann* op. 20 von Clara und schließlich noch *Variationen über ein Thema von Robert Schumann* op. 9 von Johannes Brahms. Eigentlich erstaunlich, dass diese vier Variationswerke bislang so noch nicht zusammen auf einer CD zu hören waren. Die 13-jährige Clara gibt die Richtung vor mit ihrer *Romanze in Variationsform* op. 3, die sie ihrem späteren Ehegatten Robert Schumann gewidmet hat. Interessanterweise will die Forschung herausgefunden haben, dass dieses Thema wohl gar nicht von Clara, sondern eigentlich von Robert stammt. Eine verzwickte Sache also, die aber noch viele weitere Früchte trägt. Ragna Schirmer jedenfalls spielt die Romanze mit sehr viel Herzblut, wie eine ganz zärtliche Hommage an die junge Clara. Die folgenden Variationen sind kurzweilig, farbig, brillant, virtuos – so wie es sich für eine ordentliche Reihe von Variationen gehört. Ein für das Alter der Komponistin erstaunlich reifes, in manchen Teilen aber auch sehr verspieltes Werk. Mit viel Charme und Anmut berührt Ragna Schirmer die Tasten: sie entlockt dem historischen Blüthner-Flügel von 1856 viele vor allem zarte und weiche Töne. Bei der Gestaltung der kurzen Variationen nimmt sie sich viel Zeit, verzögert, greift den Fluss der Melodie wieder auf und leitet nahtlos in die nächste Variation über. Schirmer betrachtet aber nicht nur dieses eine Werk als einen in sich geschlossenen Zyklus, sondern weitet diesen Gedanken auf das ganze Programm dieser CD aus. Robert Schumanns *Impromptus* op. 5 sind als Verneigung vor der jungen Clara zu verstehen. Im noblen Stil einer barocken Chaconne lässt der Komponist zunächst den Bass von Claras Thema erklingen, um anschließend das eigentliche Thema in schönsten Harmonien zu präsentieren. Etwas dumpf klingen die Bässe auf dem Blüthner-

Flügel. Das aber passt sehr schön zum insgesamt eher zarten Klang des Instruments. Natürlich übertrumpft der ältere und erfahrenere Komponist Robert Schumann seine junge Schülerin in Sachen Kunstfertigkeit, aber man spürt dennoch in jeder Note der *Impromptus*, dass er dieses damals noch sehr junge Mädchen wie keine andere bewundert. Und dass Pianistin Ragna Schirmer beide bewundert: geschickt nutzt sie die unterschiedlichen Registerfarben des historischen Flügels um Claras Romanzenthema immer wieder in neuem rhythmischen oder harmonischen Licht darzustellen. Besonders schön gelingt ihr das z.B. in Variation IV, wo man das Gefühl nicht los wird, dass der getupfte Bass für Robert steht, während das Thema im Diskant Clara symbolisieren soll. Ragna Schirmers Interpretation regt auf jeden Fall die Fantasie an. Vor allem am Schluss von Schumanns *Impromptus*, wo plötzlich neue, flüchtige Figuren in den Oberstimmen auftauchen, die so klingen als kämen sie direkt aus anderen frühen Klavierwerken des Komponisten wie etwa seinen *Papillons* op. 2 angeflogen. Derart beflügelt spürt man beim Hören kaum den Übergang zum nächsten Variationswerk, diesmal Variationen von Clara (inzwischen trägt sie den Nachnamen Schumann) über ein Thema von Robert op. 20. Dieses stammt aus dem Albumblatt fis-moll, das Robert Schumann in seiner Sammlung *Bunte Blätter* op. 99 veröffentlicht hatte. Es steckt viel Sehnsucht und Wehmut in diesem Thema, entsprechend ernst und mit dezent betonten Vorhalten interpretiert es Ragna Schirmer in seiner Reinform zu Beginn von Claras *Variationen*. Das Werk entstand als Geburtstagsgeschenk für Robert und ist sicher der Gipfelpunkt im Schaffen der Komponistin – auch wenn sie selbst es bescheiden als „schwachen Wiederversuch“ bezeichnet hat. Die *Variationen* sind eine sehr gelungene Mischung aus virtuoser Brillanz und größter Innerlichkeit. Einerseits sind sie ein beeindruckendes Schaustück wie es sich für solche Reihen gehört, andererseits eine innige Liebesbekundung an ihren damals schon schwer erkrankten Ehemann Robert. Besonders große Aufmerksamkeit widmet Ragna Schirmer dem Moment, wo in der letzten Variation das Thema von Claras früher *Romance variée* scheinbar beiläufig in den Mittelstimmen als Choral wieder auftaucht. Eine klare Botschaft an Robert. Kongenial gelingt es Ragna Schirmer an dieser Stelle die verschiedenen Stränge der Komposition ganz natürlich und ohne Bruch des musikalischen Flusses zusammen zu führen.

Es ist sicher kein Zufall, dass genau ein Jahr später Johannes Brahms wiederum eine Reihe von *Variationen* über Roberts *Albumblatt* schreibt. Brahms' *Variationen über ein Thema von Robert Schumann* sind natürlich zunächst als eine Hommage an sein kompositorisches Vorbild und seinen Freund zu verstehen. Auf der anderen Seite aber finden sich darin auch deutliche Hinweise auf Clara, darunter ein so mysteriöses, handschriftliches Zitat wie „Rose und Heliotrop haben geduftet“ unter einer erst später hinzugefügten

Variation. Wie eng die Beziehung zwischen Clara Schumann und Johannes Brahms nun gewesen ist, wissen wir bis heute nicht genau. Klar ist aber, dass er sie in seine Variationen op. 9 explizit mit einbezieht. Zumal er ganz am Schluss der Reihe das Thema aus Claras früher *Romanze* zitiert – allerdings aus Engste verwoben mit dem *Albumblatt* von Robert. Eine Liebeserklärung an das Paar Robert und Clara Schumann? Für Ragna Schirmer jedenfalls ein Ausdruck der Bewunderung für beide. Auch die rhythmisch wie harmonisch vertrackten Variationen von Johannes Brahms spielt sie mit großer Leidenschaft und mal ganz zurückgenommenem, dann wieder ganz selbstbewusst auftrumpfendem Ausdruck. Man spürt deutlich, dass Ragna Schirmer auf ihrer neuen CD ihre persönliche Wertschätzung des Komponisten-Dreiecks Clara Schumann, Robert Schumann und Johannes Brahms Ausdruck verleihen möchte. Ragna Schirmers zyklisch angelegtes Konzept der vier Variationswerke mit ihren vielen Bezügen zueinander geht auf ganzer Linie auf. Man hat nach dem Hören das Gefühl, dass diese Musik irgendwie zusammengehört, weil sie sich aus einer gemeinsamen Quelle der Inspiration und der gemeinsamen Ideen speist. Was sich allerdings genau hinter diesem „Common Sense“ verbirgt, das wird sicher das Geheimnis der drei bleiben. Und vielleicht ist das ja auch gut so. Uns und unserer Fantasie als heutige Hörer sind jedenfalls keine Grenzen gesetzt. Eine sehr persönliche und eindringlich musizierte CD, die bei keinem Liebhaber des Schumann-Kreises im Plattenschrank fehlen sollte!

(Jan Ritterstaedt)

On her new CD, “Liebe in Variationen”, Ragna Schirmer brought together four sets of variations which are very closely related to each other: Clara Wieck’s *Romanze variée*, Op. 3, Robert Schumann’s *Impromptus über eine Romanze von Clara Wieck*, Op. 5, Clara’s *Variationen über ein Thema von Robert Schumann*, Op. 20 and finally Johannes Brahms’ *Variationen über ein Thema von Robert Schumann*, Op. 9. Ragna Schirmer plays on an historic Blüthner grand piano of 1856 on which she particularly manages to elicit some amazingly delicate colours. She presents the individual series of variations in a most intimate manner and really takes her time to savour each one of them. For this pianist, the four works actually belong together, as they quote each other in a variety of ways. In particular, the theme of Clara Wieck’s *Romanze* reappears in each composition and very often at key points. One can feel that this series of works is a matter truly dear to Ragna Schirmer’s heart. Her interpretation allows much room for the listener’s imagination to wonder, on the one hand, about the tapestry of relations between Clara and Robert Schumann, and, on the other hand, between them and Johannes Brahms. A very personal and emphatically played CD that should not be missing on the disk racks of any lover of the Schumann circle! (Summary by J. R., translated by Th. H.)



Schumann: Im wunderschönen Monat Mai. Heine-Lieder

Sebastian Noack, Bariton
 Manuel Lange, Klavier
 Audio CD
 Oehms Classics, 2014

Der vielseitig international tätige Bariton Sebastian Noack und der Pianist Manuel Lange haben ihre erste gemeinsame CD vorgelegt, und die ist ausschließlich Robert

Schumann gewidmet. Mehr noch: auf den ersten Blick scheint es, als hätten die beiden Interpreten beabsichtigt, sämtliche Schumann-Lieder und -Gesänge nach Gedichten Heinrich Heines aufzunehmen, was ein löbliches Unterfangen gewesen wäre – leider wurde es nicht realisiert, obwohl auf der CD (TT 64:46 min.) noch reichlich genug Platz gewesen wäre. Außer den beiden bekannten Heine-Zyklen – *Liederkreis* op. 24 und *Dichterliebe* op. 48 – samt den aus der *Dichterliebe* ausgeschiedenen, in den Liederheften op. 127 und 142 „aufgehobenen“ vier Heine-Liedern und der Ballade *Belsazar* op. 57 hätten die drei Lieder aus den Myrthen op. 25 („Die Lotusblume“, „Du bist wie eine Blume“, „Was will die einsame Träne“), die Balladen *Die beiden Grenadiere* und *Die feindlichen Brüder* aus op. 49 sowie *Der arme Peter* op. 53/3 dazugehört, von der dreiteiligen *Tragödie* op. 64/3 einmal abgesehen, die die Verlegenheit mit sich bringt, dass das dritte Gedicht als Duett vertont ist. Dies alles hätte wahrscheinlich noch bequem auf die CD gepasst. Schade, eine verschenkte, wahrscheinlich aber gar nicht angestrebte Möglichkeit! Diese als Manko empfundene Beschränkung soll jedoch nicht auf die Beurteilung des tatsächlich Gebotenen „abfärben“, das man mit Freude und Anerkennung zur Kenntnis nehmen kann. Hier begegnet uns ein wirkliches Liedduo gleichberechtigter Partner und mit Manuel Lange ein vorzüglich einfühlsamer „Begleiter“ des Sängers, der den Bösendorfer zu schönster Klangfülle zu steigern weiß, ohne je den Gesang zu übertönen. Doch vermag auch Sebastian Noacks volltönender Bariton, der in allen Lagen ausgeglichen ist und bei dramatischen Steigerungen wie im *Belsazar* eine metallische Färbung annimmt, interpretatorisch ganz und gar zu überzeugen. Das gilt sowohl für die Zyklen – ganz besonders sogar für den sonst gelegentlich unterbelichteten *Liederkreis* – als für die Einzellieder. Auch seine Textverständlichkeit ist vorbildlich und dient der Charakterzeichnung im einzelnen wie im Ganzen. Im Booklet der Aufnahme findet sich eine leider letztlich pointenlose Einführung „Schumann und Heine – großartige Symbiose

oder Missverständnis?“ von Christoph Vratz, die das (vermeintliche) Problem im Verhältnis von Dichter und Komponist anspricht, das mit dem Stichwort „romantische Ironie“ (die, nach einem Diktum von Claude Debussy, Schumann angeblich nicht verstanden habe) belegt ist. Vorangeschickt haben die beiden Interpreten ein Statement zur gängigen, durch die heute weitgehend obsolet gewordene dreibändige Schumann-Liedausgabe von Max Friedländer in Gang gesetzten Transpositionspraxis, der Noack und Lange das Bekenntnis zu durchgängiger Transposition um nur ein Intervall entgegensetzen, damit das Verhältnis der Tonarten zueinander gewahrt bleibt. Nur stimmt die Angabe nicht, der *Liederkreis* sei um eine kleine Terz, die *Dichterliebe* um einen Ganzton nach unten transponiert – letzteres trifft vielmehr für beide Zyklen zu, mit einer bedauerlichen Ausnahme: das choralartige Lied op. 24 Nr. 8 „Anfangs wollt’ ich fast verzagen“ ist nach h-statt c-Moll versetzt! Darüber hinaus könnte man ganz puristisch argumentieren, dass Schumann bereits mit den Originaltonarten bestimmte Klangvorstellungen verband, so dass sich eine Transposition der Lieder generell verbietet – aber so weit möchte vermutlich niemand gehen, würde man dadurch doch viele Aufnahmen großer Künstler wie Fischer-Dieskau ins Reich des Unerlaubten verweisen. Sebastian Noack und Manuel Lange bieten jedenfalls eine beeindruckende Interpretation Schumann-Heinescher Liedkunst, wobei die *Dichterliebe* zum Größten gehört, das uns überhaupt auf dem Gebiet des Kunstlieds geschenkt worden ist.

(Gerd Nauhaus)

The first joint recording by the baritone Sebastian Noack and the pianist Manuel Lange is dedicated to Robert Schumann’s compositions based on texts by Heinrich Heine: it contains the two cycles *Liederkreis* op. 24 and *Dichterliebe* op. 48, the four songs which were cut from the former, as well as the ballad *Belsazar* op. 57.

The two artists are able to present an adequate and convincing interpretation of the pieces. In their article in the accompanying booklet, they also comment on the current practice of transposition; they advocate the use of uniform intervals in order to preserve the original sequence of keys. (Summary by I. K.-O., translated by F. O.)



SCHUMANN · BRAHMS · BRITTEN
Schumann: Liederkreis op. 39; Lieder
von Brahms & Britten, Improvisationen
Anna Lucia Richter (Sopran)
Michael Gees (Klavier)
Audio CD
Challenge, 2015

Der Geist des Moments

Es ist sicher eine der ungewöhnlichsten Lied-Aufnahmen im Jahr 2015.

Die junge Kölner Sopranistin Anna Lucia Richter wagt sich an der Seite des Pianisten Michael Gees an eine – vor allem bei Sängern – wenig praktizierte Disziplin: die Improvisation. Richter hat während ihres Studiums erste Schritte in diese Richtung gewagt und sie anschließend sukzessiv verfeinert und auch in Konzerten erprobt. Jetzt sind einige dieser Ex tempore-Gesänge auf ihrer Debüt-CD zu hören, deren thematischen Schwerpunkt Schumanns *Liederkreis* op. 39 bildet. Richter und Gees lösen den Zyklus immer wieder auf, mal nach einem Lied, mal nach kleinen Blöcken mit zwei oder drei Liedern, um entweder Werke von Britten und Brahms einzufügen oder eben Improvisationen, die hier komplett ungeschnitten zu hören sind. Der Fluss des Spontanen wird also nicht durch technische Eingriffe gefährdet. Richter singt mit einem in der Höhe mühelos aufsteigenden Sopran, hell leuchtend, oft silbrig, aber nie monochrom. Vor allem beherrscht sie die Legato-Bindungen so, dass die Melodien, die sich in den Improvisationen wie lang geschwungene Girlanden entfalten, ungefährdet, ungetrübt klingen und aus-klingen können. Michael Gees ist subtil und erfahren genug, um Richter das entsprechende Geleit zu geben, mal initiativ, mal die Impulse der Sängerin aufgreifend. Im *Liederkreis* zeigt Richter etwas Seltenes: Im Eingangslied mit seiner herben Trauer und seiner stillen Wehmut dunkelt sie ihr Timbre nicht künstlich ein, um diese Stimmung adäquat einzufangen, sondern sie dehnt minimal das Tempo. Dadurch entsteht letztlich die intendierte Atmosphäre, die sie anschließend in „Der Garten“, der zweiten Improvisation auf dieser CD, aufgreift und weiterführt. Das zeugt von Gespür, von Finesse, von Intuition. In Liedern wie „Mondnacht“ kommen Richters Fähigkeiten voll zur Geltung: das Strömen zarter Töne, fein gesponnen und nur in oberster Lage (in anderen Liedern besonders im Forte) leicht spitz klingend, getragen von einem gleichmäßig schwingenden Vibrato. Vielleicht etwas behutsam bei der Formung der Konsonanten, möchte man ihr ein Noch-Mehr an Zutrauen in die eigenen Gestaltungsmöglichkeiten wünschen, was zu noch größerer Intensität führen dürfte.

Gerade im Schlusslied, in der „Frühlingsnacht“ wird diese Richtung hörbar, wo Gees mit seinen rhythmischen Impulsen das erforderliche Maß an Erregtheit vorgibt – bevor der Zyklus am Ende nicht schließt, sondern unmittelbar in „Wüschelroute“, eine weitere Improvisation, überleitet. Das Experiment einer Paarung von Repertoire und Improvisation ist geglückt. Es lässt sich vielleicht nicht beliebig wiederholen, dennoch ist eine Fortsetzung wünschenswert. Gleichzeitig dürfte diese CD anderen Sängern Mut machen, sich ebenfalls auf unbekanntes Terrain zu begeben, vorausgesetzt man beherrscht das nötige Handwerk.

(Christoph Vratz)

The soprano Anna Lucia Richter, together with piano partner Michael Gees, did not record Schumann's *Liederkreis*, Op. 39, en bloc but interspersed it with songs by Brahms and Britten, including her own improvisations. Such repertoire compilation is rare and lends this artistically coherent debut CD an additional special charm. Richter convinces with a bright and clear sound and the considered use of her vocal capabilities, particularly in her legato singing. Gees, with all his experience in art songs, is a most sensitive accompanist. (Summary by C. V., translated by Th. H.)



Ophelia sings

Wolfgang Rihm: Das Rot; Ophelia songs
 Schumann: Sechs Gesänge op. 107
 Richard Strauss: Mädchenblumen, Drei
 Lieder der Ophelia
 Annika Gerhards, Sopran
 Paulina Tukiainen, Klavier
 Audio CD
 Coviello Records, 2015

Die Rihm-Klammer

Lassen wir es, Ophelia in ihrer Bedeutung als literarische Figur und in ihrer Anziehung als symbolische Figur an dieser Stelle summarisch abbilden zu wollen. Man greife stellvertretend für ihre musikalische Rezeption zu der Einspielung mit der Sopranistin Annika Gerhards und ihrer Pianistin Paulina Tukiainen, die Lieder von Richard Strauss, Robert Schumann Wolfgang Rihm aufgenommen haben. Erstmals auf Tonträger zu hören ist Rihms Zyklus *Ophelia sings*, der dieser CD ihren Namen gab, eine 2012 komponierte Folge von drei englischsprachigen Liedern nach

Shakespeares Originaltexten. Damit bilden Rihm-Werke die Klammer der vorliegenden Aufnahme, denn den Beginn bilden sechs Vertonungen unter dem Titel *Das Rot*, nach Gedichten Karolines von Günderrode. So lässt sich auch erkennen, welche Wandlungen die Klangsprache Rihms zwischen 1990 und 2012 vollzogen hat: hier noch am romantischen Erbe orientiert, dort ungleich freier in der expressiven Wortgestaltung, die oft deklamatorisch frei erfolgt und sich von der instrumentalen Verschmelzung mehrfach löst. Vom strikten Shakespeare-Bezug löst sich dieses Programm anfangs nicht nur bei den Günderrode-Vertonungen, sondern auch in Schumanns *Sechs Gesängen* op. 107, wo auf eine Ophelia-Anrufung in Titus Ullrichs Eingangs-Gedicht verschiedene Frauengestalten auf der Suche nach Liebesehnsucht und -erfüllung folgen. Über die *Mädchenblumen* von Richard Strauss und die *Drei Lieder der Ophelia* führt der Bogen schließlich wieder zu Rihm.

Aufnahmetechnisch ist diese in der Faziola Concert Hall von Sacile entstandene Produktion nicht unbedenklich. Sängerin und Klavier bilden zwar weitgehend eine Einheit, auch wenn die Stimme etwas stärker fokussiert wurde, doch ist das Raumgefühl insgesamt eher unbefriedigend. Es mangelt an Direktheit, an Prägnanz und freier Klangentfaltung, der Raum wirkt eng. Auch künstlerisch kann die Aufnahme nicht durchgängig überzeugen. Annika Gerhards singt mit hellem, silbrigem Sopran, sicher in den Höhen, klar in der Tongebung, mit kurzem, eng schwingendem Vibrato, meist textverständlich; doch insgesamt mangelt es ihrem Gesang an Valeurs, vieles wirkt anstudiert, aber nicht wirklich spontan erlebt, ihre Farbgebung bleibt oft monochrom, vor allem bei Vokalen, die nach Eindunklung verlangen. Hat sie sich vor dem Mikrophon nicht wirklich frei gefühlt? Mitunter verraten Gerhards Linien etwas unfreiwillig Kontrolliertes, beim Hören entsteht der Eindruck, dass sie das garantiert anders könnte, leichter, strömender, mit weniger Druck. Das gilt besonders für die Strauss-Lieder, aber auch für Schumann. Wo ist die quicke, gelöste Leichtigkeit im „Liebeslied“ aus op. 51? Dabei breitet Paulina Tukiainen, der man etwas mehr Mut zu Keckheit, zu pointierter rhythmischer Zuspitzung zurufen möchte, einen pianistischen Klangteppich, über den sich schreiten ließe mit all jener Hingabe, die in diesem Lied thematisiert wird. Dass die beiden Künstlerinnen seit Jahren zusammenarbeiten, verrät diese Aufnahme in jedem dieser Lieder. Insofern bleibt am Ende der Eindruck, dass hier mehr möglich gewesen wäre.

(Christoph Vratz)

The soprano Annika Gerhards and Paulina Tukiainen at the piano have recorded a very intelligently selected programme on the subject of “Ophelia”, including two works by Wolfgang Rihm as a bracket and songs by Schumann and Strauss in the middle part. Unfortunately, some wishes re-

main open in terms of artistic interpretation and, above all, of recording technique. Gerhards' young, clear and radiant soprano could have flowed more freely and lightly, and vowels could have been darkened more strongly. Still, with her pianist, Paulina Tukianinen, she makes an impeccable perfect duo, the qualities of which a more transparent sound technique could have captured more directly. (Summary by C. V., translated by Th. H.)



Schumann . Wolf . Martin

Robert Schumann: Liederkreis op. 24,
Mein Wagen rollet langsam, Tragödie
I+II, Du bist wie eine Blume u.a.

Hugo Wolf: Harfenspieler I-III

Frank Martin: Sechs Monologe aus „Jedermann“

André Schuen (Bariton)

Daniel Heide (Klavier)

Audio CD

Avi-music, 2015

Wo weniger ein Mehr bedeutet

Ein Bariton, von dem es künftig vermutlich noch häufiger Erfreuliches zu berichten geben wird: André Schuen. Seine Herkunft aus Südtirol rechtfertigt den ungewohnten Akzent auf seinem Vornamen. Unter Nikolaus Harnoncourt und Teodor Currentzis hat er bereits die zentralen Bariton-Partien in Mozarts Da Ponte-Opern gesungen, im Dezember 2014 hat er in der Villa Musica sein erstes Lied-Recital aufgenommen, an der Seite des Weimarer Pianisten Daniel Heide. Das Programm ist vielseitig und anspruchsvoll: Schumann, Wolf, Martin. Den Auftakt bildet der Heine-*Liederkreis* op. 24, zu Beginn: „Morgens steh‘ ich auf und frage.“ Man kann bei diesen ersten Worten bereits ein hörbares Maß an Erregung und Hoffnung mitschwingen lassen, man kann sich aber auch ein wenig bedeckt halten, um so die Enttäuschung, das Hinsinken und Klagen sozusagen still vorwegzunehmen. Schuen entscheidet sich für den zweiten Weg. Betont schlicht eröffnet er diesen Zyklus, um im zweiten Lied endgültig zu zeigen, wozu er fähig ist: dramatisches Auffahren binnen weniger Takte, aber glücklicherweise nie heldisch oder opernhaft überbordend, und kurz darauf folgt die Zurücknahme als Zeichen leisen Sehnsens; am Ende der zweiten Strophe trägt Schuen eine neue, ungleich düsterrere Farbe auf: „Tumme dich, du faules Volk“, hier deutet sich an, dass auf seinen Stimmbändern auch finsterner Grimm liegen kann. Dass Schuen und Heide seit ihrem ersten Liederabend 2008 zusammenarbeiten, hört man dieser Ein-

spielung ebenso an wie einst den Premieren-Aufnahmen von Christian Gerhaher und dem damals nahezu unbekanntem Gerold Huber. Auch das Duo dieser neuen CD ist gut aufeinander abgestimmt, man nimmt aufeinander Rücksicht, kennt den Atem des Anderen und gestaltet doch jeder so frei, wie es der Notentext erlaubt. Neben dem *Liederkreis* haben Schuen und Heide sechs weitere Heine-Vertonungen Schumanns ausgewählt, darunter das emphatische „Entlieh‘ mit mir und sei mein Weib“, das selbst in den Forte-Ausbrüchen noch nuanciert klingt, außer vielleicht beim grenzwertig forcierten „in der Fremde“. Beim „Mein Wagen rollet langsam“, dessen Vor- und Nachspiel Heide geradezu samtpfotig in die Tasten setzt, leuchten die hohen Diskantttöne des Klaviers kurz vor Ende fast ironisch grell. Dass Schuens Stimme hier in den ersten Takten minimal hauchig-gaumig wirkt, bleibt eine Ausnahme. Gerade in diesem Lied, wo ein Weniger meist ein Mehr bedeutet, gibt Schuen einen wunderbar unaufdringlichen Erzähler. Das „denk an die Liebste mein“ beispielsweise bleibt frei von jedem salbungsvoll-schmachtenden Unterton. Darin liegt eine der großen Stärken dieser Aufnahme: Schuen gelingt es, stellenweise die Stimme so weit zurückzunehmen, dass man kaum unterscheiden kann: Singt er noch oder spricht er schon? Das klingt mal fahl, mal andeutend, mal geheimnisvoll, aber immer natürlich. Das gilt vor allem für die drei Hugo Wolf-Vertonungen der Harfner-Lieder aus Goethes *Wilhelm Meister*, in denen Schuen Einsamkeit, Verzweiflung und Stummwerden gleichermaßen zum Ausdruck bringt. Das abschließende „Wer nie sein Brot mit Tränen aß“ – das Vorspiel deutet Heide wahrhaft tränennass – wird so zu einer zunächst kummervollen, dann fast brachial sich auflehrenden Bekenntnismusik.

Den Abschluss bilden die 1943/44 entstandenen „Sechs Monologe aus ‚Jedermann‘“ nach Hugo von Hofmannsthal von Frank Martin. Auch hier ein ähnlicher Befund: Heide und Schuen erweisen sich als großartig aufeinander eingeschworenes Lied-Duo, der Sänger mit einem hohen Maß an gestalterischer Subtilität und Gestaltungskraft, der Pianist mit eigenen, klug gewählten Ausdrucksmitteln.

(Christoph Vratz)

André Schuen und Daniel Heide haben mit ihrer Debüt-CD einen eindringlichen Nachweis ihrer Qualitäten erbracht: Schumann, Wolf und Martin sind die ausgewählten Komponisten, deren Liedern die beiden Solisten viele Subtilitäten und Schattierungen abgewinnen. Schuens Baritonstimme erweist sich als feinsinniges Erzähl-Medium, frei von opernhafte Allüren. Ein Weniger an Gewolltem bedeutet bei ihm oft ein Mehr an Erreichtem. Heide steht ihm als ein Pianist mit poetischen und klug gewählten Ausdrucksmitteln in nichts nach. (Summary by C. V., translated by Th. H.)



SCHUMANN · BERG

Robert Schumann: Liederkreis op. 39,
Frauenliebe und Leben op. 42

Alban Berg: Sieben frühe Lieder

Dorothea Röschmann (Sopran), Mitsuko
Uchida (Klavier)

Audio CD

Decca, 2015

Drohgebärden und Frühlingsflor

Eine „Jetset“-Sängerin sei sie nie
gewesen, hat Dorothea Röschmann
einmal über sich behauptet.

Stimmt, ein Heute-hier-Morgen-

dort sucht man in ihrer Biographie vergebens. Sie hat ihre Planungen nie an den Kriterien des Marktes ausgerichtet, sondern ausschließlich an den Möglichkeiten ihrer Stimme. Daher hat es 14 Jahre gedauert, bis 2014 endlich wieder ein Solo-Album von ihr in den Handel kam. Im vergangenen Jahr folgten in relativ kurzen Abständen eine fulminante Aufnahme mit Mozart-Arien und, als Konzert-Mitschnitt vom Mai 2015 aus der Londoner Wigmore Hall, ein Lied-Recital mit der Pianistin Mitsuko Uchida. Nur selten leider wagt sich Uchida, die Solistin, aufs gefährliche Parkett der Lied-Begleitung, so etwa 2003 mit Schuberts *Die schöne Müllerin* an der Seite von Ian Bostridge. Nun also mit Dorothea Röschmann und Liedern von Schumann und Alban Berg. Röschmann, ehemals ein *Freischütz*-Ännchen und eine *Fidelio*-Marzelline, klingt nicht mehr so silbrig und glöckchenhaft hell, ihr Sopran hat sich naturgemäß verändert, klingt nun reifer, voller und vor allem in den dunklen Regionen ungleich reicher an Färbungen. Wo ihr auf dem Mozart-Album die obersten Spitzentöne stellenweise grenzwertig spitz und schrill geraten, ist davon in der vorliegenden Aufnahme nichts zu hören. Beispielhaft sei das „Waldesgespräch“ aus dem Eichendorff-*Liederkreis* op. 39 genannt, ein extrem heikles Lied, ähnlich Schuberts „Der Zwerg“, mit den wechselnden wörtlichen Reden, die subtile Ausdrucks-Wechsel erfordern. Den Trugschluss am Ende der ersten Strophe „Ich führ dich heim“ stattet Röschmann mit einer plötzlich bangen Gebärde aus: Hier kündigt sich das Ungemach der Lorelei-Hexe bereits an. Wenn dann in der vierten Strophe das „Es ist schon spät, es ist schon kalt“ noch einmal wiederholt und von Schumann in den obersten Rand der Tessitura geführt wird, gelingt Röschmann das ohne jede Schrillheit. Das sofort anschließende „kommst nimmermehr aus diesem Wald“ klingt in seiner rhythmischen Pointierung geradezu unumstößlich. Die Drohgebärde, die sich zu Beginn angedeutet hat, fin-

det nun ihre musikalische Entsprechung, zumal Schumann das „nimmermehr“ mehrfach wiederholt und Röschmann die Stimmung jeweils auf famose Weise trifft. Uchida spielt das am Ende verhallende Nachspiel mit wunderbarer Nachdenklichkeit, mit einem Schleier von Trauer und Melancholie. Es gäbe eine Reihe von delikaten Momenten anzuführen: Die silbrige „Mondnacht“, die hier relativ deutlich am halligen Klangbild zu leiden hat – offenbar herrschte zwischen den beiden Solisten und den Mikrofonen eine gewollte, aber nicht gerade vorteilhafte räumliche Distanz –; außerdem das dubiose „Zwielicht“, wo die vorbeiziehende Luft mit Bleichgewichte angereichert scheint – wie erschütternd klingt hier das „versteinert“! –; oder das an Wiederholungs-Motiven so reiche Schlusslied, von Uchida mit einer Mischung aus Nachdruck und Zartheit gespielt und von Röschmann mit zart-erwachendem Frühlingsflor gestaltet. Nach den *Sieben frühen Liedern* von Alban Berg folgen Schumanns Chamisso-Vertonungen *Frauenliebe und Leben*, wo sich die bisherigen Hör-Eindrücke erhärten. Röschmann und Uchida bilden ein grandioses Duo. Die Balance aus Solistentum und Begleitung im Sinne von Assistenz wird von der Pianistin auf glänzende Weise verinnerlicht. Man könnte schwören, manche Stellen noch nie so poetisch in der Klavierstimme gehört zu haben, und das bereits im Eröffnungslied, wo Uchida die Töne aus- und verklingen lässt und gleichzeitig mit Dorothea Röschmann atmet. Es fällt auf, dass sie extreme Tempi meiden, dafür in den mittleren Zeitmaßen sehr variabel agieren. Röschmann singt auch hier sehr textverständlich, mit unzähligen Vokal-Valeurs und vielen kleinen Dynamisierungen, die mit ihrem wunderbaren Legato bruch- und mühelos verschmelzen. Das Fazit kann nur lauten: Bitte mehr von diesem neuen Lied-Duo!

(Christoph Vratz)

Dorothea Röschmann and Mitsuko Uchida have joined forces as a song duo and published a CD with songs by Alban Berg and two cycles by Robert Schumann, Op. 39 and Op. 42, a concert recording of May 2015 at the London Wigmore Hall. The two of them harmonise beautifully with each other, listen to one other and breathe together. Röschmann integrates the upper and lower tone regions in an organic manner, avoids shrill high tones and fills the darker vowels, in particular, with a wide choice of colours. Uchida plays the piano part with numerous delicate nuances, showing especially in the preludes and postludes. A vivid and never superficial song recording. (Summary by C. V., translated by Th. H.)

NEUE SCHUMANNIANA / NEW SCHUMANNIANA

NOTENAUSGABEN UND LITERATUR* MUSIC BOOKS, LITERATURE*

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

Notenausgaben / Music Books

Robert Schumann

Bilder aus Osten Opus 66 für Klavier zu vier Händen

Hrsg. von Christiane Strucken-Paland, Fingersatz von Andreas Groethuysen
München: G. Henle Verlag, 2015

HN 1263 · ISMN: 979-0-2018-1263-2

Die 1848 in Dresden komponierten und unter dem Titel *Bilder aus Osten* 1849 als op. 66 veröffentlichten 6 *Impromptus* können sicherlich als Schumanns bedeutendster Beitrag für Klavier zu vier Händen angesehen werden, einer Gattung, die ihn schon in jungen Jahren fasziniert hat. Als Anregung für sein op. 66 diente Schumann nach eigener Aussage die Lektüre der Makamendes mittelalterlichen arabischen Dichters und Sprachgelehrten al-Hariri aus Basra, die er in der Übersetzung des Dichters und Orientalisten Friedrich Rückert las.

Auf Basis der Erstausgabe aus dem Verlag Friedrich Kistner in Leipzig (Mai 1849) der *Bilder aus Osten* stellte Christiane Strucken-Paland nun im Rahmen der Urtext-Ausgaben aus dem renommierten Henle-Verlag eine neue Edition her, für die der im vierhändigen Duo-Spiel erfahrene Pianist Andreas Groethuysen den Fingersatz lieferte. Schumanns in vollständiger Niederschrift erhaltenes Arbeitsmanuskript wurde dabei ebenso berücksichtigt, wie – zu Vergleichszwecken – auch die bereits 2001 durch Joachim Draheim und Bernhard R. Appel in der Schumann-Gesamtausgabe (Serie III, Werkgruppe 2) vorgelegte Edition. Die heute verschollene, vermutlich von Schumanns damaligem Hauptkopisten Carl Gottschalk hergestellte Stichvorlage wird kurz beschrieben. Strucken-Paland nimmt nur geringfügige Änderungen und Ergänzungen vor, über die sie am Ende des Notenheftes berichtet. (Irmgard Knechtges-Obrecht)

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

The six pieces *Pictures from the East* op. 66, composed in 1848 in Dresden, are Schumann's most important work for piano four hands. They were the result of the fascination with the orient during the 19th century in general as well as the composer's impression of the *Maqāmāt* of the medieval Arab poet and linguist al-Hariri, translated into German by the orientalist Friedrich Rückert specifically. On the basis of the first edition of *Pictures from the East* (the engraver's copy is most likely lost) from the publishing house Friedrich Kistner in Leipzig (May 1849), Christiane Strucken-Paland created a new, solid edition as part of the urtext editions from the renowned Henle-Verlag. (Summary by I. K.-O., translated by F. O.)

Robert Schumann. Zwölf Gedichte Opus 35. Liederreihe nach Kerner

Originaltonarten für hohe und mittlere Stimme

Hrsg. von Kazuko Ozawa

München: G. Henle Verlag, 2015

HN 552 · ISMN: 979-0-2018-0552-8

Ebenfalls in der renommierten Urtext-Reihe aus dem Henle-Verlag legt die nicht zuletzt durch ihre ausgezeichneten Editionen im Rahmen der Schumann-Gesamtausgabe bekannt Kazuko Ozawa eine Ausgabe von Schumanns letztem großen im sog. „Liederjahr“ 1840 entstandenen Zyklus op. 35 *Liederreihe nach Justinus Kerner* vor. Der schwäbische Dichter beschäftigte Schumanns schon in jungen Jahren. Einige seiner frühen, vom ihm selbst nie zum Druck beförderten Lieder komponierte er auf Texte Kerners. Dass Justinus Kerner wohl gleichzeitig auch zu den Lieblingsdichtern seiner Braut Clara Wieck gehörte, mag Schumann als weitere Motivation betrachtet haben, unmittelbar nach der Eheschließung am 12. September 1840 gerade diesen Liederzyklus zu komponieren. So schrieb er im November/Dezember 1840 insgesamt 14 Lieder aus der ersten Abteilung der *Lyrischen Dichtungen* von Justinus Kerner, aus denen er letztlich zwölf auswählte und unter der Opuszahl 35 veröffentlichte.

Als Grundlage der Edition diente Kazuko Ozawa die Erstausgabe von 1841 aus dem Leipziger Verlag C.A. Klemm. Da die Stichvorlage und die Korrekturfahnen als verschollen gelten müssen und Schumanns Autograph ein früheres Werkstadium dokumentiert (somit nur vereinzelt zum Vergleich herangezogen werden kann), stützte Ozawa sich darüber hinaus noch auf Widmungsautographe zu einigen Liedern, die interessante Abweichungen aufweisen, die offenbar für die Aufführung bedeutsam sind. Über die einzelnen Quellen sowie über die von Schumann verwendeten Textvorlagen berichtet Ozawa ausführlich in den Einzelanmerkungen, wo jede Angleichung, Korrektur oder Ergänzung in Wort- und Notentext aufgelistet und erläutert wird. (Irmgard Knechtges-Obrecht)

As another addition to the renowned urtext series, Kazuko Ozawa – known for her excellent contributions to the Schumann-Gesamtausgabe – has produced an edition of Schumann's last major cycle of the so-called "Liederjahr" of 1840: *Twelve Poems. Set of Songs on Texts by Kerner* op. 35. The first edition from 1841 from the Leipzig-based publishing company C.A. Klemm served Kazuko Ozawa as a basis for her edition. Since the engraver's copy as well as the galley proofs must be presumed irrevocably lost, Ozawa instead consulted dedicatory autographs of individual songs, which feature some interesting deviations from the first edition.

Ozawa offers in-depth remarks on the sources as well as the texts utilised by Schumann in the comments, where she also lists and explains every single adjustment, correction and amendment. (Summary by I. K.-O., translated by F. O.)

Literatur/Literature

Annkatrin Babbe:

Clara Schumann und ihre SchülerInnen am Hoch'schen Konservatorium in Frankfurt a. M.

Mit einem Vorwort von Freia Hoffmann und Beiträgen von Markus Gärtner und Ulrike Keil

Schriftenreihe des Sophie Drinker Instituts

Hrsg. von Freia Hoffmann, Bd. 11

256 S., Abb., Taschenbuch

BIS-Verlag der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg, 2015

ISBN: 978-3-8142-2312-4

Eine echte Lücke im Rahmen der Forschungen um Clara Schumann und deren Arbeit als Klavierlehrerin versucht das vorliegende Buch zu schließen. Während ihrer Tätigkeit am Hoch'schen Konservatorium in Frankfurt konnte Clara Schumann tatsächlich pianistische und pädagogische Maßstäbe setzen, was umso bemerkenswerter ist, als sie die erste und auch für lange Zeit einzige Frau in einer solchen Position war. Zahlreiche Studierende vermittelte sie im Anschluss an deren Ausbildung ins öffentliche Musikleben Europas und sogar in die USA, wodurch sic eine echte, beinahe bis in die heutige Zeit nachwirkende „Schule“ herausbildete. In den 13 Jahren ihrer Wirksamkeit am Hoch'schen Konservatorium unterrichtete Clara Schumann insgesamt 68 Studierende, wozu umfangreiches Quellenmaterial existiert, das Annkatrin Babbe jetzt ausgewertet hat.

Nicht nur Clara Schumanns Töchter Marie und Eugenie, die als sog. Hilfslehrerinnen angestellt wurden, sondern im weiteren Verlauf auch

mehrere ihrer ehemaligen Schülerinnen und Schüler erhielten Lehrtätigkeiten am Konservatorium, was den Ruf Clara Schumanns als hervorragende Lehrerin nochmals verstärkte. Annkatrin Babbe zeigt auf, wie schwierig es war, überhaupt in die Klavierklasse der berühmten Pianistin aufgenommen zu werden und anschließend dort dann auch für längere Zeit bleiben zu dürfen. Die Anforderungen in den Aufnahmeprüfungen wurden von Clara Schumanns recht hoch gehalten. Dennoch strömten die Interessenten aus Europa und Übersee nach Frankfurt, lediglich ein Drittel kam aus Deutschland. Nach dem Studium wurden die meisten in England erfolgreich, was nicht zuletzt daran lag, dass dieses Land eine zentrale Wirkungsstätte Clara Schumanns darstellte. Darüber hinaus trug wohl auch die zeitgenössische Presse den Ruhm der Pianistin weiter, da sie Nordamerika, Australien oder Neuseeland selbst nie bereiste.

Annkatrin Babbe geht dem sozialen Umfeld bzw. der Herkunft der Studierenden ebenso nach, wie sie auch aufgrund der vorhandenen Quellen den Ablauf der Unterrichtsstunden und deren Inhalte detailliert beschreibt. Trotz ihrer oftmals unnachgiebigen Strenge und der hohen Ansprüche wurde Clara Schumann als Lehrerin geradezu verehrt, wenn nicht gar vergöttert. Den weitaus größten Teil des Buches nehmen die biografischen Artikel ein, die ausführlich auf jene 51 von Clara Schumanns Schülerinnen und Schüler eingehen, zu denen Material zu finden war. Die Autorin trägt zusammen, was sich zum Lebenslauf, zur musikalischen Ausbildung, zur Konzerttätigkeit, zum Repertoire und zur Rezeption finden lässt. Von hoher Aussagekraft sind dabei die wenigen erhaltenen Tonaufnahmen, die deutliche Rückschlüsse auf Clara Schumanns Unterrichtsmethode zulassen. Literaturhinweise und einige Fotografien (leider in relativ schlechter Druckqualität) zu den angeführten Personen runden die Aufstellung ab.

Insgesamt eine gut recherchierte Arbeit, die in systematischer Anordnung interessante Details zugänglich macht, die man bisher mühsam zusammensuchen musste. Einziges Manko ist die gendermäßig korrekte, stets beide Geschlechter in einem Wort erfassende und im Titel des Buches bereits verwendete Schreibweise. Deren Häufung auf manchen Buchseiten irritiert die Leserin(!) und den Leser(!) doch sehr.

(Irmgard Knechtges-Obrecht)

The book at hand closes a genuine gap within the research surrounding Clara Schumann and her work as a piano teacher. During the time of her employment at the Hoch conservatorium in Frankfurt, Clara Schumann was able to set new pianistic and educational standards; she was also the first woman in such a position and should remain as such for a long time

after. Numerous of her students – 68 overall – were put into the spotlight of public life even as far away as in the USA by her. Despite the high requirements she kept for the entrance examinations, pupils flocked to Frankfurt from all over Europe and overseas, only a third of them hailed from Germany.

The extensive source material on this topic has now been evaluated for the first time by Annkatrin Babbe. The author examines the social environment and background of the students, and proceeds to detail the teaching process of and the topics taught during lessons based on the available sources. She collates all the findable information on biographies, musical education, concerts, the repertoire and reception. The compilation is completed by several photographs, albeit in somewhat poor printing quality. Overall a well-researched work, making accessible interesting details which heretofore needed to be painstakingly gathered from numerous places. (Summary by I. K.-O., translated by F. O.)

Beatrix Borchard: Clara Schumann – Ihr Leben.

Eine biographische Montage

Mit einem Essay der Autorin „Mit Schere und Klebstoff“.

3. überarbeitete und erweiterte Auflage

432 S., zahlr. Abb., gebundene Ausgabe

Hildesheim · Zürich · New York: Georg Olms Verlag, 2015

ISBN: 978-3-487-08553-1

Besprochen von drei Rezensenten – reviewed by three expert reviewers

1. 4444 Beatrix Borchard: Clara Schumann – Ihr Leben, besprochen von/reviewed by Irmgard Knechtges-Obrecht

In Gestalt einer „biographischen Collage“ aus sämtlichen greifbaren Quellen, als da sind Briefe, Tagebücher, zeitgenössische Dokumente und Bilder, versucht Beatrix Borchard, ein farbiges Bild des ebenso farbenreichen, überaus vielseitigen Lebens und Wirkens von Clara Schumann zu entwerfen. Sie bezieht sich dabei in erster Linie auf die zahlreichen, von ihr als solche bezeichneten „Rollen“, die der Musikerin zeitlebens zufielen und die diese mit großer Disziplin und hohem Anspruch an sich selbst gleichermaßen auszufüllen versuchte. Tochter, Wunderkind, Ehefrau, Mutter, Geliebte sowie Künstlerin werden u.a. angeführt und nochmals betont, dass Clara Schumann durchaus mehr war als „nur“ die talentierte Ehefrau des berühmten Komponisten Robert Schumann. Mag dies 1991, zur Zeit der Erstauflage dieses Buches noch gängige Einschätzung gewesen sein, dürfte sich mittlerweile allerdings herumgesprochen haben, dass eine derartige Reduzierung nicht den wahren Verhältnissen entspricht.

Die Neuauflage ihres Buches begründet Beatrix Borchard u.a. damit, dass sie einen großen Teil der zwischenzeitlich erschienenen Neuauflagen von Briefen, Tagebüchern und Porträts einbeziehen konnte, wodurch das Bild Clara Schumanns erweitert und auf einen aktuelleren Stand gebracht werden kann. Beatrix Borchard bedient sich des literarischen Mittels der Montagetechnik, die hier jedoch nicht in Lyrik, Prosa oder Drama Verwendung findet, sondern in einer biographischen Darstellung. Ob dadurch eine griffige Biographie über Clara Schumann im herkömmlichen Sinne ersetzt wird, sei dahingestellt. In jedem Fall soll das Thema – hier also die Person und Künstlerin sowie deren Werk – auf diese Weise von möglichst vielen Seiten beleuchtet werden. In ihrem Essay „Mit Schere und Klebstoff“, der dem Buch angefügt ist, erklärt die Autorin ihren Ansatz der Montage als wissenschaftliches Verfahren in der Biographik, das ihr zeitgemäß und dem Standard heutiger Ansprüche an solche Darstellungen genügend erscheint. Ein quasi tabellarischer Lebenslauf eröffnet das Buch, das sich im Folgenden in fünf große Abschnitte gliedert, die wiederum in sich unterteilt und den einzelnen „Rollen“ Clara Schumanns zugeordnet sind. Hier bündelt sie nun Dokumente der unterschiedlichsten Natur, bei denen es sich manchmal auch einfach nur um Text-Fetzen, Floskeln aus Brief-Anreden und -Abschieden oder Ausführungen zeitgenössischer Künstler über Clara Schumann handelt. Insgesamt liest sich die Sammlung recht kurzweilig, was nicht zuletzt durch unterschiedliche typografische Darstellung oder farbige Unterlegung einzelner Abschnitte unterstützt wird. Insgesamt ein reichhaltiger Fundus, aus dem zu schöpfen es sich für jeden an Clara Schumann und ihrem Leben Interessierten lohnt. Eine gewisse Vorkenntnis der Materie scheint dabei allerdings von Nöten, als „Erstkontakt“ sozusagen eignet sich diese Montage eher weniger.

In an attempt to draw a colourful picture of the similarly colourful, multifaceted life and works of Clara Schumann, Beatrix Borchard presents a “biographical collage” of all the available sources, including letters, journals, contemporary documents and pictures. This mainly refers to the numerous “roles” – as the author put it – taken on by the musician over the course of her life, which she filled out with great discipline and high demands to herself. Daughter, child prodigy, wife, mother, lover as well as artist are listed as such roles.

Beatrix Borchard cites the ability to incorporate a large part of the new editions of letters, journals and portraits published since her book's first release as one of the reasons for this new edition. The montage-like technique employed by Beatrix Borchard cannot substitute a concise yet comprehensive biography about Clara Schumann.

The book is opened by a curriculum vitae of sorts, followed by clusters of documents of a highly diverse nature. Overall this collection provides quite an entertaining read, which is supported by the differing kinds of typographical design and coloured backgrounds for certain passages. However, a certain amount of previous knowledge on the matter seems indispensable, since this montage is not very well suited as a means of “first contact” with it. (Summary by I. K.-O., translated by F. O.)

2. Beatrix Borchard: Clara Schumann – Ihr Leben, besprochen von/ reviewed by Peter Sühning

Borchards Montage zum Leben von Clara Wieck-Schumann stützt sich in erster Linie auf Primärquellen wie Tagebücher und Briefe, aber auch das Echo in der zeitgenössischen Publizistik wird in grau unterlegt kenntlich gemachten Feldern gebührend berücksichtigt. Seit den beiden früheren Auflagen des Buches sind enorme Fortschritte in der Quellenlage zu den Schumanns eingetreten, was sich teilweise in den Erweiterungen der 3. Auflage auch widerspiegelt (Briefe Claras an Theodor Kirchner, Krankenakte Roberts), über die andernteils aber die Autorin glaubt, leichtfertig hinweg gehen zu können, wie über die neue historisch-kritische Gesamtedition der Briefe der Schumanns. Unter deren Bänden lassen auch noch andere als der 2009 erschienene mit dem gesamten Briefwechsel der Schumanns mit den Mendelssohns (auch über Fannys, Felix’ und Roberts Tod hinaus) durchaus „neue Befunde“ zu. Berthold Litzmanns dreibändige Clara-Schumann-Biografie von 1902-08 ist zwar wegen anschließend vernichteter Dokumente auch heute noch unentbehrlich, sollte aber da, wo es möglich ist, durch kritische Lesarten ersetzt werden.

Zum ersten Mal hat das Buch jetzt einen Anmerkungsapparat, damit hätte die Monteurin (nach ihrem eigenen, in der Vorbemerkung zur 1. Auflage geäußerten Selbstverständnis) diese Montage auf das Niveau eines „Sachbuchs“ gehoben. Man fragt sich nur, was sie ursprünglich dann gewesen sein sollte: ein belletristisches Buch oder ein Zwitter aus Kunst und Geschichtswissenschaft? Jedenfalls sind fast alle Zitate jetzt erstmals einzeln nachgewiesen und damit überprüfbar geworden – ein für die wissenschaftliche Nutzung und Kritik dieses Buches großer Vorteil. Neu ist auch ein aus anderen Sekundärquellen zusammengestelltes „Repertoire Clara Schumanns“, es tritt an die Stelle der in den früheren Auflagen periodisch eingestreuten, aus Litzmanns Liste des Repertoires und der Studienwerke (letztere nur bis 1831) geschnittenen und faksimilierten Mitteilungen und ist nun nicht mehr chronologisch, sondern alphabetisch nach Komponisten sortiert. Die Studienwerke Claras bis 1831 sind entfallen; Grundlage dieses „Repertoires“ sind, wie schon für Litzmann, die gesammelten

damaligen Programmzettel. Man fragt sich nur, ob diese Liste wirklich Einblick in Claras Konzertprogramm-Gestaltung, also ihr Repertoire, geben kann, denn hier ist jeder Unterschied in der Häufigkeit und damit der Schwerpunktsetzung und damit überhaupt erst einer Repertoire-Bildung nivelliert: die vielleicht hundert Mal gespielte *Appassionata* Beethovens steht hier neben einer vielleicht nur ein einziges Mal aufgeführten anderen Beethoven-Sonate - immerhin kann man dieser Liste entnehmen, welche der 32 Klaviersonaten Beethovens Clara Wieck-Schumann nie öffentlich gespielt hat. Das Design des Buches ist großzügiger und damit lesefreundlicher geworden, die eingblendeten Stichworte der Autorin fallen nun noch mehr ins sichtbare und intellektuelle Gewicht.

Eine biographische Montage ist noch lange keine „montierte Biographie“, wie die Monteurin zu glauben scheint. Denn das Entscheidende einer Biografie, die historisch-kritischen Gesichtspunkten standhalten will: der erzählende, darstellende, die Geschehnisse in Zusammenhang bringende, reflektierende und interpretierende Autor, fehlt (allerdings nur scheinbar) oder verbirgt sich, gibt aber trotzdem vor, „sichtbar“ zu bleiben. Nur ein literarisches Spiel aus der verflossenen Periode des sich selbst so nennenden Dekonstruktivismus? Das würde eine 3. Auflage anno 2015 kaum rechtfertigen können. Wäre dem aber so, dann hätte dieses Spiel allerdings ein Opfer, nämlich das Objekt der Montage: Clara Schumann und ihr Leben. Die vorgeblich romantisch-anarchische, d.h. herrschaftsfreie und diskrete Methode, die die Leser(innen) dazu animieren möchte oder ihnen aufbürdet, während des Lesens zu selbstschreibenden Möchtegern-Biograf(inn)en zu werden, bestimmte Erkenntnisse über die vorgestellte Person und die Verhältnisse, in denen sie lebte, selber hervorzubringen, anstatt sie als geleistete Arbeit der Biografin zu konsumieren oder sich mit deren Resultaten kritisch auseinanderzusetzen, ist in Wirklichkeit eine (antibiografische) Illusion. Oder gar eine (Selbst-)Suggestion der Monteurin, die auf eine andere Weise als durch eigene, als solche erkennbar gemachten Stellungnahmen die Leser allein durch die Technik der Kompilation in ihrer Meinungsbildung beeinflusst. Man muss schon sehr viel wissen (manchmal auch besser wissen), um dieser Beeinflussung nicht zu erliegen. Dann könnte man eine solche Montage, wäre sie gut gemacht, als wissenschaftlich fundiertes oder auf Recherche basierendes Kunstwerk von Bruchstücken vielleicht genießen. Diese Genussmöglichkeit ist bei der hier vorliegenden Montage aber nicht gegeben. Zu sehr mischt sich die alles manipulierende Geisterhand der Autorin, die auf diese Weise sichtbar bleiben will, in die Kompilation der Dokumente. Zum Glück und besseren Verständnis hat die Kompilatorin in einem der 3. Auflage Buch als Nachwort beigegebenen Essay das Selbstverständnis ihrer Technik preisgegeben und erläutert, dass, warum und wie sie mit „Klebstoff und Schere“ operiert hat. Für den von ihr

gepflegten Manierismus nennt sie einige Kronzeugen, mit deren philosophisch-philologischer Schützenhilfe sie meint, ihr Vorgehen begründen und verteidigen zu können. Am plausibelsten erscheint ihr Anknüpfen an beschriebene Verfahrensweisen von Barbara Hahn. Darunter gibt es aber auch eine wirklich ganz falsche Berufung, nämlich auf Walter Benjamin, auf sein ganz spezielles Konzept innerhalb einer ganz besonderen, subjektiven und theologischen Spielart des historischen Materialismus, wie er es in den erkenntnistheoretischen Abschnitten seines *Passagen*-Werkes erläutert hat. Ihm ging es darum, „das Prinzip der Montage in die Geschichte [resp. die Geschichtsschreibung] zu übernehmen. Also die großen Konstruktionen aus kleinsten, scharf und schneidend konfektionierten Baugliedern zu errichten.“ Benjamin ging es um nichts Geringeres als (in einem geschichtsphilosophischen Sinn) „die Konstruktion der Geschichte als solche zu erfassen“, und zwar in Form dialektischer Bilder, in denen alles Lebendige der Vergangenheit unzerstörbar und versöhnt wiederhergestellt wäre. Ein gigantomanisches Projekt, das nur scheitern konnte. Aber er sagte auch: „Ich habe nichts zu sagen. Nur zu zeigen.“ Ob er das, oder besser: *sein* Prinzip der Montage für übertragbar auf die Biografik, zumal die musikalische, gehalten hätte, darf bezweifelt werden. Außerdem unterscheiden sich Borchards Montageelemente völlig von Benjamins „scharf und schneidend konfektionierten Baugliedern“. Borchard zeigt auch keine aus einer Montage entstehenden dialektischen Konstellationen, sondern sie operiert im Rahmen einer weitgehend chronologischen Abfolge mit direkten und indirekten Zeigefingern: Am meisten irritieren ihre wie Wegmarken oder Wegweiser fungierenden (wie Wagnersche Leitmotive wirkenden) Einschübe in Form von Stichwort-Sammlungen und Hervorhebungen der in den montierten Teilen verborgenen Inhalte: so entsteht eine tendenziöse Lektüre oder eine „Einschreibung“ (um das modische Zauberwort dieser literarischen Strategie zu nennen) in die Leser. Nicht: „Zeigt, dass ihr zeigt!“ (Brechts Aufforderung an die Schauspieler eines epischen Theaters), ist hier die Devise, sondern: Behaupte, dass du nichts zu zeigen beabsichtigst, und der Leser sich alles selbst zeigen muss, zwingt ihn zum Schreiben derjenigen Biografie in seinem eigenen Kopf, die du zu schreiben ihm verweigerst. Tatsächlich schreibt sich der Leser in diesem Suggestivverfahren genau die Biografie, die ihm die Monteurin, die keine Biografin sein will, durch die Auswahl und die Art der Zusammenstellung ihrer zur Verfügung gestellten Dokumente vorgibt. Das verursacht Unbehagen, „man spürt die Absicht und ist verstimmt“, wie Goethe diesen Effekt beschrieb. Ohne die manieristischen Einschübe wäre es vielleicht ein interessantes Lesebuch, wäre es der selektive Quellenfundus einer ungeschriebenen Biografie, die sich der Leser nun aus den zusammengeschnittenen und zusammengeklebten Fragmenten selbst zusammenbasteln könnte.

Aber: Biografien sollten (müssten sogar) auch immer aktuelle Kommentare zu einer vergegenwärtigten Vergangenheit sein, müsste sich dem Risiko weiterer, eigener, neuer Zuschreibungen aussetzen. Denn bestimmte Dokumente sind ohne Kommentar das genau Gegenteil von dokumentarisch, sondern bloß (pseudo)wissenschaftlich mitgeteilte nackte, nichtssagende Fakten: eine Liste der Einkünfte auf einer Konzertreise in Thalern (S. 196f.) dokumentiert überhaupt nichts, auch wenn sie feinsäuberlich mit Klebstoff und Schere hineinmontiert ist. Um eine Vorstellung von den Dimensionen dieser Zahlen zu bekommen, bedürfte es unbedingt Vergleichszahlen in damaliger Währung und Hinweise auf die Kaufkraft sowie v.a. eine Umrechnung in heutige Währung. Erst dadurch würde dieses Montageelement zu einem biografisch verwertbaren Faktum. Ebenso bei den Reisen: Listen der besuchten Orte, keine primitiven Hinweise darauf und beim Leser keine blasse Ahnung davon, was es damals bedeutete eine Konzertreise zu unternehmen. „Schlag nach bei Kühn!“, kann man da nur sagen. Wie mit dem Geld und den Reiserouten, so mit der Musik: Listen über Listen, ansonsten - außer dokumentierten zeitgenössischen Kritiken – Schweigen über alles, was die besondere Rolle und Bedeutung von Clara Schumanns pianistischem Repertoire sowie ihrer Kompositionen angeht; sie werden zwar statistisch erhoben, aber nichts wird musikästhetisch verdeutlicht, ausdrücklich um „das Wesentliche im Leben einer Musikerin, nämlich Musik, als nicht darstellbare Leerstelle zu markieren“ (S. 430). Ein solches Verfahren richtet sich selbst.

Borchard hätte sich auch auf die 1929-32 von Hannah Arendt geschriebene Biografie einer anderen romantischen Frau, Rahel von Varnhagen, berufen können, einer Keimform dieses Konzepts. Auch dort schon wollte Arendt angeblich nicht mehr zur Darstellung kommen lassen als das, was Rahel selbst über sich wissen konnte, und schrieb eine Biografie mit starker Neigung zu literarischer Collage von Darstellung, Zitat und Kommentar. Man kann aber die Unterschiede und Grenzen zwischen Wissenschaft und Kunst nicht ungestraft verwischen. Gerade im Bereich von Musik ist zwar die Verlockung groß, eine Wissenschaft der Musik als Kunst zu betreiben, um den seelisch-irrationalen Momenten der Musik gerecht zu werden, aber bei der von Borchard angestrebten Symbiose der wissenschaftlichen und zugleich künstlerischen Elemente des Verfahrens der Montage kann eine wünschenswerte Kontrolle über die Anwendung dieses Verfahrens vonseiten der Leser nicht mehr gewährleistet bleiben. Die schleichenden, geraunten Übergänge zu Interpretation und Kommentar bleiben unsichtbar, Interpretation und Kommentar müssten aber stets ausformuliert werden. Interpretation und Kommentar zu verweigern, aber unterschwellig mitzuliefern ist eigentlich ein unredliches Verfahren, öffnet jeder Art von Subjektivismus Tür und Tor und ist das Gegenteil von begründeter Freiheit in Kunst und Wissenschaft.

Auch Lücken kommen vor, die hier nicht alle pedantisch aufgeführt werden sollen. Aber ein Beispiel für mehrere: Gleich zu Beginn, noch zwischen Lebenslauf und Teil 1, wird eines der markantesten Beispiele für die 14-jährige konzertierende Clara Wieck zitiert aus der auch von Borchard herangezogenen Quelle: „Cäcilia. Ein Taschenbuch für Freunde der Tonkunst“ aus dem Jahr 1833 des Johann Peter Lysér, eines ertaubten Musikers und Musikschriftstellers, der das achte Kapitel seines Almanachs einem Porträt Clara Wiecks gewidmet hatte. Warum bleibt der Autor bei Borchard auch in der 3. Auflage anonym, obwohl er bereits von Dieter Kühn in der Neufassung seines Lebensbuchs über Clara Schumann 1998 genannt wurde? Aber, noch unverständlicher ist folgendes: Quasi als Reaktion auf diesen Artikel Lysers vertonte Clara Wieck eines von dessen „Lieder eines wandernden Malers“, veröffentlicht 1834 - warum (statt das Fragezeichen hinter der Jahreszahl 1834 zu tilgen) fehlt dieses Lied plötzlich in der 3. Auflage in der Liste von Clara Wiecks frühen Kompositionen? Will die überarbeitende Schere der Monteurin, die sie an ihre eigene Liste angesetzt hat, uns hier bedeuten, dass es sich bei dem kürzlich in dem Band II,6 der Schumann-Briefedition (S. 677 u. 769) nochmals bestätigten Sachverhalt um eine falsche Zuschreibung handelt? Hier werden neue Lücken erst herbeigeschrieben. Die Besuche einer anderen romantischen Frau, Bettine von Arnim, 1853 in Düsseldorf bei den Schumanns (woraufhin sie – statt „Diotima“ – Widmungsträgerin der fünf *Gesänge der Frühe* für Klavier op. 133 wurde) und 1855 in Endenich bei Robert allein (woraufhin sie bittere Klage führte über dessen Behandlung auch durch Clara) sucht man hier vergebens. Clara Schumanns problematische Stellung zum kompositorischen Nachlass ihres Mannes ist ausgeklammert. Das sind sehr heikle Punkte, bei denen man in der Tat mit einer bloßen Montage nicht weit käme, hier wären Wahrnehmung und Interpretation zu eng verzahnt, als dass man es bei einer bloßen Mitteilung belassen könnte.

Borchards Clara-Schumann-Montage will „als ein Gegenmodell zu einer narrativen Heroengeschichtsdarstellung fungieren“ (S. 430). So viele Gefahren in früheren traditionellen Clara-Schumann-Biografien auch lauerten, fragwürdige, korrekturbedürftige Zuschreibungen vorzunehmen, diesem unvermeidlichen Problem der Gattung Biografie entrinnt man nicht durch eine Montage, in der es vorgeblich um die Demonstration falscher Zuschreibungen und damit die Konstitution vermeintlich richtiger geht. Eine sich der „biografischen Illusion“ entledigende Heroinnen-Geschichtsschreibung muss nicht unbedingt besser sein, vor allem nicht schon allein dadurch, dass sie sich eines tückischen biografischen Handwerks, dem der Narration und der Interpretation entschlägt, sondern sie müsste sich vor allem traditionell vorgegebener Wertmaßstäbe enthalten. Vielleicht wäre eine handwerklich gut gemachte Biografie über Claras Stiefschwester Marie

Wieck, eine sehr bedeutende, heute fast vergessene Pianistin des 19. Jahrhunderts, dringlicher gewesen, als eine auf frisiertes Rohmaterial reduzierte Montage zum heroischen Leben der Clara Schumann in dritter Auflage? Aber dazu müsste man Benjamins Konzept, sich um die Abfälle und die Lumpen der (Musik)Geschichte zu kümmern, um ein lebendiges Bild der Geschichte zu gewinnen, in dem die bisherigen Helden und Heldinnen relativiert würden, sich erst einmal wirklich aneignen wollen.

The 3rd edition of Borchard's montage on the life of Clara Schumann contains some necessary improvements and extensions. For the first time, the book is provided with references and makes it now viable for academic use. All piano compositions ever performed by Clara Schumann at her concerts are now listed by composer in alphabetical order under heading "Repertoire", although no distinction is made between titles played by Clara only occasionally and those performed more often as part of her regular repertoire. Research results published since the earlier editions are only partially incorporated, such as the letters to Theodor-Kirchner and passages from Robert's medical records, but not the results of the historical and critical complete Schumann letter edition. Borchard's essay "Mit Schere und Klebstoff [With scissors and glue]" has been added to the book in the form of an epilogue. In this essay, the author explains her approach to the montage. In this context, a wrong reference is made to Walter Benjamin's concept of montage, who actually pursued entirely different objectives with it. A transfer of his methodology to musical biographics seems to be impossible. The relationship between montage and biography is treated in an unclear or erroneous manner altogether. The biographical value of a pure montage is questionable, as a biography involves a narrative and commentaries by all means. Moreover, the maker of the montage provides underhand guidance for a tendentious reading of her montage, so that her authorship is present throughout the book in an unspoken manner. By anonymising and cutting out an earlier composition by Clara Wiecke, the role of Johann Peter Lyser in the life of the pianist and composer is basically wiped out. Instead of explanatory notes on concert revenues and conditions relating to travelling at the time, naked lists of sums of money in old currency and itineraries are provided. Even the music performed is primarily treated as some statistics. Furthermore, the epilogue claims that music was a blank space in Clara Schumann's life that could not be really explained. Sensitive issues, such as the appearance of Bettina von Arnim in the life of the Schumanns or Clara's behaviour towards the compositional Nachlass of her husband are not approached at all. This book is not, as claimed, an alternative to (male) historiography in the history of music but merely a mannered history of a heroine from the 19th century. (Summary by Peter Sühning, translated by Th. H.)

3. Beatrix Borchard: Clara Schumann – Ihr Leben, besprochen von/ reviewed by Christoph Vratz

Virtueller Klebstoff

Wenn sich ein Buch, mehrfach gewandelt, über Jahrzehnte im Sortiment hält, spricht das entweder für eine große Leserschaft oder (im optimalen Fall: und) für eine hohe qualitative Grundsubstanz. 1991 kam Beatrix Borchards „Clara Schumann“ erstmals in den Handel, nun ist die dritte Auflage erschienen, leicht modifiziert und mit einem Nachwort versehen. „Mit Schere und Klebstoff“ heißt der abschließende Essay, der neudeutsch-englisch auch heißen könnte: „paste and copy“. Darin beschreibt und begründet die Hamburger Musikwissenschaftlerin ihr methodisches Vorgehen einer „Montage als wissenschaftliches Verfahren“, in Abwandlung der „Montage als künstlerisches Verfahren“, wie sie einst unter anderem Walter Benjamin beworben hat. Borchard holt in ihrem Essay weit aus, indem sie zurückblättert bis zur Biographik, wie sie im 19. Jahrhundert praktiziert wurde. Damals stand weniger der Alltagsmensch im Zentrum als vielmehr seine Vorbild-Funktion. Man ahnt, wo da die Gefahr einer Heroen-Verehrung schlummerte. Der „Mythos Beethoven“ etwa wurde nicht zufällig in dieser Zeit geboren und gepäpelt.

Tagebücher, Konzertprogramme, Briefe, Rezensionen, Fotos, Plakate – wer sich mit Clara Schumann, dem Menschen, der Künstlerin, auseinandersetzt, hat es mit einem Wust an Materialien zu tun. Borchard hat ihn mal eher spielerisch, mal eher streng „montiert“. Im Vergleich zu den Publikationen in erster und zweiter Auflage haben nun auch die Korrespondenz Clara Schumanns mit Theodor Kirchner sowie das Krankentagebuch des Arztes, der Robert Schumann in Endenich behandelte, Eingang gefunden. Borchard hat ihren Band eingeteilt in den Überblick bietenden Vorspann „Ein Lebenslauf“, dann in die Kapitel „Tochter und Schülerin. Wunderkind“, „Virtuosin und Verlobte. Virtuosin, Komponistin“, „Ehefrau und Interpretin. Mutter und Tochter. Pianistin, Komponistin“, „Witwe und Priesterin. Mutter und Freundin“ sowie „Witwe und Gralshüterin. Mutter, Großmutter und Kind“.

Die Quellen, wie sich hier präsentieren, sprechen für sich bzw. werden von Beatrix Borchard geschickt zum Sprechen gebracht, teils in beabsichtigten Kontrasten, teils einander ergänzend. So entsteht eine Multi-Perspektivität und daraus ein eigener „Text“, ein narratives Modell, das die Autonomie der dargestellten Dokumente in den Vordergrund rückt. Im Idealfall entfalten diese Dokumente eine eigene Dynamik. Sie erzeugen eine Metatext-Ebene und machen den Kommentar eines Biographen überflüssig. Vollständigkeit kann und will diese Technik anstreben, wohl aber ein hohes Maß an Repräsentativität. Ein solches Verfahren funktioniert sicher nicht bei jedem Biographierten, im Falle Clara Schumanns aber geradezu exzel-

lent. So entsteht nicht nur ein Gesamtbild aus einzelnen Fakten, sondern es ergibt sich auch das Bild vom Menschen Clara und ein sozial-historischer Überblick über die Künstlerin in ihrer Epoche.

Beatrix Borchard's book on Clara Schumann is now in its third edition. The volume has been supplemented by correspondences that had become available in the meantime, and an epilogue in which the Hamburg musicologist classifies her method historically and also explains why. Instead of a biography in the usual sense, the respective source texts stand for themselves and yield a vivid image of Clara Schumann as a human being and of her importance as an artist of her time. (Summary by C. V., translated by Th. H.)

Kreuels, Hans-Udo:

Robert Schumann / Adelbert von Chamisso: Frauenliebe und Leben. Interpretation und Analyse

127 S, Abbildungen und Notenbeispiele, kartoniert.

Frankfurt/Main u.a.: Peter Lang, 2015

ISBN: 978-3-631-66008-9

Hans Udo Kreuels beabsichtigt in diesem Buch, den romantischen Liederzyklus über *Frauen-Liebe und Leben* (so die Schreibweise, die Dichter und Komponist benutzten!), den Adelbert von Chamisso 1829 dichtete und Robert Schumann 11 Jahre später vertonte, gegen seit langem erhobene Vorwürfe zu verteidigen. Er geht in der von ihm versuchten Rettung dieses Werks aber nicht weit genug. So lässt er die Behauptung, der Dichter Chamisso habe 1829 das unterwürfige Weib verherrlichen wollen, einfach gelten und kommt wie auch Chamissos Kritiker nicht auf die Idee, dass literarische, in lyrischer Form einer Frau in den Mund gelegte Worte, mit denen sie ihre Weise zu lieben und zu leben schildert, nicht unbedingt affirmativ gemeint sein müssen. Seit wann sind Rollengedichte 1:1 umgesetzte Bekenntnisse eines Dichters? Der heutzutage weit verbreiteten Haltung gegenüber Chamisso/Schumanns *Frauenliebe und Leben*: die Musik ja, den Text bitte nicht, müsste man ganz anders begegnen, denn die Musik Schumanns ist ohne ihren Text nicht zu haben und sie ist deswegen so gut, weil schon der Text es auch ist. Sonst wäre Schumanns stets und auch hier gültiges Programm, durch seine Musik einem Gedicht „mit seinen kleinsten Zügen im feineren musikalischen Stoffe nachzuwirken“, hinfällig. Sicher hat Schumann Akzente verschoben, aber er hat nicht, wie Kreuels andeutet, um Schumanns Vertonung zu veredeln, aus einem peinlichen frauenfeindlichen Gedicht eines biedermeierlichen Chauvis ein humanistisches Schicksalsgedicht einer leidenden Frau gemacht.

Bekanntlich war der Dichter Chamisso im realen Leben als Familienvater ein Feind der Frauenemanzipation, aber als sozial aufgeklärter Liberaler hatte er sehr wohl einen Blick auch für das Leid von Frauen, und es gibt auch entsprechend andere weibliche Rollengedichte von ihm. Er könnte demnach die von ihm gedichteten Worte einer einfachen, aber romantisch fühlenden Frau, die das sanfte Joch der Ehe und ihre Demut dem geliebten Mann gegenüber besingt, ihre leibliche Liebeslust und Mutterschaft verherrlicht, nicht nur unkritisch betrachtet und gemeint haben. Außerdem gibt es auch das Ideal des dienenden Mannes. Abgesehen vom Frauendienst als Bestandteil der mittelalterlichen Minne, gab es solche Haltungen auch in romantischen Lebensentwürfen. Chamisso selbst war lange Zeit der dienende Vertraute ein intellektuellen romantischen Frau, der Madame de Staël. Als er sich im Jahr 1819 als fast 40-jähriger krisengeschüttelter Dichter, Weltumsegler und Botaniker entschloss, eine 18-Jährige zu heiraten („nie hatte man einen seligeren Bräutigam gesehen, mit verklärtem Ausdruck in dem Gesicht“, schrieb damals sein Freund Hitzig, der Ziehvater seiner Braut), spielten romantische Männerliebe und -leben(splanung) eine gewisse Rolle. Als er nach 10 Jahren Ehe mit seiner Frau Antonie seinen Zyklus über Frauenliebe und Leben schrieb, war die Liebe auch in seiner Ehe durch den Alltag schon etwas abgeschwächt, und er hätte seiner eigenen Frau solche Worte wohl nicht mehr in den Mund zu legen gewagt. Also war sein Gedicht nur Abbild einer zeitbedingten Atmosphäre und war es eine ästhetische Illusion, eine Frau solche (Männer)phantasien aussprechen zu lassen. In dem Gedichtzyklus ist es am Schluss die Frau, deren ganz dem Manne gewidmetes Leben nach dessen Tod leer und sinnlos wird. In Chamissos weiterem realen Leben war es dann übrigens seine immer noch von ihm geliebte Frau, die ihm den „ersten Schmerz versetzte, der aber traf“: sie schlief „den Todesschlaf“ und er war jener, dessen Welt leer war und der „nicht mehr lebend“ war, wie es im 8. Lied des Zyklus heißt. Schade, dass Kreuels diese einfachen Informationen aus der Biografie Chamissos nicht gibt.

Was Schumann bewog, im Jahr 1840, unmittelbar nach dem juristischen Sieg über den Vater seiner Braut Clara Wieck, der dem Paar den Weg in die Ehe öffnete, ausgerechnet Chamissos über zehn Jahre alten Gedichtzyklus mit den euphorischen Worten einer liebenden, treuen und dienenden Gattin zu vertonen, ahnte er wahrscheinlich selber nur instinktiv. Vielleicht mochte es sein Wunschdenken gewesen sein, das er in Claras angebliche Haltung ihm gegenüber hinein projizierte, ein objektives Komponieren eines allgemein beliebten Stoffes (Chamissos Zyklus war in den 1830er Jahren schon des Öfteren, auch von Carl Loewe, vertont worden) ohne subjektive Beimischung wird es wohl eher nicht gewesen sein. Clara Wieck sah sich jedenfalls noch vor der Ehe mit Robert Schumann

veranlasst, Anwendungen ihres Robert, ihr gegenüber den starken Mann zu markieren, scherzhaft aber bestimmt entgegenzutreten – so viel zur von Kreuels aufgeworfenen Frage von „Schumanns Empfänglichkeit für Chamisso's Vorlage“.

Das Buch von Kreuels ist schlecht komponiert, redundant und teilweise in schlechtem Stil geschrieben. Man sollte sich entscheiden können, ob es nun (um nur ein Beispiel für viele derartige zusammengesetzte Wörter zu geben, die Kreuels liebt) nach Duden oder nach Kreuels heißen soll: System immanent, systemimmanent oder gar Systemimmanent, welche letztere Schreibweise Kreuels bevorzugt, aber nicht konsequent durchhält. Vereinzelt treffende poetologische und musiktheoretische Interpretationen und Analysen sind in einem Wust von apologetischer Rede verpackt, das auch noch mit auffällig vielen einfachen und doppelten Ausrufezeichen gespickt ist. „Farbgrundierung“ von Musik durch verschiedene Tonarten gibt es seit der Einführung der gleichschwebenden Temperatur, also lange vor Schumann, (leider) nicht mehr. Trotzdem ist die Bedeutung von Tonartenwechseln, von Modulationsgängen nicht unerheblich, aber der Toncharakter oder die Klangfarbe von Dur bleibt sich seit ca. Mitte des 18. Jahrhunderts gleich, egal auf welcher Stufe der Tonskala man dieses Tongeschlecht nun ansetzt, es klingt nur höher oder tiefer. Ein erheblicher Mangel an zu vielen der dankbar zahlreichen Notenbeispiele ist, dass sie ohne Vorzeichen der Tonart abgedruckt sind, sodass man zurückblättern oder sich noch einmal vergewissern muss, in welcher Tonart man sich gerade befindet – denn so viel vorzeichenloses C-Dur oder a-Moll gibt es in Schumanns Werk nicht.

Das Buch des Komponisten, Pianisten und Musikschriftstellers, der auch vortragender und Konzerte moderierender Weise durchs Land reist, ist sicherlich gut gemeint und stellenweise auch gut gemacht und gewährt Einsichten in die Problematik des behandelten Werkes, es ist ihr aber nicht gewachsen. Vor allem ist es dem negativen öffentlichen Diskurs, einer Ansammlung von unhistorischen und unsachlichen Vorurteilen nicht gewachsen und kann den pejorativen Nimbus, den v. a. die Dichtung in Deutschland genießt, nicht wirklich entkräften. Dazu hätte der Autor auf weniger Seiten eine entschiedenere Position entwickeln müssen.

(Peter Sühning)

Hans-Udo Kreuels certainly tried to do justice both to Chamisso's cycle of poems from a poetological point of view, including even phonetic details, and by providing an analysis of Schumann's musical setting. However, he dealt in a rather undecided manner with the absurd allegation raised against Chamisso that his cycle of poems showed him to be a misogynistic Biedermeier chauvinist glorifying the role of women as servants. The book

points out that the creation of a role poem about a romantic woman was not an indication of this being a positive statement by the poet. It further refers to some facts appearing in Chamisso's and Schumann's biographies. Concerning Chamisso, it shows his role as a servant of Madame de Staël, his late marriage as a blissful bridegroom, and himself as a lonely man after his spouse's death. The book thus shows that there equally existed the ideal of a serving romantic man suffering a fate similar to that suffered by a serving woman euphorically in love. With regard to Schumann, he did not refine Chamisso's cycle of poems or move it in a more humane direction, as claimed by Kreuels, but followed in his music exactly the linguistic expression in Chamisso's poems, in the way this had always been Schumann's approach in handling the relation between music and word. Schumann's wishful thinking about a man's leading role, something strongly objected to by his bride Clara Wieck, might have played a role as a subjective motive of Schumann in setting Chamisso's poem to music. The musical analysis certainly strove to highlight subtleties in Schumann's interpretation but there, too, some questionable statements about the nature of keys occurred; the examples of sheet music were partly printed without accidentals. (Summary by P. S., translated by Th. H.)

René Michaelsen: Der komponierte Zweifel

Robert Schumann und die Selbstreflexion in der Musik

487 S., kartoniert

München: Wilhelm Fink, 2015

ISBN 978-3-7705-5486-7

Die Selbstreflexion (also das Nachdenken des Künstlers über sich selbst, über sein Tun und Lassen, hier des Komponisten über sein Komponieren) gilt dem Anspruch nach von jeher als ein spezifisch romantisches Unternehmen, zumindest aber soll erst das bürgerliche Subjekt (das „Ich“ des Philosophen Fichte) dazu in der Lage sein. Durch die Art, wie der Autor der vorliegenden Doktorarbeit diesen Begriff verwendet, kommt noch hinzu, dass Selbstreflexion als Gegenstand des Komponierens sich im Komponierten niederschlägt und aufgefunden werden kann. Der Komponist ist nicht nur selbstreflexiv, sondern das von ihm Komponierte ist für ihn selbstbezüglich. Dem selbstreflexiven Musiker geht es also letztlich so, wie dem (vom Autor als Zeugen vorangestellten) Klops essenden Berliner, dem es vorkommt als klopfte es, der aufsteht, rausgeht und kickt und dann doch nur sich selbst dort stehen sieht. Ins passendere Bild versetzt, müsste die Vorstellung lauten: der Komponist hört den (mitunter schwankenden) Puls seiner eigenen Musik, und die Schlussverse des berühmten volksmundartlichen Gedichts müssten heißen: „Ick jehe rein und kieke,/ Und wer steht drinnen? – Icke!“ Der Komponist verankert oder versteckt,

manchmal sogar unbewusst, Spuren seiner Art zu komponieren, seiner Haltung zum Komponieren, sogar seiner Zweifel an ihm als hörbaren Bruch eines affirmativen Kontinuums, in das der Hörer sich gerne weiter versenkt hätte, oder als Chiffre in der Komposition. Die Sprachskepsis eines Lord Chandos wurde durch Hofmannsthal berühmt, die manieristischen Maler haben ihre eigene Perspektive auf das Bild während des Malens mit in das Bild hineingemalt, wie es das Cover des Buches durch die Abbildung eines Vanitas-Stillebens von Pieter Claesz aus dem Jahr 1628 überdeutlich zeigt: die das Äußere des Bildes widerspiegelnde Glaskugel im Bild zeigt (schemenhaft verkleinert und verbogen) den Maler beim Malen der Gegenstände. Schwieriger scheint eine solche Perspektive in der Musik darstellbar, aber Michaelsens Bemühen geht gerade dahin, mit dem Aufwand einer großen Menge musikästhetischer Reflexionen diese hör- und lesbaren Momente, speziell in der Musik Schumanns zu dechiffrieren. Es handelt sich bei den hier umschriebenen Problemen wohl um eines der delikatesten Themen, denen sich die akademische Musikwissenschaft in letzter Zeit gewidmet hat. Der Autor kommt mit seiner Dissertation aus der Mitte der mit diesen Fragen beschäftigten Gruppierung. Die philosophische Grundierung und musikästhetische Einbindung dieser Thematik versteht sich von selbst, und Schumann ist nicht nur von seiner literarischen Bildung her, sondern auch von seiner einerseits träumerischen, andererseits reflektierten Kompositionsweise her ein „gefundenes Fressen“ für derartig feinsinnige und ins kompositorische Detail gehenden Untersuchungen. Die literarischen Parallelen zu Friedrich Schlegel, Ludwig Tieck, Jean Paul und E.T.A. Hoffmann liegen auf der Hand, werden hier aber noch einmal im Detail aufgefächert.

Die Ziele sind also hoch gesteckt und interpretatorische Sorgfalt, auch Mut zur Spekulation sind hier gefragt. Über alle für ein solches Unternehmen günstigen oder erforderlichen Fähigkeiten verfügt der Autor in hohem Maße: sinnliches Erfassen des Erklingenden und Phantasie beim Hören, kompositionstechnisches Beschreibungspotential, literarische Beredsamkeit und ein begriffliches Abstraktionsvermögen, welches selbstreflexives Komponieren in den Zusammenhang philosophischer Diskurse der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts stellen kann. An Beweise in einem scholastischen Sinn ist hier eh nicht zu denken. Es mag allerdings zweifelhaft sein, ob es gerechtfertigt ist, ein selbstkritisches, ja selbstsubversives, auf Distanz zu errungenen Positionen gehendes Kompositionsverfahren ideengeschichtlich stets nur mit avantgardistischen Bestrebungen oder mit der (resp. einer jeweiligen) Moderne in kausalen Zusammenhang zu bringen, denn methodischer Zweifel und experimentelles Verwandeln und Unterverwandern kompositorischer Regeln kann ebenso auf eine nicht auf Zerstörung des Hergebrachten ausgerichtete und dennoch künstlerisch produktive Einstellungen zutreffen.

Abgesehen davon, dass auf einer vielleicht primitiveren als der von der romantischen Schule propagierten Stufe solche Phänomene in der Musik schon in früheren Jahrhunderten (spätestens seit Josquin, dann auch bei Monteverdi und Bach) zu finden sind, waren Selbstbeobachtung, Selbstbelehrung, Erweiterung der Möglichkeiten vermutlich bereits in der Antike auch von Musikern erworbene Kulturtechniken, sonst hätten nicht schon hellenistische Ordnungshüter vor den Lügen und Verführungskünsten der Sänger und Auleten gewarnt. Das Erfreuliche an der Darstellung von Michaelsen ist aber, dass er sogar für die von ihm favorisierte Zeit einer „subjektiven Wende“ um 1800 nicht von einem starren Arsenal an Selbstreflexions-Strategien und systematisch erfassbaren Verfahrensweisen ausgeht, sondern vor aller deduzierten Allgemeinheit den Leser an einem Beispiel von induktiver, auf Hörerfahrung oder auditivem Nachvollzug eingerichteter Herleitung teilhaben lässt. Man findet, quasi als intellektuellen Appetitanreger, schon im Prolog als Fallbeispiel eine Beschreibung der Art, wie Schumann das vorletzte Lied seines aus Heines *Buch der Lieder* ausgesuchten Zyklus *Dichterliebe* vertont hat, um das Zerbrechen der Illusion, die Entlarvung dichterischer Täuschung, des ästhetischen Scheins einer erträumten, nicht entfremdeten Seligkeit durch die menschliche Imitation eines hereinbrechenden Naturlauts klanglich zu realisieren. Mehr als angemessen scheint es, des Weiteren Schumanns Techniken in eine zeitbezogene Debatte über selbstreflektierte Kunstproduktion, in der die Künstler sich als Beobachter zu ihren Produkten verhalten, einzubetten, und es eröffnet auch dem in diesen Dingen ungeübten Leser vielleicht erstaunliche Perspektiven. Selbst Schillers Definition einer sentimentalischen Dichtung kommt hier als Begründungsdokument für besagtes Grundphänomen in Betracht.

Der Autor folgt nicht nur der Devise zweier Dichter (Mallarmé meinte, Gedichte wären nicht inspiriert, sondern gemacht oder auch Bennis erklärte, ein Gedicht entstehe überhaupt sehr selten – es würde vielmehr gemacht), um mithilfe einer exemplarisch durchgeführten musikalischen Poetik die „Gemachtheit“ von Musik zu erläutern, sondern er verweist auch darauf, welche Rolle in diesem Prozess die Selbstkritik des Komponisten spielt. Hier erscheint Schumann als das genaue Gegenteil eines von göttlichen Funken getroffenen Künstlers, der unkontrolliert drauflos komponiert und das Handwerk verachtet. Des Weiteren konzentriert sich der Autor auf die Analyse selbstreflexiver Momente in einer Reihe von Werken Schumanns, die einer vernachlässigten oder stets als minderwertig betrachteten Periode angehören. In jener Zeit zwischen dem kanonisierten „Frühwerk“ und dem umstrittenen Spätwerk soll Schumann angeblich eine „konservative Wende“ (Peter Gülke) vollzogen haben. Ebenso bedeutsam ist, dass Michaelsen nicht nur Werke mit Bindung zu Sprache und Handlung, in denen allein schon durch den Text distanzierende Vor-

gaben gemacht sind, dass er also nicht nur Lieder und Opern behandelt, sondern großes Gewicht drauf legt und viel Energie darauf verwendet, solche Phänomene auch in der reinen Instrumentalmusik, besonders der Klaviermusik, typologisch aufzuzeigen. In einem letzten Kraftakt, einem über 100-seitigen regelrechten Interpretationskapitel, werden selbstreflexive Techniken Schumanns erläutert anhand von Szenen der Oper *Genoveva*, der Klavier-Impromptus zu vier Händen, *Bilder aus Osten* op. 66, der gattungsmäßig schwer zu ortenden Musik zu *Der Rose Pilgerfahrt*, den politisch motivierten, nachmärzlichen Klaviermärschen op. 76 und dem Klaviertrio in g-Moll op. 110.

Der Gedankenreichtum des Buches ist erstaunlich, und hier geht es nicht nur um selbstverliebte Geistreichelei. Die Fülle literarischer Bezüge, der aufgedeckten primären Schumanns und der sekundären, die Michaelsen aufgegriffen und verarbeitet hat, ist enorm. Sie kann und sollte dazu verleiten, einigen Hinweisen über die hier gegebenen Zitate hinaus näher nachzugehen. Es war für Schumann ein Problem, wie nach Beethovens subjektiven Interventionen gegen das Geläufige weiter zu komponieren sei. Man steht staunend vor dem Phänomen, dass und wie nach Schumanns auskomponierten Zweifeln (als einem wesentlichen Merkmal seines Gesamtwerks) überhaupt noch und wieder mit eitler Selbstgewissheit komponiert werden konnte, um eindeutige „Gefühlsäquivalente, Gefühlswegweiser“ (Wagner), die dem Hörer gezielt in die Seele greifen sollen, zu produzieren. Aber letztlich sind Skepsis und Zweifel, die sich an die (auch in musikalischen Dingen) fragile, unzulängliche, nicht absolute Wirklichkeit halten, eben nur Ausnahmen in der Musikgeschichte. Sie können immer wieder weggedrängt werden gerade auch deshalb, weil sie keinen Wahrheitsanspruch für sich reklamieren können.

Das Buch gibt entschieden zu wenig Notenbeispiele; nur wenige Leser könnten sich (all das Besprochene umfassend) mit eigenem Anschauungsmaterial aushelfen (wer besitzt schon Clara Schumanns *Alte Gesamtausgabe*?), auch das Abhören von Einspielungen wäre nur ein schlechter Ersatz. Das angehängte Literaturverzeichnis dokumentiert, in seiner Breite einschüchternd, den Fundus, aus dem der Verfasser schöpfte. Der Autor ist von seinem Thema positiv besessen, die Sprache wirkt manchmal monomanisch, ist aber oft nicht nur treffend, sondern auch schön zu nennen; der Furor, den der Autor um seinen Gegenstand verbreitet, ist von Selbstkritik begleitet, ist also jener, die Schumann übte, annähernd kongenial.

(Peter Sühling)

The author uses the term of self-reflection in such a way that it means self-critical reflection on composing is expressed in a given composition itself and can be reproduced by the listener. Although it is difficult to

demonstrate such perspective in music, Michaelsen's efforts are aimed at deciphering precisely those audible and legible moments, particularly in the music of Schumann, by quoting a large amount of reflections on musical aestheticism. It goes without saying that such subject has a sound philosophical foundation and is firmly integrated into musical aestheticism. Due to his literary education and reflective way of composing, Schumann is particularly suited for such investigations. The author has all the capabilities that would be beneficial to or necessary for such undertaking: sensual capturing and imagination when listening, the potential to describe compositional techniques, literary eloquence and a capacity for conceptual abstraction which allows to put self-reflective composing into the context of the philosophical discourses in the first half of the 19th century. Otherwise, the author relates self-critical compositional processes on dubious grounds to modern times and considers them an expression of avant-gardism. On the other hand, Schumann's techniques are adequately embedded in a time-related debate on self-reflective art production in which the artist acts as an observer of his own products. After creating a suitable typology, the author focuses on an analysis of self-reflective moments in a number of Schumann's works which belong to a middle period that has been usually neglected or considered inferior. Michaelsen examines not only works with a relation to language and action but also certain phenomena in his instrumental music, particularly the piano music. In another chapter presenting interpretative approaches, certain self-reflective techniques of Schumann are explained on the basis of scenes from the opera *Genoveva*, the Impromptu for piano four hands, *Bilder aus Osten* [Pictures from the East], Op. 66, the music to *Der Rose Pilgerfahrt* [The Pilgrimage of the Rose], otherwise difficult to classify in terms of genre, the politically motivated *Four Marches for piano*, Op. 76, and the Piano Trio No. 3 in G minor, Op. 110. **The wealth of ideas in this book is amazing and the abundance of literary references is enormous.** Otherwise the book does not provide enough sheet music samples. The attached list of references documents the broad range the author drew from. (Summary by P. S., translated by Th. H.)

Florian Kraemer: Entzauberung der Musik

Beethoven, Schumann und die romantische Ironie

304 S., kartoniert

München: Wilhelm Fink, 2014

ISBN 978-3-7705-5594-9

Dieses Buch (ursprünglich eine Kölner Doktorarbeit) widmet sich einem exquisiten, wenn nicht gar exklusiven Thema. Man kannte es bisher nur aus dem Theater. Ähnlich wie die Ekstase (von griechisch: ek stasis, für

einen außer sich seienden Menschen, z.B. während eines dionysischen Rausches) so wäre auch eine Ekbase (von griechisch: ek basis) eine, allerdings kalkulierte, Außer-sich-Stellung des Menschen oder vielmehr eines Menschendarstellers auf der Bühne außerhalb des Bühnengeschehens. Das Kunstwerk für Schauspieler wird unterbrochen, der selbstbestimmte (autonome) Ablauf wird zerbrochen, um das Kunstwerk in seiner Fremdbestimmtheit (Heteronomie) zu enthüllen, um seinen geschlossenen Charakter zu öffnen und das Geschehen scheinbar von außen zu kommentieren. Klassisch dafür ist die Rolle des Chores in der griechischen Tragödie. In den Programmschriften einer deutschen Romantik hatte man es mehr mit den griechischen Komödien und mit der Funktion solcher Brechungen in den Stücken eines Aristophanes zu tun. Der von Friedrich Schlegel geprägte Begriff der „Parekbase“ bezeichnet ein ironisches Heraustreten aus dem geschlossenen Bühnenwerk, Gedicht oder Roman, die eine in sich illusionäre, künstlich-künstlerische zweite Wirklichkeit präsentieren, von Seiten des Autors. Soweit die Vorgeschichte.

Der ambitionierte Versuch Kraemers besteht nun darin, die Techniken einer romantischen Ironie auf musikalische Kunstwerke zu übertragen und danach zu suchen, wo und wie in der Musikgeschichte vergleichbare Phänomene der Schlegelschen Parekbase zu finden sind. Eingebettet ist diese Fragestellung in einen größeren Forschungszusammenhang, der die Selbstreflexion der Musik innerhalb musikalischer Abläufe zum Thema hat, eines der hochgestochenen Projekte innerhalb der Musikwissenschaft der letzten Jahre, dem man seine Künstlichkeit ziemlich weit von außen ansehen kann. Selbstreflexive Musik macht nach diesem Modell nur das bürgerliche Individuum, das sich den Luxus einer Selbstdistanzierung vom eigenen Tun leisten kann. Manchmal ist es auch blutiger Ernst, wenn einem Komponisten die musikalischen Mittel (wie dem Sprachskeptiker Lord Chandos bei Hugo von Hofmannsthal) „wie modrige Pilze im Munde zerfallen“, manchmal ein kokettes Spiel, um eine Desillusionierung des Hörers herbeizuführen, um ihn aus dem bequemen Nachvollzug eines geordneten, zauberhaften, genussreichen Musikstücks herauszureißen. Haydn hat solche Scherze mit dem Publikum getrieben (z. B. in dem hier analysierten Finale seiner 60. Sinfonie), bei Beethoven bekommen solche Abbrüche einen eher grausigen, verzweifelten, dämonischen Charakter (wie in der hier analysierten 8. Sinfonie oder dem 2. und letzten Satz aus der Violoncello-Sonate op. 102,1). Vollends programmatisch verfolgt Schumann solche Unterbrechungen und ein solches Heraustreten der Musik aus ihrem logischen oder selbstgebauten stimmungsmäßigem Gehäuse, mit Vorliebe anlässlich der Vertonung von Gedichten Heinrich Heines, in denen diese doppelbödige Brechung sprachlich schon vorgebildet ist.

Da es eine Doktorarbeit ist, darf man sich nicht vorstellen, dass ihr Autor mit einer gewissen ironischen Selbstdistanzierung hätte vorgehen können. Trotzdem scheint der hermetische terminologische Aufwand, das Auswalzen von apologetischen Begründungszusammenhängen manchmal etwas übertrieben, und die Unsitte einer selbstverliebten, in sich kreisenden Sprache als einem „non minus ultra!“ heutiger Geisteswissenschaften in Deutschland berührt auch unangenehm. Nicht immer gelingt es dem Autor, das Gemeinte auch nur plausibel zu machen, obwohl er sich bemüht, eine Typologie mit Prämissen und Kriterien zu entfalten. Aber in den Fallstudien, beim Lesen und Spielen der Notenbeispiele oder beim Anhören von Einspielungen der zitierten Passagen kann man sich des Eindrucks einer projektierten Überinterpretation dessen, was der Fall ist, schwer erwehren. Auch lässt der Autor durch Andeutungen ahnen, dass man die angebliche Entzauberung der Musik zugleich als eine erneute trickreiche Verzauberung ihrer selbst ansehen könnte, denn das Allerköstlichste ist doch das Sichhingeben einer Illusion, wohl wissend, dass es eine solche oder eben „nur“ ein ästhetischer Schein ist. Die Illusion einer trügerischen Tonmalerei, als könnten organisierte Klänge etwas Bestimmtes ausdrücken, hat übrigens Mendelssohn, der bei Kraemer nicht zur Sprache kommt, im Finale seiner Sinfonie nach Sujets aus schottischer Landschaft und Geschichte durch eine plötzliche Zurücknahme des Schlachtgetümmels „parekbatisch“ entlarvt, wenn man dieses selbstreflexive Unbehagen Mendelssohns in seiner eigenen Musik zu hören vermag oder hineinprojizieren möchte. Der letzte Schrei einer selbstreflexiven Musikwissenschaft, den wir mit Jubel vernehmen wollten, würde sein, sich in einer ganz unromantisch-ironischen Selbstdistanzierung von ihrer eigenen Logik und Selbstzufriedenheit zu distanzieren und damit selbst zu entzaubern.

(Peter Sühling)

The basis of the present study was a theory of poetry promoted by German romantics, especially the term of *parekbasis* coined by Friedrich Schlegel, which denotes an ironic interruption of the regular progress within the events on stage, an epic story or a poem. Kraemer tried to apply this phenomenon to music in general and then to certain techniques of composers from the classical-romantic period. Examples of such acts of bourgeois subjectivity were, inter alia, Haydn's Symphony No. 60, Beethoven's Cello Sonata, Op. 102,1, or Schumann's Heine Songs. The logical and mood-wise flow of the music was interrupted, and distancing moments, passages and musical turns were inserted, so as to pull the listener out of the comfortable and illusionary following of the respective piece of music. The examples provided by Kraemer do not always convince in a sufficiently plausible manner that such really were the intentions of the composer that needed

to be enforced. The set of academic justifications instanced by Kraemer sometimes appeared to be slightly overdimensioned and in a way imposed on the actual musical processes. Also, the moment of disenchantment was not presented in a consistent manner, as enjoying an alleged illusion that is made aware of artificially by an ironic interruption can lead to a renewed enchantment with music. (Summary by P. S., translated by Th. H.)

Anselm Hartinger:

„Alte Neuigkeiten“. Bach-Aufführungen und Leipziger Musikleben im Zeitalter Mendelssohns, Schumanns und Hauptmanns 1829 bis 1852

(Beiträge zur Geschichte der Bach-Rezeption: 5)

757 S., Abbildungen und Notenbeispiele, gebunden, mit CD-DOM.

Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2014

ISBN 978-3-7651-0444-2

Anselm Hartingers Studie hat eine Hauptthese: die berühmten, sogenannten Erst- oder Wiederaufführungen Bachscher Werke in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts waren, soweit sie nachvollziehbar in Leipzig stattfanden, allesamt Bearbeitungen mit starken, geschmacksbedingten Eingriffen in die Substanz der Werke. Hartinger hat es sich mit ihrer Begründung für wahr nicht einfach gemacht. Im Gegenteil. Um sie belegen zu können, baut er sogar vor sich und seinen Untersuchungsgang methodisch abgesicherte Hürden auf, die er begründet und nachvollziehbar für den Leser zu überwinden gedenkt. Er kommt dabei, trotz oder gerade wegen seiner gegen sich selbst entwickelten Einwände und Infragestellungen zu erstaunlichen Resultaten, die zukunftsweisend sind und weitere Forschungen eröffnen, v.a. für entsprechende Verhältnisse außerhalb Leipzigs. Für die Leipziger Verhältnisse sind wir durch seine Arbeit in eine sehr viel höhere Stufe des möglichen Halbwissens gelangt. Immer noch sind wir nicht da angelangt, wo Hartinger selbst gerne wäre: in einem Zustand, wo man z.B. ziemlich genau wissen könnte, wie das Gewandhausorchester geklungen oder wie die Leipziger Chöre geprobt haben. Dieser Wunsch ist wohl von einem historisch rekonstruierenden Verfahren für Zeiten mit nur schriftlicher, wenig visueller und gar keiner auditiven Überlieferung, auf das wir qualitativ zurückgeworfen sind, kaum erfüllbar. Folgende von Hartinger angewandte Methoden sollten Schule machen und können hier exemplarisch nachvollzogen werden: Mehrgleisigkeit der Annäherung an vergangene Wirklichkeiten, ein Denken, das vom einzelnen Werk und zugleich von dessen Schicksal innerhalb späterer, dem Werk übergestülpter Aufführungspraktiken ausgeht, eine Technik des immer erneuten Einkreisens einer vorgegebenen Fragestellung von verschiedenen Aspekten aus und schließlich eine Darstellungsweise aus den Quellen heraus, wobei diese umfanglich und zunächst neutral zur Ausbreitung gelangen.

Es ging den drei für die Bach-Aufführungen jener Zeit in Leipzig maßgeblichen Musikern (dem Thomaskantor Moritz Hauptmann, dann aber besonders Felix Mendelssohn und Robert Schumann) nicht so sehr um die Entdeckung und Zurückgewinnung von etwas Altem, Fremdem, das sie in seiner alten authentischen Gestalt hätten verstehen und zum Erklängen bringen wollen, sondern eher um Neuigkeiten, um ältere Musik in neuem Gewand, damit man entweder deren angeblich zeitlose Mustergültigkeit oder deren Ohrenfälligkeit für die romantisch und biedermeierlich gesinnten Zeitgenossen demonstrieren konnte. Anders als vielleicht bei Johann Nepomuk Schelble in Frankfurt und Johann Theodor Mosewius in Breslau oder am ehesten noch anders als bei Eduard Grell in Berlin, der alle Bearbeitungen von Bach und Händel für Aufführungen in der Singakademie ausschloss, ging es den Leipzigern darum, an Bachs Musik zu demonstrieren, dass und wie man sie zur Vorlage für die Realisierung eines sinfonisch-chorischen Konzepts mit romantischem und massenhaftem Zuschnitt machen könne. Bach wurde also im ersten Prozess seiner Wiederaufführung zunächst auf das Niveau der damaligen Jetztzeit gehoben und den aktuellen aufführungspraktischen Bedürfnissen und Zielsetzungen anverwandelt, so dass man von einer „Erfindung Bachs“ sprechen muss - eine Tendenz übrigens, die man bisher auch schon an der berühmten Berliner Wiederaufführung der Matthäuspassion durch Carl Friedrich Zelter und Mendelssohn im Jahr 1829 hätte feststellen können, wäre man nicht selbst von dem Mythos dieses nationalen Erweckungserlebnisses verblendet gewesen.

Wir wissen nach der Lektüre sehr viel mehr über die inneren Verhältnisse der Thomasschule, des Thomanerchores und über dessen Aufführungen nicht nur Bachscher Werke in den Leipziger Hauptkirchen hundert Jahre nach Bach. Dort konnte man noch am ehesten eine ungebrochene Aufführungstradition wenigstens Bachscher Motetten und damit einen gewissen beharrenden Schutz vor den Symptomen des neu-alten Darbietungskonzepts erwarten. Und wir wissen nun einiges über die Praxis der Konzertprogramme (die Rolle des Vokalen inmitten des Sinfonischen), der Besetzungspraktiken und der Kultur der Leipziger Singvereine. Diese Verhältnisse fanden Mendelssohn und Schumann teilweise schon vor, aber sie modifizierten sie auch und zwar erzieherisch nach ihren klassisch-romantischen Idealen, wobei zu beachten wäre, dass speziell Mendelssohn bereits von seinen Düsseldorfer und englischen Erfahrungen in einer gänzlich anderen Tradition, nämlich durch seine Erfahrungen mit eigenen und fremden Händel-Bearbeitungen geprägt war. Am geringsten erscheinen die Erträge von Hartingers Darstellung bezogen auf das Ehepaar Schumann, Quellen bleiben auch hier die bekannten Aufzeichnungen in den Tagebüchern der Schumanns. Wir kennen ihre weitgehend privaten und oft zu Übungszwecken veranstalteten Bach-Eskapaden, periodisch

wiederkehrende rauschhafte Zustände, die sich auf das Klavier- und das Violinwerk konzentrierten. Auch die Umsetzung von Bachschen Orgelwerken für das von Schumann favorisierte Pedalklavier spielt hier ebenso eine gewisse Rolle wie die lebenslange Praxis von Clara Wieck-Schumann, während ihrer Recitals bestimmte favorisierte Klavierstücke Bachs aus dem Repertoire der Präludien und Fugen mit Werken aus der klassisch-romantischen Kunstperiode zu verknüpfen – eine Praxis, die auch ihre Schwester Marie Wieck als Pianistin bis ins hohe Alter beibehielt.

Unmöglich, hier auf mehrere Einzelheiten des tiefgestaffelten Untersuchungsprogramms Hartingers einzugehen; es lohnt stets, sich darin zu vertiefen, wozu hier ausdrücklich aufgefordert sei, beispielsweise um die vorgeführten Bearbeitungsmethoden, die Mendelssohn der h-Moll-Messe angedeihen ließ, genau zu verfolgen. Wie schwer es manchmal sein kann, auch nur annähernd eindeutig festzulegen, um welches, durch neue Aufführungspraktiken verunstaltete Werk Bachs es sich bei den damaligen Programmen überhaupt gehandelt haben mochte, wird gleich durch Hartingers Einstieg klar. Die Formulierung von den „alten Neuigkeiten“, die dem Buch den Titel gab, stammt aus einem „Leipziger Brief“ vom April 1853 (sinnigerweise einem Zeitpunkt jenseits des von Hartinger untersuchten Zeitraums) aus der Rheinischen Musikzeitung. Es ist dort von einer „Suite für 3 Violinen, 3 Violen, 3 Celli und Contrabass“ die Rede (dargeboten auf dem 17. Abonnementskonzert des Gewandhauses; das Programmheft weist die Satzfolge „Allegro - Menuett - Allegro“ aus) und von einem „Concert für Clavier, Violine und Flöte mit Quartettbegleitung“ (dargeboten auf dem von Hartinger nicht näher spezifizierten 20. Abonnementskonzert des Gewandhauses), beide Male unter der Leitung von Julius Rietz. Und es ist bezogen auf diese Programmpunkte von der „hervorragenden Schönheit“ des langsamen Satzes in beiden Stücken die Rede. Kurzerhand identifiziert Hartinger diese Stücke mit den (von Spitta 1850 aufgefundenen und seit 1873 unsinnigerweise Brandenburgische Konzerte genannten) Konzerten Nr. 3 und 5 aus der Serie der Köthener *Concerts avec plusieurs instruments*. Weder die getilgten originalen zwei auszuziehenden Überleitungsakkorde zwischen dem 1. und 2. Satz im dritten (zweisätzigen) dieser Konzerte, noch das an deren Stelle eingefügte Menuett würden den als hervorragend schön bezeichneten „langsamen Satz“ ergeben. Hinzu kommt, sollte es sich wirklich um das G-Dur-Konzert für Streichergruppen aus dieser Serie handeln, dass von dieser Leipziger Erstaufführung her quasi ein Urmissverständnis seinen Ausgang nahm, so dass bis heute nicht einmal erwogen wird, ob es sich hier nicht eher um ein noch nie gehörtes Ensemble-Konzert mit corispezzati-Technik handeln könnte, für drei Streichergruppen aus je einer Violine, einer Viola und einem Violoncello und einer Continuogruppe. Was das zweite der Konzerte betrifft, so ist ebenso gut denkbar, dass es sich um das sogenannte Tripelkonzert (BWV 1044) gehandelt hat.

Harteringer ist einer der seltenen musikwissenschaftlichen Autoren, die akribische Analysen mit emphatisch und eloquent vorgetragenen Schlussfolgerungen zu verbinden wissen, er nimmt seine Leser sozusagen mit auf eine beschwerlich lange Erkenntnis-Reise und versorgt sie fast unmerklich mit einer Fülle interessant aber unaufdringlich aufbereiteter Details, die die Strapazen fast unterhaltsam erscheinen lassen.

Das Buch enthält zwar schon viele interne Statistiken und Tabellen innerhalb der Kapitel und auch ein kurzes chronologisches sowie ein (ebenfalls chronologisches) kommentiertes systematisches Verzeichnis sämtlicher Bach-Aufführungen in Leipziger Kirchen, Konzertsälen und Privatwohnungen des Zeitraums zwischen 1829 und 1852 auf der angehängten CD-ROM (auf der auch über die Notengrundlagen und die Presseberichterstattung informiert wird). Aber es hätte der Drucklegung dieser Doktorarbeit für eine breitere Öffentlichkeit gut getan, wenn man ihr eine Übersicht der wichtigsten identifizierbaren Werke Bachs und ihrer Wiederaufführungs-Daten in und außerhalb Leipzigs sowie ein bei der Fülle der Bezüge höchst nutzbringendes Personenregister beigegeben hätte.

(Peter Sühning)

Harteringer's main thesis is that the famous first or re-performances of Bach's works in the first half of the 19th century, as far as they took place in Leipzig, represented nothing else but adaptations with strong taste-related intervention into the substance of these works. He substantiates this thesis in a most scrupulous manner by raising himself the type of doubts that might be put forward against such thesis and by trying to rebut these doubts as far as possible. The three most authoritative musicians for Bach performances in Leipzig at that time were the Conductor of the St Thomas School Choir, Moritz Hauptmann, but then also Felix Mendelssohn and Robert Schumann, in particular. Their main concern was not so much to rediscover and recover something old and unfamiliar which they might have wanted to understand in its old and authentic shape and have it sound that way, but rather some kind of novelties, something which they endeavoured to present in a new guise so as to demonstrate either their supposedly timeless exemplariness or their viability for the romantic Biedermeier contemporaries. Their concern was to demonstrate, at the example of Bach's music, that and how it could be converted into a model for implementing a symphonic and choral concept with romantic and mass customisation. Their approach contrasted with that of Eduard Grell in Berlin, in particular, who barred all adaptations of Bach and Handel from being performed by the Singakademie choral society. Hartinger's book provides us with a precious insight into the workings of the St Thomas School and of the St Thomas School Choir and its performances of the works of Bach and of other composers at the main churches of Leipzig some one hundred years

after Bach. We also learn some details about how concert programmes were set up (the role of vocal parts within symphonic parts), the practice of arranging instruments in orchestras, as well as the culture of the choral societies in Leipzig. Part of these conditions were in place already when Mendelssohn and Schumann arrived but they also modified them further for educational purposes in pursuit of their classical and romantic ideals. It should be mentioned that Mendelssohn, in particular, had already been influenced by a totally different tradition through his experiences in Düsseldorf and England, notably his experiences with Handel adaptations of his own and by others. In Hartinger's description, the results of the input made by spouses Schumann appear to be the least significant, the sources again being the well-known notes in the Schumanns' diaries. We know about their largely private Bach escapades that were often organised for exercise purposes and represented recurring ecstatic periods mainly focusing on Bach's piano and violin work. The transcriptions of Bach's organ works for the pedal piano, favoured by Schumann, played a certain role in this, as well as the lifelong practice of Clara Wieck-Schumann to present during her recitals certain piano pieces from Bach's repertoire of preludes and fugues she favoured alongside works from the classical and romantic art period – a practice that was also maintained by her stepsister Marie Wieck as a pianist through to old age. Some comparison between Mendelssohn's oratorio practices in Leipzig with the performance of Bach's *St John Passion* in Düsseldorf in 1851 would certainly have been interesting. Going just by the programme leaflets, it was often difficult to clearly identify original works by Bach. So, for instance, it is doubtful whether a "Suite for 3 violins, 3 violas, 3 celli and double bass" really represented or not the third of the Köthen Concerts *avec plusieurs instruments*, today known as the "Brandenburg" Concertos.

Hartinger is one of those rare musicological authors who manage to combine meticulous analyses with emphatically and eloquently rendered conclusions. The book contains numerous internal statistics and tables within the individual chapters, and, on an attached CD-ROM, a short chronological list and an (again chronological) annotated systematic list of all Bach performances held at churches, concert halls and private homes in Leipzig over the period 1829 and 1852, with additional information on the relevant scores and press coverage. Furthermore, it would have been good if the book had been supplemented by an overview of the most important and clearly identifiable works by Bach and their re-performances inside and outside of Leipzig and, given the sheer number of references, a register of persons that would have been highly useful.

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