

NEUE SCHUMANNIANA / NEW SCHUMANNIANA*

CDs, DVDs

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



Gregor Witt - my oboe
Mozart . Graun . CPE Bach . Schumann
Gregor Witt, Oboe
Daniel Barenboim, Klavier
Sreichtrio Berlin
Mitglieder der Kammerakademie Potsdam
Castigo 2480, LC 01795
2015

„Einfach, innig“ steht über der zweiten aus den *Drei Romanzen* op. 94 für Oboe und Klavier von Robert Schumann. Klingt ganz einfach, ist es aber keineswegs. Denn damit dieses Stück auch wirklich einfach und innig klingt, braucht es eine Menge Kraftanstrengung. Schumann hat nämlich bei der Komposition – sagen wir es mal freundlich - nicht so ganz bedacht, dass der Solist ja irgendwann auch einmal Luft holen muss. Zum Glück gibt es da einen Trick: die Zirkularatmung, bei der die Luftsäule nicht durch das Atemholen unterbrochen wird, sondern stehen bleibt und dem Solisten so nie die Luft ausgeht. Auf diese Weise meistert Gregor Witt auch die *Drei Romanzen* auf seiner neuen CD. Der Solooboist der Berliner Staatskapelle fasst die drei Stücke als Lieder ohne Worte auf. Er singt die Melodien aber nicht nur, sondern er versucht sie vor seinem geistigen Ohr mit einem imaginären Text zu versehen. Den verrät er dem Hörer freilich nicht; man spürt aber beim

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

Hören, dass uns der Oboist etwas zu sagen hat. Besonders deutlich wird das in der dritten Romanze, wo Schumann zunächst mit einer an ein Rezitativ erinnernden Figur beginnt, damit den musikalischen Spannungsbogen anzieht und erst nach mehreren Anläufen in die eigentliche Romanzen-Melodie startet. Es beeindruckt nicht nur wie feinfühlig Gregor Witt der Rhetorik von Schumanns Musik nachspürt, sondern auch wie passgenau Daniel Barenboim am Klavier die Begleitung dazu „dichtet“. Neben seiner Tätigkeit für die Berliner Staatskapelle und das ihr angeschlossene Holzbläserquintett hat Oboist Gregor Witt eine Professur an der Rostocker Musikhochschule inne und ist natürlich in der Berliner Musikszene bestens vernetzt. Für seine Debüt-CD hat er deshalb neben seinem Chef Daniel Barenboim auch das Streichtrio Berlin und Mitglieder der Kammerakademie Potsdam gewinnen können. Mit diesen hat er auch zwei Berliner Originale eingespielt: das Oboenkonzert c-moll des langjährigen Hof-Konzertmeisters und -Kammermusikers Johann Gottlieb Graun und das Es-dur-Konzert von dessen Kollegen am Cembalo Carl Philipp Emanuel Bach.

Nun liegen zwischen Schumanns Romanzen und den beiden frühklassischen, empfindsamen und Sturm-und-Drang-behafteten Konzerten Grauns und Bachs stilistisch Welten. Deshalb hat sich Gregor Witt dazu entschlossen, den Ton seines Instruments durch die Wahl anderer Rohrblätter, anderer Instrumente oder anderer Blastechnik - ganz genau gibt das Booklet es nicht her - zu verändern. Spielte er bei Schumann noch mit einem dunkel gefärbten, vollen und romantischen Timbre, so klingt er bei seiner Aufnahme des Bach-Konzerts etwas heller und leichter.

Carl Philipp Emanuel Bach gilt als Erfinder des musikalischen Sturm-und-Drang, einer in der französischen Aufklärung verwurzelten Sichtweise, bei der das Individuum mit seinen Gefühlen im Mittelpunkt steht. Dem entsprechend könnte man die Musik des zweitältesten Bachsohnes durchaus als launig bezeichnen. Immer wieder zelebriert der Komponist scharfe Kontraste, lässt seine Melodien kreisen, sorgt auch auf dem Gebiet der Dynamik für ständige Abwechslung. Für dieses Stürmen und Drängen sind vor allem die Musiker der Kammerakademie Potsdam verantwortlich. Oboist Gregor Witt hält sich dagegen eher zurück. Er setzt der manchmal schroffen Musik einen hellen, strahlenden und sehr gesanglichen Ton entgegen. Das schafft natürlich einen neuen Kontrast auf einer anderen Ebene, führt aber dann auch zur Frage, ob nicht eine stärkere Mischung aus Kontrast und Harmonie die Sache nicht etwas spannender gemacht hätte. Auch bei den Tempi bleibt Gregor Witt maßvoll und geht beispielsweise das abschließende „Allegro ma non troppo“ des Bach-Konzerts recht gemächlich an.

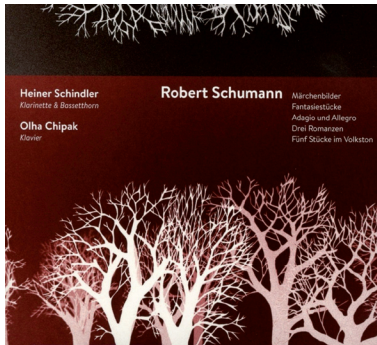
Etwas gelungener ist das Verhältnis zwischen Solist und Orchester im c-moll-Oboenkonzert von Johann Gottlieb Graun. Der düsteren Tonart entsprechend wählt Witt hier ein leicht abgedunkeltes Timbre für sein Instrument. Hier entwickeln sich vor allem im ersten Satz zahlreiche schöne Dialoge zwischen Solist und Orchester. Auch die Musik Grauns lebt von Kontrasten, allerdings sind sie weit weniger stark ausgeprägt als bei Carl Philipp Emanuel Bach. Der Komponist wechselt nämlich regelmäßig von kantablen Melodien zu schnellen, meist legato artikulierten Läufen und Arpeggien. Die klingen bei Witt allesamt sehr agogisch geformt und rund, scheinen allerdings für den Oboisten nicht mehr als kleine Schmankerl darzustellen. Er fasst diese Musik nämlich nicht als reine Virtuosenstücke, sondern als eher von der zeitgenössischen Oper inspirierte Werke auf. Ganz deutlich wird das im sehnsuchtsvoll klagenden, wunderschönen langsamen Satz des Graun-Konzerts.

Eröffnet wird Gregor Witts Debut-CD allerdings mit einem kammermusikalischen Klassiker der Oboen-Literatur: dem Oboenquartett C-dur KV 370 von Wolfgang Amadeus Mozart. Das Werk ist ganz auf das Blasinstrument zugeschnitten, das begleitende Streichtrio hat dagegen nur relativ wenig zu melden. Dem entsprechend halten sich die drei Musiker des Streichtrios Berlin auch dezent im Hintergrund. Oboist Gregor Witt betont vor allem die rokokohaft-verspielten Elemente von Mozarts Quartett. Angenehm leicht klingt sein Oboenton, mit einer großen Portion Humor stürzt er sich auf die vielen kleinen Ornamente und Läufe in der Musik. Abgesehen von ein paar wenigen Stellen spielt er dabei minutiös präzise, während die „Hintergrund-Streicher“ schon mal hier und da nicht genau auf den Punkt zusammen spielen. Das ist ein bisschen schade, denn so fehlt diesem eingängigen und mit manchen oboistischen Raffinessen gespickten Werk dann doch der letzte Schliff. Unter dem Strich aber ist Gregor Witts Debüt-CD eine sehr hörenswerte Scheibe geworden mit einem kleinen Akzent auf der Berliner Musikszene zur Zeit Friedrichs des Großen. Sein von der musikalischen Rhetorik inspirierter Interpretationsansatz überzeugt sowohl bei den „Alten Meistern“ als auch bei Mozart, vor allem aber bei den Drei Romanzen von Robert Schumann.

(Jan Ritterstaedt)

Gregor Witt is a solo oboist with *Berliner Staatskapelle* [Berlin State Opera Orchestra] and presents his first solo album with this CD. With Mozart's Oboe Quartet KV 370 and Schumann's Three Romances, Op.94, he chose for his programme two chamber music classics which he supplemented with two concertos by composers working in Berlin, Johann Gottlieb Graun and Carl Philipp Emanuel Bach. Witt plays with a ver-

satile tone and always adjusts the timbre of his instrument to the expression and the period the music comes from. He chooses an interpretive approach which brings to the fore, above all, the rhetorical aspects of the music. But he also masters with bravura the virtuoso passages of the two early classical concertos. It is only in the interplay with the members of the Potsdam Chamber Academy that he could have taken up a bit more of the temperament exhibited by them. His way of playing the Three Romances by Schumann, where he is accompanied by his boss Daniel Barenboim on the piano, is particularly profound and harmonious. In conclusion, this is a successful debut of the Berlin oboist Gregor Witt on the recording market. (Summary by J. R., translated by Th. H.)



**Robert Schumann:
Märchenbilder, Fantasiestücke, Adagio und Allegro, Drei Romanzen, Fünf Stücke im Volkston**

Heiner Schindler Klarinette & Bassethorn, Olha Chipak Klavier
Castigo 2486, LC 01795, 2016

Im Verlauf seines charakteristischen, fast schon systematisch angelegten Schaffenswegs schrieb Schumann im bekanntermaßen

überaus produktiven Jahr 1849 eine Vielzahl von kammermusikalischen Werken. Beinahe jedes Instrument, zum Teil auch geradezu ausgefallene, kombiniert er dabei mit dem Klavier und lässt darüber hinaus mehrfach in der Druckausgabe ausgewiesene Ad-libitum-Besetzungen zu. Es handelt sich dabei um Zyklen mit Charakterstücken, denen er oft beziehungsreiche poetische Titel gab.

Vier der Sammlungen von 1849 und dazu eine 1851 entstandene interpretieren Olha Chipak und Heiner Schindler auf vorliegender CD, stellen dabei in allen Stücken dem Klavier die Klarinette zur Seite. Für das *Adagio und Allegro* op. 70 nimmt Schindler das Bassethorn, dessen Klang er zwischen dem der beiden von Schumann vorgesehenen Instrumente Horn und Cello ansiedelt. Während die *Fantasiestücke* op. 73 original für Klarinette komponiert sind, ist diese im Falle der *Drei Romanzen* op. 94 von Schumann als Alternativinstrument angegeben. Die *Fünf Stücke im Volkston* op. 102 sowie die *Märchenbilder* op. 113 sehen dagegen ausschließlich Streichinstrumente vor. Für letztere nimmt Schindler das Chalumeau-Register der Klarinette, um seiner Aussage

nach der Originalbesetzung klanglich so nah wie möglich zu kommen. In der Tat ergibt sich ein weiches Klangbild, das die Interpretation besonders poetisch werden lässt. Stellenweise fallen aber dennoch die nicht zuletzt durch die Hörgewohnheit mit dem Streichinstrument verbundenen und von daher eher weniger der Klarinette entsprechenden Figuren auf. Bei den Stücken op. 102 ergeben sich beim Hörer derartige Empfindungen interessanterweise nicht. Hier scheinen Melodik, Spielweise und der gesamte Duktus erheblich besser zur Klarinette zu passen, man vermisst das gewohnte Cello an keiner Stelle. Großartig erklingen die Stücke aus op. 73 und op. 94, während der Hörer in op. 70 wohl wieder das gewohnte Klangbild vermisst. Schindler passt das Bassethorn in seiner Spielweise aber derart intelligent an, dass eine angemessene Interpretation entsteht, von der man denkt: „So geht es auch“!

Die klangliche Flexibilität der Klarinette ermöglicht eine interessante Interpretation der Stücke, die von Schumann vorgesehene zum Teil ungewöhnliche Besetzung wird in diskutabler Weise aufgegriffen. Ein echte Bereicherung fürs Plattenregal, da man auf diese Weise Schumanns sämtliche lyrische Charakterstücke für Kammerduos musikalisch spannend gebündelt hat. (Irmgard Knechtges-Obrecht)

During his famously productive year of 1849 Schumann composed a multitude of chamber music works, in which he combines nearly every instrument with the piano. Beyond that, he often times leaves open the option of instrumentations ad libitum, as denoted in the printed edition. Olha Chipak and Heiner Schindler interpret four of the collections from 1849 as well as one from 1851 on the CD at hand, combining in all pieces piano and clarinet. For the *Adagio and Allegro* op.70, Schindler takes up the basset horn. While the *Fantasiestücke* op.73 were originally written for clarinet, Schumann indicated the instrument as an alternative option in the case of the *Drei Romanzen* op.94. The *Fünf Stücke im Volkston* op.102 as well as the *Märchenbilder* op. 113 however are intended exclusively for string instruments. For the latter, Schindler makes use of the clarinet's Chalumeau register in order to – according to him – emulate the sound of the original instrumentation as closely as possible. Nevertheless, certain tone figures usually associated with string instruments and as such not quite fitting for a clarinet do stand out.

The clarinet's flexibility of sound enables an interesting interpretation of the pieces, picking up Schumann's somewhat unusual instrumentation in a reasonable manner. A valuable addition to any collection, since it offers a musically exciting package of Schumann's lyrical character pieces in their entirety. (Summary by I.K.-O., translated by F. O.)



Hauskonzert bei Brahms

(23. August 1885)

Aufgenommen in Brahms' Sommerwohnung in Mürzzuschlag (Steiermark).

Maria Milstein (Violine), Jozef De Beenhouwer (Klavier)

Diese Aufnahme ist in mehrfacher Hinsicht etwas Besonderes: Sie entstand in der 2014/15 aufwändig restaurierten Sommerwohnung im steirischen Mürzzuschlag, die

Johannes Brahms 1884 und 1885 bezogen hatte, und sie stellt ein „Remake“ jenes spontan zustande gekommenen Hauskonzerts dar, das der Komponist am genannten Tag mit der von ihm entdeckten, geschätzten und geförderten, damals 22-jährigen Geigerin Marie Soldat¹ veranstaltete. Nicht vergessen sei, dass zu den Mitwirkenden der Wiederaufführung neben der hervorragenden jungen Geigerin Maria Milstein mit dem flämischen Pianisten Jozef De Beenhouwer einer der weltweit herausragenden Interpreten von Werken Clara und Robert Schumanns gehört. Genügt das nicht zur „Rechtfertigung“, dass im *Schumann-Journal* ausnahmsweise eine reine Brahms-CD vorgestellt wird?

Mürzzuschlag ist der Ort eines liebevoll und originell gestalteten, vor nunmehr 25 Jahren von dem einheimischen Geschäftsmann und Musiker Ronald Fuchs begründeten Brahms-Museums, übrigens dem weltweit einzigen, das zugleich ein musikalisches Zentrum darstellt und sowohl regelmäßige Konzertreihen als auch die im Zweijahresturnus stattfindenden Internationalen Brahmsfeste veranstaltet, deren künstlerisches Niveau, gepaart mit einer angenehmen, fast familiären Atmosphäre seinesgleichen sucht. In die neugestaltete, mit dem Museum verbundene Brahms-Wohnung führt uns nun das Hauskonzert, dessen Programm – ähnlich wie bei der Zwickauer Reihe »Schumann-Gala« (vgl. vorne, S. 131ff.) – genau der historischen Vorlage entspricht. Jozef De Beenhouwer spielt auf einem wunderbaren Bösendorfer-Flügel von 1882, während Maria Milstein eine Geige von Jean-Baptiste Vuillaume, Paris um 1860, zur Verfügung steht.

* Die für das CD-Cover verwendete Fotografie von Johannes Brahms und der jungen Geigerin Marie Soldat, das die beiden beim Kaffee im Arenberg-Park, Wien, zeigt, entstand allerdings erst 10 Jahre später, im Mai 1895.

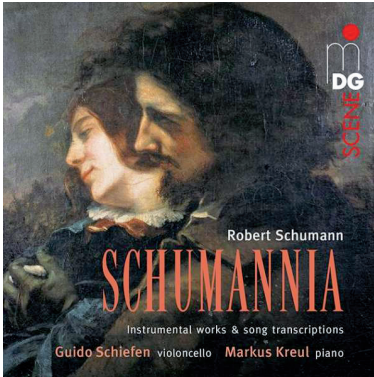
Und wie sieht nun das Programm des im September/Oktober 2015 aufgenommenen Hauskonzerts aus? Es enthält als Hauptwerk eine von Brahms selbst 1878 erstellte und dem Freund Joseph Joachim zugeeignete Violin-Klavier-Fassung des D-Dur-Violinkonzerts op. 77, für die der Komponist die Kadenz eigens gekürzt und überarbeitet hatte. Zusätzlich wurde eine Alternativfassung des Adagio-Mittelsatzes aufgenommen, in der Brahms das wundervolle Oboensolo in den Klavierpart integriert hat. Man könnte nun meinen, das ganze Konzert, das ja im Original zu erheblichen Teilen vom meisterhaft behandelten Orchestersatz lebt, in so reduzierter Fassung zu hören, könne langweilig oder ermüdend wirken – die Befürchtung erübrigt sich bei diesen beiden Interpreten. Maria Milstein, 1985 in Moskau in einer Musikerfamilie geboren, studierte in Amsterdam und London, gewann mehrere Wettbewerbe und arbeitete erfolgreich als Solistin und Kammermusikerin. Seit 2014 lehrt sie am Amsterdamer Konservatorium. Jozef De Beenhouwer braucht man kaum vorzustellen – seit er die Gesamtaufnahme der Klavierwerke Clara Schumanns produzierte, steht er in der ersten Reihe der mit Schumann (und Brahms) verbundenen Spezialisten.

Das restliche Programm des Hauskonzerts besteht aus der Klavier-Rhapsodie g-Moll op. 79 Nr. 2 und den von Joseph Joachim für Violine und Klavier bearbeiteten Ungarischen Tänzen Nr. 2, 4 und 15. Es versteht sich, dass die Interpretation des ebenfalls „ungleichen Paares“ (der Altersunterschied zwischen Milstein und De Beenhouwer stellt sich ähnlich dar wie der zwischen Brahms und Soldat) untadelig ist. Besonders hinzuweisen ist noch auf das Booklet, das unter dem Titel „Auf der Suche nach dem verlorenen Akkord“ einen geschliffenen Essay von Claus Christian Schuster enthält. Dem Andenken seiner 2015 verstorbenen Frau Dr. Zaouré Schuster, der „treuen Brahms-Verehrerin und bewundernden Freundin der Interpreten“ haben die beiden Künstler ihre Aufnahme gewidmet. Aus all diesen Gründen kann man die interessante und anrührende CD uneingeschränkt empfehlen. Erhältlich ist sie über das Brahmsmuseum Mürzzuschlag: www.brahmsmuseum.at bzw. info@brahmsmuseum.at.

(Gerd Nauhaus)

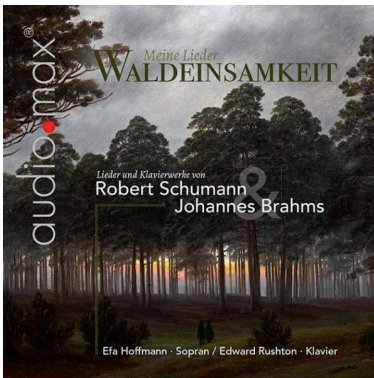
During his second summer stay in Mürzzuschlag (Steiermark) in 1885, Johannes Brahms spontaneously hosted a concert at his house with the then-22-year-old violinist Marie Soldat, whose talent he discovered and whom he subsequently supported with lasting effect. He accompanied her performance of the violin concerto in D major on the piano.

A remake of this concert in Brahms's recently renovated summer residence has now been published on CD by the local Brahms museum. The outstanding young violinist Maria Milstein in tandem with the experienced pianist Jozef De Beenhouwer performed the violin concerto as well as three Hungarian Dances arranged by Joseph Joachim plus the rhapsody for piano op.79/2. (Summary by G. N., translated by F. O.)



Robert Schumann: Schumannia

Instrumental works & song transcriptions
 Guido Schiefen Violoncello /
 Markus Kreul Klavier
 Musikproduktion Dabringhaus und
 Grimm, 2016
 MDG 903 1971-6 LC 06768



**Meine Lieder. Waldeinsamkeit
 Lieder und Klavierwerke von Robert
 Schumann & Johannes Brahms**

Efa Hoffmann Sopran /
 Edward Rushton Klavier
 Audiomax. Dabringhaus und Grimm
 Audiovision GmbH, 2016
 Audiomax 703 1958-2 LC 06768

Lieder (von Robert Schumann und Johannes Brahms) und Liedtranskriptionen, dazu einzelne Klavierstücke und einige Duowerke – warum nicht diese beiden CDs aus der Dabringhaus & Grimm-Produktion gemeinsam betrachten? Sie haben zudem wirklich ein

es gemein: Für die Booklettexte wurde kein dozierender Musikologe herangezogen, sondern die Interpreten äußern sich zu bestimmten Aspekten ihrer Werkauswahl bzw. der Musik selbst. Und die Aufnahmen überschneiden sich in einem Punkt: Das wundervolle Eichendorff-Lied »Mondnacht« ist sowohl gesungen als instrumental zu hören! Wenden wir uns zuerst der „konventionelleren“ Zusammenstellung zu, für die der Cellist Guido Schiefen und sein Pianist Markus Kreul unter dem freilich etwas abseitigen Titel *Schumannia* verantwortlich zeichnen.

Die dem Cello genuin zgedachten *Stücke im Volkston* op. 102 und die alternativ auf dem Streichinstrument ausführbaren *Fantasiestücke* op. 73 sind da kombiniert mit dem Hornduo *Adagio und Allegro* op. 70 und den Oboen-Romanzen op. 94, deren Adaption für das Cello Guido Schiefen vor allem mit dessen kantablen Qualitäten begründet. Sind insbesondere diese beiden Duos von Schumann aus der Eigenart des jeweiligen Instruments heraus erfunden, so ist zwar die Übertragung auf ein völlig anderes (und zudem oktavversetztes) Instrument nicht unbedingt zwingend; das klangliche Ergebnis kann sich trotzdem hören lassen. Die Kantabilität des Celloklangs bewährt sich gleichfalls in den Liedtranskriptionen. Mit »Widmung«, »Mondnacht« und »Zwielicht« wurden drei besonders bekannte Schumann-Lieder gewählt, hinzu treten mit »Herzeleid« (Titus Ullrich, aus op. 107) und »Sängers Trost« (Justinus Kerner, aus op. 127) zwei fast unbekannte. Die zugrundeliegenden Gedichte sind dankenswerterweise zum Mitlesen abgedruckt. Höhepunkt der Interpretation sind naturgemäß die fünf Charakterstücke „im Volkston“ op. 102, und da wiederum besonders das zweite – ein wahrer „Ohrwurm“ – und das dritte mit seinen Doppelgriff und Flageolett-Finessen. Eine Perle ist darüber hinaus die Transkription des (im 19. Jh. wie heute etwa die »Träumerei« beliebten) »Abendlieds« op. 85/12, das in seiner originalen „drehändigen“ Klavierfassung eher spröde klingt, im Cello aber seinen vollen Glanz entfaltet. Dass Schiefen und Kreul ein eingespieltes, kongeniales Duo sind, hört man in jedem Takt, und wer in den Celloklang verliebt ist, sollte an der CD nicht vorbeigehen.

Waldeinsamkeit betitelt ist die Liedauswahl von Efa [sic] Hoffmann und Edward Rushton – ein Wort aus dem eröffnenden Eichendorff-Lied »In der Fremde«, das gut zur Charakterisierung des ganzen Schumann'schen *Liederkreises* op. 39 taugt, obwohl es die durchaus vorhandenen mehr aufgehellten Aspekte in den zwölf Liedern (»Schöne Fremde«, »Frühlingsnacht«!) unberücksichtigt lässt.

Das besonders angenehme, zuweilen (so im ersten Schumann wie im ersten Brahms-Lied) dunkel gefärbte Timbre von Hoffmanns Sopran passt gut zum Eichendorff-Zyklus, der nach unserer Überzeugung eigentlich der mittleren (Mezzo-)Stimmelage entgegenkommt. Doch ihre Stimme, die über die teils erheblichen Höhen der Lieder verfügt, wirkt niemals scharf oder gepresst, sondern entfaltet sich stets organisch. Nennenswerte Tiefe fehlt ihr allerdings, wie am »Zwielicht« und an »Im Walde« kenntlich wird – aber die ist auch nicht unbedingt zu verlangen.

Die pianistischen Qualitäten Edward Rushtons können sich frei entfalten in den beiden eingestreuten Klavierbeiträgen. Wirkt das (äu-

ßerst delik特 gespielte) Stück »Vogel als Prophet« aus den *Waldszenen* op. 82 am Schluss des Eichendorff-Zyklus etwas „angehängt“, so ist das Brahms'sche es-Moll-Intermezzo op. 118 Nr. 6 vollgültiger Bestandteil des Liedprogramms. Auf die sehr sorgsame und mit viel Einfühlungsvermögen vorgenommene Auswahl der Brahms-Lieder trifft der Gesamttitel der CD nur sporadisch zu, wobei die Einsamkeit durchaus präsent ist, die Waldstimmung jedoch zurücktritt.

Wenn eine größere Zahl der Lieder als „Volkslieder“ angesprochen werden, ist doch nicht zu vergessen, wie kunstvoll Brahms' Adaptionen dieser Stücke letztlich sind, so dass sich beide Liedpartner interpretatorisch voll entfalten können. Hoffmanns Brahms-Auswahl endet mit zwei besonders tragisch gefärbten Beispielen: »Wie rafft' ich mich auf« (Platen) und »Nicht mehr zu dir zu gehen«, beide aus der sehr ernstesten *Liederreihe* op. 32. Das letztgenannte Gedicht von G. F. Daumer – dem zeitweiligen Mentor des Findlings Kaspar Hauser – voll verzweifelter Liebes-Verfallenheit erwähnt Thomas Mann in seiner Skizze *Das Lieblingsgedicht* und bemerkt dazu: „Brahms hat es vertont. Er hätte es nicht tun sollen.“ Es ist ein erschütterndes Lied zum Schluss von Efa Hoffmanns Programm.

Sympathisch mutet das unbefangene Bekenntnis der Sängerin an, dass sie zu Schumanns Eichendorff-Liederkreis durch einen fast kuriosen Zufall (auf der Suche nach einer Ausgabe von Liedern Franz Liszts) gekommen ist. Wie sie und ihr ausgezeichnete Begleitpianist Rushton jedoch mit dem gesamten Schumann-Brahms Programm umgehen, hat hingegen mit Zufall nichts, mit reifer Liedkunst hingegen sehr viel zu tun. Der Aufnahme gebührt unsere ganze Aufmerksamkeit; sie ist nachdrücklich zu empfehlen.

(Gerd Nauhaus)

Two CD publications with Lieder, instrumental pieces and Lied transcriptions are vying for our attention: the interesting and adequately performed Lied and piano programme *Waldeinsamkeit* by soprano Efa Hoffmann and pianist Edward Rushton as well as the rendition of Schumann's *Stücke im Volkston* op. 102 and the duos for wind instruments op. 70 alongside a small selection of Lied transcriptions entitled *Schumannia* by the cellist Guido Schiefen, accompanied by Markus Kreul.

Hoffmann/Rushton give a very striking performance of Schumann's Eichendorff-Zyklus op. 39, and do so similarly with the prudently chosen Brahms Lieder, giving space to more sombre moods. The two piano solo pieces by Schumann and Brahms round out the programme.

(Summary by G. N., translated by F. O.)

GENUIN

Robert Schumann
Piano Trio No. 2, Op. 80 - Piano Quartet, Op. 47



Münchner Klaviertrio
Tilo Widenmeyer, Viola

Robert Schumann
Klavierquartett Es-Dur op. 47, Klaviertrio Nr. 2 F-Dur op. 80

Münchner Klaviertrio,
Tilo Widenmeyer (Viola)
Genuin 15406 (CD), 2016

In natürlichen Bahnen

Nein, das Klangbild erfüllt nicht höchste Anforderungen. Insgesamt liegt ein dumpfer Schleier über dieser Einspielung. Es mangelt an

Klarheit, an Präsenz und damit an Natürlichkeit. Der Raum wirkt, auf hohem Niveau sei es geklagt, ein wenig staubig. Dieser Eindruck von der Aufnahmetechnik steht im Gegensatz zum künstlerischen Ergebnis. Das Münchner Klaviertrio hat neben Schumanns zweitem Trio op. 80 auch das Klavierquartett op. 47 festgehalten, verstärkt durch Tilo Widenmeyer an der Bratsche. Eine solche Trio-Quartett-Kombination hat das Ensemble zuletzt 2011 gewagt, mit dem dritten Brahms-Trio und dessen erstem Klavierquartett. Betrachtet man insgesamt die Aufnahmegeschichte des Trios, so steht zu vermuten, dass Schumanns Schwesterwerke op. 63 und op. 110 eines Tages noch folgen werden.

Schon der Einstieg macht klar, dass hier jede Note, jede Vortragsbezeichnung ernst genommen wird. Das „Sehr lebhaft“ im ersten Satz wird ebenso wörtlich umgesetzt wie das „Mit innigem Ausdruck“ im zweiten. Das klingt sensibel, ja stellenweise zärtlich, vor allem wenn das Hauptmotiv dezent verziert wird. Aber, und das macht den Rang dieser Aufnahme letztlich aus, da wird nicht geschluchzt, da werden keine falschen Sentimentalitäten zur Schau gestellt. Gerade die düstereren Abschnitte dieses zweiten Satzes hat man schon knurriger, waghalsiger gehört, doch hier steht die Homogenität im Vordergrund: Allzu grelle Kontraste werden gemieden. Dieser Ansatz verrät indirekt, dass das Münchner Klaviertrio schon lange zusammenspielt. Da kann man sich genau aufeinander verlassen, so dass vordergründige Effekte keine Rolle (mehr) spielen. Man höre nur das Finale: Wie gelassen das klingt! Von allen Irrungen und Wirrungen in Schumanns Geiste ist hier, zumindest am Beginn, nicht viel zu spüren. Es wird mit größter Natürlichkeit gespielt, heiter, aufgeräumt, auch von Bedrohungen keine Spur. „Nicht zu rasch“ – angezogene Handbremse ist vom Komponisten durchaus gewollt.

Bei dem Es-Dur-Klavierquartett ist die diskographische Konkurrenz extrem eng beieinander, von Rubinstein mit Guarneri bis Andsnes mit Ar-

temis. Hier, so entsteht zumindest der Anschein, agieren die vier Musiker von Traditionen und Messlatten unberührt. Der Weg, den sie wählen, ist gradlinig und, wiederum, frei von Extremen und Verführungen. Keine überhitzten Tempi, keine knalligen Akkorde, vor allem im Scherzo, das von anderen Ensembles schon weit visionärer gedeutet wurde. Wer also erwartet, dass hier Risiko-Musik betrieben wird, wird mit dieser Einspielung sicher nicht glücklich. Wer umgekehrt eine unideologische, in kunstvollem Maße unprätentiöse Aufnahme sucht, liegt hier richtig. Egal zu welcher Fraktion man sich zählen mag, die Musiker schenken vielen Details die nötige Aufmerksamkeit, an unauffälligen Übergängen ebenso bei winzigen Beschleunigungen oder bei der Betonung von Nebenstimmen. Das abschließende Vivace gerät zu einer munteren fugierten Schlussmusik, mit Elan und Esprit, doch auch hier gilt, wie für die gesamte Einspielung: Geschlossenheit ist Trumpf.

(Christoph Vratz)

On this recording, in addition to Robert Schumann's Trio No. 2, the Munich Piano Trio also presents his Quartet in E flat major (with Tilo Widemeyer on the viola), both with coherent results. Those who are hoping for extremes, gaudy effects or venturesome music, will be rather disappointed. The recording follows an entirely natural approach which relies on the flow and on the marginal details. In that sense: not a spectacular but therefore all the more homogeneous recording the positive overall impression of which is just a bit dampened by the slightly gloomy sound. (Summary by Chr. V., translated by Th. H.)



Robert Schumann
Violoncellokonzert op. 129 & Sinfonie
Nr. 2 op. 61

Jan Vogler (Violoncello), Dresdner Festspielorchester, Ivor Bolton
 Sony 889853721221 (CD). 2016

Zwei Besprechungen im direkten Vergleich/two reviews in a direct comparison

I. Damals und jetzt wieder. Im Jahr 2000 hat Jan Vogler schon einmal Robert Schumanns Cellokonzert aufgenommen, damals mit dem Münchener Kammerorchester und Christoph Poppen (Berlin classics). Nun hat er das Werk in der Dresdner

Lukaskirche erneut festgehalten, diesmal mit dem Dresdner Festspielorchester unter Ivor Bolton. Dresdner Festspielorchester? Das wurde im Jahr 2012 gegründet, mit dem Ziel, den Glanz des alten „Orchestra di Dresda“ aus dem 18. Jahrhundert wieder aufleben zu lassen. Die Musiker sind allesamt eingeschworen auf die Erkenntnisse historisch informierten Spiels, sie kommen aus der Academy of Ancient Music, dem Orchester des 18. Jahrhunderts, dem Balthasar-Neumann-Ensemble, dem Orchestre Révolutionnaire et Romantique, dem Concentus Musicus Wien und anderen namhaften Ensembles. Da weiß man, wo die Messlatte liegt. Die treibende Kraft hinter diesem Projekt-Orchester war und ist: Jan Vogler. Diese Aufnahme kam nun durch „Crowdfunding“ zustande, durch Finanzierung über Sponsoren im Internet. Auf dem Programm stehen zwei Schumann-Werke mit Dresden-Bezug: die zweite Sinfonie und eben das Cellokonzert. Die C-Dur-Sinfonie ist in Dresden Ende 1845 entstanden, das als „Concertstück für Violoncell mit Begleitung des Orchesters“ geplante Cellokonzert dürfte zumindest in Dresden konzipiert worden sein. Fertiggestellt hat Schumann es dann, kurz nachdem er Dresden 1850 verlassen hatte. Vogler hat für diese Aufnahme sein Stradivari-Cello mit Darmsaiten bespannt und meistert den Solopart ohne Mätzchen. Ein oft schlanker Schumann, sensibel, aber auch gedankenschwer, und insgesamt anregender als in der früheren, vielleicht perfekteren Aufnahme – nicht nur weil das „Nicht zu schnell“ im ersten Satz nun weniger schnell klingt als noch 2000. Besonders intensiv: der zweite Satz. Das überzeugt mit Innigkeit und elegischem Ton, in starkem Kontrast zu mancher expressiven Aufwuchtung in den beiden Ecksätzen, in denen Vogler klarmachen möchte, wie sehr Schumann in diesem Werk um eine ideale Form gerungen hat. Mag Vogler sich von den Spezialisten im Orchester auch hat inspirieren lassen, ihm fällt das Historisieren keineswegs leicht. Sein Spiel gerät nicht durchweg flüssig, sondern hat immer auch etwas Suchendes, Forschendes. Das wiederum verleiht dieser Interpretation einen Hauch Werkstatt-Charakter, und daher ist wirkt das unter dem Strich sehr authentisch und plastisch.

In sich schlüssig ist die Aufnahme der zweiten Sinfonie, die Bolton kernig und forsch spielen lässt, wunderbar unverblümt, als würde er allen Romantizismen von vornherein misstrauen. Den schnellen Abschnitt des ersten Satzes, nach der langsamen Einleitung, stettet Bolton mit Rastlosigkeit aus. Das klingt aufgebracht und aufgescheucht. Das Mendelssohneske Scherzo mit seinen zwei Trios gelingt wunderbar tanzlustig, mal schwebend, mal wie eine Fantasie für Orchester. Im Finale gefallen die Reibungen der Bläser. Entdeckungen sind also garantiert, vor allem auf dem Hintergrund der zwei Seelen in Schumanns Brust, Florestan und Eusebius.

(Christoph Vratz)

This is a recording of Schumann's Cello Concerto with Jan Vogler and the Dresden Festival Orchestra, founded in 2012, but this time (unlike in his first recording of 2000) on a cello set up with gut strings. This gives his playing a certain harshness, not everything sounds smooth and even but rather exploratory and labouring, something which gives this interpretation a refreshing workshop character: it is like watching Schumann in the process of composing ... After that, Ivor Bolton presents a very conclusive performance of Symphony No. 2, restless and roused in the first movement, in the interim elfish in the scherzo, and with wind instruments keen on friction in the finale.

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

II. Routine ist für einen Musiker immer eine gefährliche Angelegenheit: Einerseits gibt sie einem Sicherheit beim Auftritt, andererseits kann sie aber auch schnell zur puren Reproduktion eines einmal eingestellten Interpretationsmusters verleiten. Gute Musiker wissen das natürlich und helfen sich meist in einem Mittelweg, vielleicht nach dem Motto: so routiniert wie nötig und so inspiriert wie möglich. Der Dresdner Cellist Jan Vogler hat bei seiner neuen Einspielung von Robert Schumanns Cellokonzert op. 129 nun etwas für ihn Neues getan und damit Routine von vorne herein ausgeschlossen: Er hat sein Stradivari-Cello nämlich mit Darmsaiten bespannt, so wie das um die Mitte des 19. Jahrhunderts noch üblich war.

Nun ist ein solches Vorhaben natürlich grundsätzlich nichts Neues. Vor kurzem noch hat beispielsweise der französische Cellist Jean-Guihen Queyras Schumanns Konzert ebenfalls in historisch informierter Sichtweise eingespielt [s. dieses Heft S. 278]. Jan Vogler dagegen ist bisher, abgesehen von einer CD mit barocken Cellokonzerten, überwiegend auf modernen Stahlsaiten unterwegs gewesen. Für ihn ist die neue Aufnahme des Schumann-Konzerts also ein richtiges Abenteuer – zumal er für die Begleitung ein Ensemble aus waschechten Alte-Musik-Profis gewonnen hat: das erst 2012 gegründete Dresdner Festivalorchester unter Leitung von Ivor Bolton.

Gleich am Beginn des Konzerts hört man deutlich wie der Solist mit seinen neuen "alten" Saiten ringt: Nach klar formuliertem "Motto" steigt er in relativ ruhigem Tempo und mit gedecktem Ton in die Musik ein. Seine Phrasierung, die Tongebung, der Druck auf die Saiten – alles das wirkt ein bisschen unsicher, so als müsse sich Vogler erst einmal an diese Art des Musizierens gewöhnen. Dieses Ringen mit dem Material ist allerdings keineswegs von Nachteil für die Interpretation. Denn an Energie und Ehrgeiz mangelt es dem Solisten zu keiner Zeit: Mit einer Extra-

portion Schwung und Temperament nimmt er beispielsweise den "Sehr lebhaft" überschriebenen Schlusssatz des Konzerts. Immer wieder lotet er dabei die Klangwirkungen aus, die entstehen, wenn er beispielsweise vom sehr sonoren Bassregister in das durch die Darmsaiten besonders zärtlich klingende Tenorregister wechselt.

Dazu zaubert das *Dresdner Festspielorchester* unter Ivor Bolton einen sehr durchsichtigen, immer wieder kammermusikalisch anmutenden Ensembleklang hervor. Wie auch der Solist verzichten Streicher wie Bläser auf üppiges Vibrato. Klangnebel-Bildungen sind damit bei dieser Aufnahme so gut wie ausgeschlossen. Vielmehr wechseln sich hier munter verschiedene, jeweils klar konturierte Klanggruppen ab. Das schafft manche erhellende Einblicke in die Satzarchitektur von Schumanns Cellokonzert und in dessen feinsinnige Orchestrierungskunst. Ein Aspekt, der vor allem dem Dirigenten sehr wichtig zu sein scheint. Das wird bei dem zweiten Werk auf dieser CD deutlich: Robert Schumanns 2. Sinfonie C-dur op. 61.

Schumanns Zweite ist wie so oft bei diesem Komponisten das Ergebnis einer Phase von großem Schaffensdrang. Gerade hatten sich Robert und Clara Ende 1844 in Dresden niedergelassen, um dort ihr Glück zu versuchen. Dem vorausgegangen waren einige Enttäuschungen und damit auch eine entsprechend desolante Seelenverfassung Roberts. Hört man das Werk vor diesem Hintergrund, dann wirkt dessen langsame Einleitung zunächst wie ein Nachbeben all dieser negativen Erfahrungen. Doch schon bald zieht Hoffnung auf in Form einer wie aus der Erinnerung kommenden, verhaltenen Trompeten-Fanfare. Sehr organisch lässt Ivor Bolton am Pult des Dresdner Festivalorchesters diese beiden Klangspähren miteinander verschmelzen. Dann schält sich urplötzlich das Hauptthema im neuen Zeitmaß heraus.

Das zeichnet Bolton als eine launige Geste mit keck genommener Vorschlags-Figur. Generell verzichtet der Dirigent auf schroffe oder scharfe Kontraste, lenkt den Blick der Musik lieber mit seinem beherzt gewählten Tempo nach vorne. Der Kopfsatz aus Schumanns 2. Sinfonie wird so vor allem zu einem Spiel der verschiedenen Klangfarben und -mischungen. Auf der metrischen Ebene arbeitet Bolton sehr klar die oft gegenläufigen Akzente und Rhythmen von Schumanns Musik heraus. Besonders schön gelingt das im an zweiter Stelle stehenden Scherzo der Sinfonie. Dort hält der Dirigent zunächst das Tempo ganz im Stil eines Perpetuum Mobile fest in der Hand, um dann im triolischen Trio munter mit den Gegensätzen beider Metren zu spielen.

Dem sehr flüssig und nicht zu langsam genommenen “Adagio espressivo” mit hell glänzenden Holzbläsern folgt dann das wirklich “Molto vivace” genommene Schluss-Allegro. Schon im Scherzo faszinierten vor allem die sehr präzise zusammen spielenden Streicher des Dresdener Festivalorchesters. Hier im Finale halten sie gekonnt das hohe spieltechnische Niveau und stürmen zusammen mit den Bläserkollegen temperamentvoll und mit Begeisterung nach vorne. Klar arbeitet Dirigent Ivor Bolton die vielen kleinen Scharmützel zwischen den verschiedenen Orchestergruppen heraus und sorgt damit für ein klangliches Feuerwerk erster Güte.

Ein bisschen Mut gehört schon dazu, wenn so ein gestandener und international gefeierter Solist wie Jan Vogler ganz neue Saiten auf seinem Instrument aufzieht und man ihn als Hörer dann wiederum von einer ganz anderen Seite kennen lernt: von der Seite des Lernenden, Suchenden und Experimentierfreudigen. Das verdient einmal eine Menge Respekt und ist im Ergebnis trotz einiger Ecken und Kanten sehr erfrischend und authentisch im besten Sinne. Und auch Ivor Boltons Lesart der zweiten Sinfonie von Robert Schumann bietet alles andere als gewohnte Schumann-Kost oder gediegene Kapellmeister-Routine.

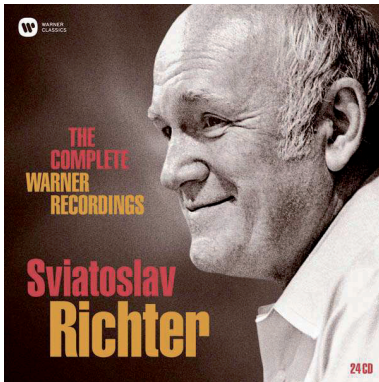
(Jan Ritterstaedt)

For his new recording of Robert Schumann's Cello Concerto in A minor, Op. 129, the Dresden cellist Jan Vogler specially fitted gut strings to his Stradivarius cello. This was a real challenge for himself, as he is usually familiar with modern steel strings only. In the first instance, the result sounds as if the soloist still had to struggle a bit with the material. On the other hand, he very beautifully works out the colours of the different registers of his instrument. Vogler is accompanied by the Dresden Festival Orchestra, founded in 2012 and playing on historical instruments, under the direction of Ivor Bolton. In addition to the Cello Concerto, the musicians also play Schumann's Symphony No. 2 in C major, Op. 61. In Ivor Bolton's interpretation, it is particularly the many different mixtures of timbres of the music that come very much to the fore. The conductor also very clearly accentuates the often contrary rhythms of the Symphony, whilst pursuing a sound that is, above all, geared towards transparency. Overall, a very refreshing and in the best sense authentic recording, in spite of some rough edges.

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



„The complete Decca Recordings“, u.a. Robert Schumann: Toccata op.7, Carnival op.9, Symphonische Etüden op. 13, Arabeske op. 18, Fantasie op. 17, Klavierkonzert a-Moll op. 54; Israel Philharmonic Orchestra, István Kertész
Decca 028948303564 (35 CDs)



„The complete Warner Recordings“, u.a. Robert Schumann: Papillons op. 2, Faschingsschwank aus Wien op. 26, Sonate Nr. 2 op. 22, Klavierkonzert a-Moll op. 54, Klavierquintett op. 44; Orchestre National de l'Opera de Monte Carlo, Lovro von Matačić, Borodin Quartett
Warner 0190295930165 (24 CDs)

Elfentanz zum Baritongesang

Perpetuum mobile mit Eleganz. Nichts Pompöses, keine Protzattacken. So eröffnet, nach kurzem Weckruf, Julius Katchen die *Toccata* op. 7 von Robert Schumann. Wo andere Pianisten sich auf Tempo-Rekordjagd begeben, wo sie die Wucht dieses Virtuosenstücks um

jeden Preis herausstellen wollen, geht Katchen andere Wege. Immer wieder geheimnisvolles Mezzo-Flüstern, viele, unendlich viele kleine Crescendi und Decrescendi, die Akzente nie gemeißelt, sondern behutsam. Das ist vor allem eines: großartig!

Im November 1957 entstand diese Einspielung, die nun im Rahmen einer Gesamtedition erschienen ist – mit allen Aufnahmen, die der Amerikaner für die Decca gemacht hat. Mit zwanzig Jahren, im Herbst 1946 hatte Katchen, das Wunderkind aus Long Beach, einen Vertrag bei Decca unterzeichnet, und er wurde in den 50er und 60er Jahren einer der herausragenden Pianisten des Labels. Sein früher Krebs-Tod mit nicht einmal 42 Jahren setzte der Karriere ein jähes Ende.

Katchen, ein ausgezeichnete Schwimmer, Tischtennis-Spieler und Baseball-Enthusiast, absolvierte innerhalb von nur drei Jahren ein komplettes Philosophiestudium – und gilt heute vornehmlich als Brahms-Interpret. Dessen gesamtes Klavierwerk, ebenso wie die Violinsonaten, Klaviertrios

und Klavierkonzerte hat er aufgenommen (in dieser Box enthalten) – es handelt sich um Einspielungen von teils überragender Qualität. Darüber werden seine anderen Aufnahmen gern vergessen. Zu Unrecht, wie auch die Auslese von Schumann-Werken zeigt. Neben der *Toccata* sind dies der *Carnaval*, die *Symphonischen Etüden*, die *Arabeske* sowie die *Fantasie* und das Klavierkonzert, aufgenommen in Tel Aviv im März/April 1962 mit dem Israel Philharmonic Orchestra unter István Kertész.

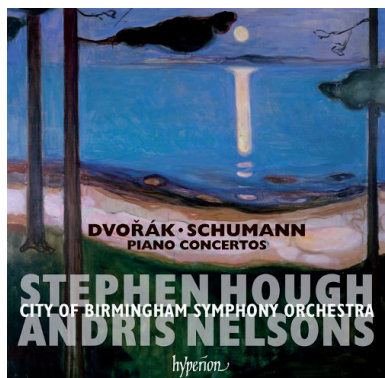
Man braucht oft nur wenige Takte, um die Güteklasse dieser Einspielungen zu bemessen, etwa in den „Papillons“ aus dem *Carnaval*: mit welcher Beweglichkeit, mit welchem Vorwärtsstreben, aber zugleich auch mit welcher Feinheit und Grazie fliegt Katchen durch diesen Abschnitt, um ihn dann, auf fast demonstrativ naive Weise, zu beenden und ins nächste Stück überzuleiten. Auch die dritte der Symphonischen Etüden ist solch ein Beispiel. Was für eine Leichtigkeit im Anschlag! Da singt die Melodie in der linken Hand, sanft baritonal, während die rechte Hand technisch Schwerarbeit zu verrichten hat – und trotzdem klingt das wie ein Elfentanz. Bei Katchen findet man nie Effektivvolles um des Effekts willen. Dieser Schumann folgt stets einer eigenen Organik, auch bei der Betonung von Gegensätzlichem. Wenn Katchen auf Nervosität setzt, brodeln es oft unterschwellig, aber unüberhörbar, wo er poetisches Terrain betritt, atmet sein Spiel Ruhe. Noch ein Beispiel? Die neunte Etüde: Presto possibile. Katchen wagt wahrhaft das Äußerste, trifft daher auch schon mal die falschen Tasten; aber das ist ein 44-sekündiger Wagnis-Ritt, wie man ihn selten erleben kann und der am Ende unschuldig endet, als sei nichts gewesen. Große Klavierspiel-Kunst.

Um Sviatoslav Richters Verdienste als Schumann-Interpret muss man nicht groß streiten. Mag man seine Repertoire-Politik noch so kauzig finden – die *Fantasiestücke* op. 12 hat er nie komplett, die *Kreisleriana* beispielsweise gar nicht aufgenommen –, das, was er aufgenommen hat, zeigt sein ganzes künstlerisches Selbstverständnis: keine halben Sachen! In einer Edition mit sämtlichen Einspielungen für EMI (heute Warner) sind neben den *Papillons* und dem *Faschingsschwank aus Wien* auch, kurios genug, die zweite Sonate zu finden, das Klavierkonzert (in einer durch die Kombination mit dem Grieg-Konzert oft gehuldigten Aufnahme mit Lovro von Matačić und dem Orchestre National de l'Opera de Monte Carlo) sowie das Klavierquintett mit dem Borodin Quartett. Ein energischer Faschingsschwank-Beginn, filigran und unberechenbar flatternde Papillons und ein entschlossenes Plädoyer für die g-Moll-Sonate zeichnen Richters Klavierspiel aus. Besondere Aufmerksamkeit verdient das Klavierquintett, da es von Richter vergleichsweise wenige Kammermusikaufnahmen gibt (zu nennen wäre vor allem das Franck-

Quintett, ebenfalls mit den Borodin-Streichern). Hört man diese Einspielung, fragt man sich, warum er um Kammermusik so oft einen Bogen geschlagen hat: diese Aufnahmen hat etwas Mitreißendes: das „brillante“ im Kopfsatz nehmen alle Beteiligten wörtlich (auch wenn das in einigen Takten zu einem Mangel an Feinabstimmung führt), das Scherzo ist ein wuchtiges Huschen, das Finale paart Nervosität mit Majestätischem. Zugegeben, hier wirken einige Akzente und Akkorde etwas grobkörnig, da hätten dünnere Pinselstriche sicher den Farbverlauf angemessener abgebildet. Doch grundsätzlich ändert das nichts am Rang dieser Einspielung.

(Christoph Vratz)

Today, the American Julius Katchen is predominantly considered a Brahms specialist, probably also because he died before the age of 42. Yet he is also an outstanding Schumann interpreter. This is demonstrated by the recordings he made within the scope of his recording activity for Decca, including a superb interpretation of the Toccata and the Symphonic Etudes. Katchen works with very subtle means and achieves extremely bold interpretations with one thing they do not seek: exhibiting effects. Svyatoslav Rikhter's productions for EMI (now Warner) are available in full, with the *Papillons*, the *Carnaval* and the Piano Quintet at the centre: recordings that are characteristic of Rikhter's straightforward piano style. (Summary by Chr. V., translated by Th. H.)



Dvořák . Schumann

Klavierkonzerte

Stephen Hough, Klavier

City of Birmingham Symphony Orchestra, Andris Nelsons

Hyperion CDA68099, LC 07533, 2016

Das britische Label Hyperion hat eine Schwäche für Klavierkonzerte. Das lässt sich leicht an einer schon seit Jahren laufenden Reihe ablesen: „Das Romantische Klavierkonzert“, so der deutsche Titel.

Präsentiert werden hier kaum bekannte oder sogar völlig unbekannte Werke von ebenso wenig geläufigen Komponisten. Aber natürlich schaffen es auch die großen Klassiker des romantischen Repertoires außerhalb dieser Reihe regelmäßig in den Katalog von Hyperion wie jetzt das

Klavierkonzert Robert Schumanns. Ganz der Neugier des Labels und in diesem Fall sicher auch des Pianisten Stephen Hough entsprechend, wird auf der neuen CD dessen Konzert dem in g-moll von Antonín Dvořák gegenüber gestellt. Auf den ersten Blick eine ungleiche Paarung, auf den zweiten aber haben die beiden Werke mehr gemein als man zunächst denkt.

Beide Werke schöpfen ihre Ausdruckskraft allein aus der Musik heraus, könnten also streng genommen sogar ohne das solistische Klavier auskommen. Damit stellen sie das klassische Konzept von Klavierkonzert auf den Kopf; geht es doch sonst bei dieser Gattung vorrangig darum, dem Solisten eine möglichst große Fläche zur Entfaltung pianistischer Brillanz zu bieten. Es gibt aber noch mehr Gemeinsamkeiten, wie Autor (und Cellist) Stephen Isserlis in seinem informativen Booklet-Essay zusammengestellt hat: Beide stehen in moll, beide wurden zunächst von Verlegern abgelehnt, beide entstanden rund um den 35. Geburtstag ihres jeweiligen Komponisten und waren das Resultat eines vorangehenden großen Schaffensschubes.

Von der musikalischen Geste inspiriert geht auch der britische Pianist Stephen Hough an Schumanns Konzert heran. Nach Vorstellung des kraftvollen Mottos und der anschließenden klagenden Oboen-Melodie formuliert Hough mit sehr klarem Anschlag das Hauptthemas des ersten Satzes. Sehr frei, beinahe fantasiartig geht er mit dem Solopart um, gibt vor allem der Schlussformel des Themas noch einmal eine leichte Beschleunigung mit auf den Weg. Dann folgt der wohl kalkulierte Bruch: In völlig neuem Geist setzt Andris Nelsons am Pult des City of Birmingham Symphony Orchestras mit einem anderen Gedanken ein, während Hough angemessen zurückhaltend die führende Streicherlinie umspielt. Und schon bald heißt es wieder Aufhorchen: Nelsons baut nämlich einen zusätzlichen Echo-Effekt in das Orchesterthema ein, der so nicht in den Noten steht.

Nun kann man natürlich lange darüber philosophieren, wie viele und welche Zutaten ein Interpret zum Notentext eines Komponisten hinzufügen kann oder darf. An dieser Stelle drängt sich aber der Eindruck auf, dass dieser Effekt die melodische Entwicklung bremst. Das ist ein bisschen schade, denn an sich setzt der lettische Dirigent auf weit gespannte Bögen und ruhig angelegte Klangentwicklungen. Solist Stephen Hough dagegen bleibt zumindest in den relativ wenigen unbegleiteten Soloteilen seinem Konzept von der musikalischen Gestik treu. Dadurch wirken vor allem die lyrischen Passagen etwa nach einem Drittel des ersten Satzes sehr andächtig und frei. Mit butterweichem Streicherklang untermalt Nelsons die ausladenden Fantasien des Pianisten.

Ähnlich ungezwungen, aber zusätzlich mit einer feinen Prise Humor gewürzt gestalten Hough und Nelsons den Beginn des langsamen Satzes. So bekommt die Musik einen durchweg heiteren, etwas verspielten Charakter. Man fühlt sich ein bisschen an Schumanns Kinderszenen erinnert und auch die anmutige Kantilene der Celli wirkt in dieser Interpretation ziemlich verträumt. Diesen miniaturhaften Duktus behält die Musik bei, auch wenn sich immer wieder kleine dramatische Elemente einschleichen. Houghs Anschlag bleibt durchgehend hell, klar und brillant und damit ebenso lebendig wie das Spiel des Birmingham Symphony Orchestra unter Andris Nelsons. Denn schließlich zielt dieses von Schumann als „Intermezzo“ bezeichnete Sätzchen klar auf das anschließende Finale ab. Im „Allegro vivace“ zünden Hough und Nelsons dann sinnigerweise kein Virtuosenfeuerwerk: Das Tempo ist zwar schwungvoll, aber nicht zu schnell gewählt. So bleibt dem Solisten auch genug Zeit für seine schon aus dem ersten Satz bekannten Beschleunigungsgesten, mit denen er hier den tänzerischen Charakter des Satzes zusätzlich garniert. Trotz der vielen Freiheiten bei der Ausgestaltung, vor allem des Klavierparts, greifen Klavier und Orchester stets nahtlos ineinander. Nur an wenigen Stellen kommt es zu bewusst gesetzten Brüchen in der melodischen Entwicklung. Dieses Ideal des „Musizierens aus einem Guss“ funktioniert bei Schumanns a-moll-Konzert hervorragend und ist auch ein gutes Rezept für das zweite Stück auf dieser CD.

Antonín Dvořáks g-moll-Klavierkonzert entstand war gut 30 Jahre nach dem von Schumann, knüpft aber im Hinblick auf die Verteilung zwischen Klavier und Orchester direkt bei diesem an. Das bedeutet konkret: Beide Klangkörper kommen kaum eine Passage ohne den anderen aus. Wo Schumann noch relativ frei gestaltete Solo-Passagen in seinen Satz einflechtet, da steht bei Dvořák stets das Orchester im Hintergrund, um dem Klavier Paroli zu bieten oder dessen Gedanken sofort weiter zu führen. Das Soloinstrument ist hier also gewissermaßen der Primus inter Pares – genau wie es sich eigentlich für ein Stück Kammermusik gehören würde. Im langsamen Satz macht das Idylle herauf beschwörende Hornsolo mit dem abschließenden Schlenker sofort unmissverständlich klar, dass wir uns nun in der Natur der böhmischen Landschaft befinden. Dieser Satz hat deutliche sinfonische Qualitäten und erst der Einsatz des Klaviers nach gut eineinhalb Minuten macht dem in den schönen Melodien schwelgenden Hörer klar, dass wir uns immer noch im Mittelsatzes eines Konzerts befinden. Mit besonders zartem Tonfall lässt Andris Nelsons die Musiker des City of Birmingham Symphony Orchestras musizieren. Solist Stephen Hough setzt dem mit seinem immer noch klaren, hellen, aber stets sehr feinfühligem Anschlag die Krone auf.

„Allegro con fuoco“ - mit dieser Tempovorschrift des Schlusssatzes müsste ja eigentlich klar sein wie dieser Satz zu spielen ist. Pianist Stephen Hough nimmt das auch sogleich wörtlich und stürmt mit seinem aus einer Mischung aus Fugenkopf und böhmischem Tanz bestehenden Thema unbeirrt nach vorne. Leider kann Andris Nelsons mit seinem Orchester nicht ganz an diesen Temperaments-Ausbruch anknüpfen und so verpufft zumindest ein Teil der Energie dieses Satzes ungenutzt. Ein bisschen mehr Feuer auf Seiten des Orchesters wäre hier sicher angebracht gewesen. Nichts desto Trotz bezaubert Stephen Hough auch in diesem Finale mit seinem durchweg fokussierten und brillanten Spiel, das dieser Musik einen besonders feinen Schliff gibt.

Unter dem Strich also eine sehr empfehlenswerte Produktion mit manch individueller Note, aber auf durchgehend hohem musikalischen Niveau. Und vor allem ein lebhaftes Plädoyer für das viel zu selten gespielte und aufgenommene, dafür aber umso schönere g-moll-Klavierkonzert von Antonín Dvořák!

(Jan Ritterstaedt)

At first glance, the piano concertos of Schumann and Dvořák have little in common. The second one is very rarely played, whereas the first one is an evergreen of the repertoire. Nevertheless, or perhaps because of this, the British Hyperion label has put them on a new CD together. The solo part is taken on by Stephen Hough, accompanied by the City of Birmingham Symphony Orchestra conducted by Andris Nelsons. Hough perceives Schumann's concerto as a collection of musical gestures. To formulate these, he starts over and over again and in this way takes certain liberties when presenting the solo passages. But also Andris Nelsons with the Birmingham Symphony Orchestra not always adheres to the letter of the score. Notwithstanding this, Hough's interpretation convinces, above all, by his clear touch and unobtrusive brilliance. In Dvořák's piano concerto with its typical Bohemian tone, the piano and orchestra parts are even more closely connected with each other than in Schumann, which also slightly increased the challenge for the Birmingham Symphony Orchestra conducted by Andris Nelsons. Both sound bodies blend together very well, only that, in matters of temperament, pianist Stephen Hough tends to be ahead, whereas Andris Nelsons sometimes lags a little behind. In conclusion, this is still a highly recommendable production with a personal touch deliberately added here and there. (Summary by J. R., translated by Th. H.)



**Robert Schumann
Klaviertrio Nr. 1 op. 63 & Cello-
konzert op. 129**

Jean-Guihen Queyras, Violoncello
Alexander Melnikov, Klavier
Isabelle Faust, Violine
Freiburger Barockorchester, Pablo
Heras-Casado
Harmonia mundi HMC 902197, LC
07045, 2016

Drei Solisten, drei Konzerte, drei
Trios, drei CDs und ein Orchester:

Im Jahr 2015 hat das französische Label Harmonia mundi eine diskografische Schumann-Trilogie gestartet. Die Ideen dahinter: die jeweiligen Konzerte für Violine, Violoncello und Klavier mit einem von Schumanns Klaviertrios zu kombinieren und das Ganze auch noch auf historischen Instrumenten realisieren. Nach der Geigerin Isabelle Faust und dem Pianisten Alexander Melnikov ist bei der neuesten und letzten Folge dieser Reihe nun der französische Cellisten Jean-Guihen Queyras als Solist an der Reihe. Denn Schumanns 1. Klaviertrio in d-moll op. 63 trifft dabei auf dessen Cellokonzert a-moll op. 129. Es hat eine Weile gedauert bis sich dieses Werk im Repertoire der großen Cellisten durchgesetzt hat. Schumann schrieb es im Jahr 1850 zu Beginn seiner Düsseldorfer Zeit und diesmal für keinen konkreten Musiker. Es soll ihm schlicht ein Bedürfnis gewesen sein, auch einmal das von ihm so hoch geschätzte Violoncello mit einem Solostück zu beglücken – so mutmaßt man heute. Ob das stimmt wissen wir aber nicht. Wir wissen nur, dass es erst 1860 von Ludwig Ebert in Oldenburg uraufgeführt wurde, also vier Jahre nach Schumanns Tod. Zuvor schon hatten sich manche Cellisten an dem Solopart die Zähne ausgebissen und das Werk wegen seines vermeintlich unspielbaren Soloparts abgelehnt. Dabei geht es eigentlich recht harmlos los: Bläserakkorde, dann eine gesangliche Linie, die im weiteren Verlauf immer wieder neue Farben und Formen annimmt, aus denen sich wieder andere Linien entwickeln u.s.w. Die Schwierigkeit besteht in der Ordnung dieser Linien und vor allem den Spannungsbogen vom anfänglichen Motto-Gedanken bis zum Schluss aufrecht zu halten. Das Cellokonzert entspricht nämlich nur äußerlich dem klassischen, dreisätzigen Muster. Im Grunde stellt es aber ein in sich geschlossenes "Concertstück" dar. Als solches hat es Schumann schließlich auch selbst bezeichnet. Solist Jean-Guihen Queyras hat sich bei seiner Neuaufnahme für einen an der Rhetorik orientierten Interpretationsansatz entschieden.

Von seinem ersten Einsatz an spricht Solist Jean-Guihen Queyras den Zuhörer direkt an. Er teilt ihm munter seine Gedanken mit: Mal sind sie klar gegliedert, mal erscheinen sie etwas verworren, mal emphatisch, mal traurig, mal heiter, mal nachdenklich. Das einzige, was fehlt, sind die Worte. So entsteht ein dichtes Netz von unterschiedlichen, rein musikalischen Figuren, die einander ablösen und sich auseinander entwickeln. Diesem breiten Strom der Gedanken folgt nun das Orchester – weniger als gleichwertiger Gesprächspartner, sondern eher als Zuhörer des musikalischen Geschehens. In dieser Rolle sieht sich zumindest Dirigent Pablo Heras-Casanova mit dem Freiburger Barockorchester. Nur ganz behutsam lässt er seine Musiker den einen oder anderen Gedanken formulieren und wie Stichworte in den konstanten Redefluss des Solisten einstreuen.

Den komplexen Gedankenspielen des ersten folgt nun der langsame Satz mit seinem reizvollen Duett zwischen Solist und Solo-Cello aus dem Orchester. Hier darf nun innig gesungen werden und das macht Jean-Guineen Querlas auch. Allerdings hält er sich mit allzu starker Expressivität zurück. Sein Gesang ist schlicht und wirkt gerade dadurch besonders anmutig, sein Ton stets klar und abgerundet. Registersprünge nutzt er sehr bewusst, um nicht nur die Lage, sondern auch die Klangfarbe zu wechseln. Auch mit der Technik des Vibrators geht er nur sparsam um und nutzt sie geschickt als Mittel zur Steigerung der Ausdruckssintensität.

Lebhaft geht es im Anschluss in das mit "Sehr lebhaft" überschriebene Finale. Auch hier herrscht beim Solisten wie auch dem Orchester so etwas wie vornehme Zurückhaltung vor. Anstatt sich emphatisch in die Musik hinein zu stürzen halten Jean-Guihen Queyras und Pablo Heras-Casado eher ein wenig Abstand, so als wollten sie den Kunstcharakter der Musik höher gewichten als ihren emotionalen Gehalt. Das mag auch mit dem rhetorischen Interpretationsansatz zusammenhängen, nimmt der Musik aber auf der anderen Seite auch ein wenig von ihrem Schwung. Dennoch ist es beeindruckend wie fein ausdifferenziert und dennoch virtuos Queyras seinen Part meistert – ganz ohne dabei in die von Schumann so bewusst vermiedene rein äußerliche Brillanz zu verfallen.

In Robert Schumanns Klaviertrio d-moll op. 63 sind die Verhältnisse dann wieder etwas anders: Hier musizieren drei gleichberechtigte Partner miteinander. So hat es der Komponist in seinem Erstling dieser Gattung vorgesehen und genauso gehen auch Isabelle Faust, Violine, Jean-Guihen Queyras, Violoncello und Alexander Melnikov, Klavier, auf ihren historischen Instrumenten an das Werk heran. Nie hat man das Gefühl eine Stimme dominiert die andere, nie geht auch nur ein kleines Detail im Gesamtklang unter. Alle drei Musiker schaffen es

schon im Kopfsatz ein Gefühl von großer Ausgeglichenheit zu erzeugen. Ganz natürlich entwickelt sich der eine musikalische Gedanke aus dem anderen, immer wieder mischen sich die drei Instrumente zu neuem Klangkolorit zusammen.

Der historisch-informierten Sichtweise entsprechend verzichten die beiden Streicher auf Dauervibrato oder Klangnebel. Trotz der Dichte der Satzstruktur – vor allem im ersten Satz – lässt sich jede Stimme jederzeit sehr gut heraushören. Vor allem dem Pianisten Alexander Melnikov gelingt es hervorragend, den historischen Streicher-Flügel mit seinen gedeckten Farben immer wieder mit den Streichinstrumenten verschmelzen zu lassen oder sich kurz über sie zu erheben, wenn es die musikalische Struktur verlangt. Dennoch bleibt auch im Kopfsatz des 1. Klaviertrios von Schumann die ganz große Leidenschaft aus. Anstatt ihren Emotionen freien Lauf zu lassen geht es den Musikern offenbar mehr um ein in sich stimmiges, plastisches und vor allem nuancenreiches Klangbild.

Ordentlich Schwung bietet schließlich der an zweiter Stelle stehende “Lebhaft, doch nicht zu schnell” vorzutragende Scherzo-Satz. Auch hier halten sich Faust, Queyras und Melnikov klar an die Tempovorschrift und gehen die Musik mit rhythmischer Energie und deutlich formulierten Akzenten an. Ganz anders dann im folgenden langsamen Satz: Während Melnikov seine Akkorde klar und trocken in den Raum stellt, schlägt Isabelle Faust auf der Violine einen kühlen, fahlen, ein bisschen an Mondlicht erinnernden Tonfall an. Den greift Jean-Guihen Queyras mit seinem Cello später auf, fügt ihm aber noch eine ordentliche Portion Wärme hinzu. Ein Musterbeispiel für gekonnt transformiert Klang-Metamorphose! “Mit Feuer” steht über dem Schlusssatz des 1. Klaviertrios von Robert Schumann. Dieses entzündet sich dann aber erst nach kurzem Anlauf im Tutti der drei Instrumente. Vor allem aber beziehen die drei Musiker diese Vorschrift eher auf den Charakter als auf das Tempo des Satzes. So bleibt beim Hören noch genug Zeit, um auf das faszinierend vielschichtige Geflecht der Nebenstimmen jenseits der emphatischen Melodie zu achten. Und da offenbart sich schnell ein weiteres großes Plus dieser Aufnahme: das hervorragend aufeinander abgestimmte Zusammenspiel der drei Musiker. Jede noch so kleine Figur wirkt wie die konsequente Fortspinnung der vorangehenden Ideen, jeder Lauf sitzt präzise im Metrum und hat genau den richtigen Drive, um das musikalische Geschehen weiter vorwärts zu treiben.

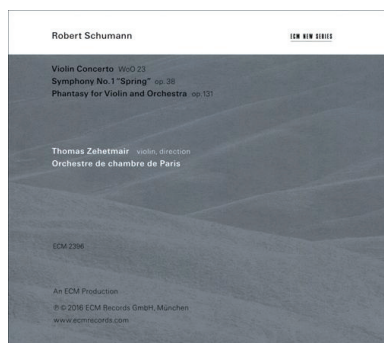
Wer es gerne historisch informiert mag, der wird um das gesamte wohl-tuende und entschlackend wirkende CD-Triptychon mit Isabelle Faust, Jean-Guihen Queyras, Alexander Melnikov und dem Freiburger Barockorchester unter Pablo Heras-Casado nicht herum kommen. Vor al-

lem der komponierende Dichter Robert Schumann steht im Zentrum dieser Produktion. Dass unter diesem rhetorisch inspirierten Ansatz der emotionale Gehalt der Musik ein bisschen leidet, ist aus dem historischen Blickwinkel sicher gut zu verschmerzen und tut dieser insgesamt sehr empfehlenswerten Scheibe sicher keinen Abbruch!

(Jan Ritterstaedt)

The Harmonia mundi label explores in three parts the interaction between the solo concertos for violin, piano and violoncello and the three piano trees by Robert Schumann. Part 3 now presents the Cello Concerto in A minor with soloist Jean-Guihen Queyras and Piano Trio No. 1 in D minor, Op. 63, with the same interpreter, also Isabelle Faust, violin, and Alexander Melnikov, piano. All three of them as well as the accompanying Freiburg Baroque Orchestra under the direction of Pablo Heras-Casado play on historical instruments. In the Cello Concerto, Jean-Guihen Queyras clearly takes the lead of events and arranges his solo part in the form of an emphatic and diverse sound speech. At the same time, the orchestra keeps itself discreetly in the background and thus becomes more of a listener and a source of inspiration for the events. This slightly affects the emotional content of the music which the interpreters somewhat neglect. The same happens with Piano Trio No. 1 in D minor, Op. 63, which the musicians interpret in a slightly sober manner but, in return, with great attention to musicals detail. All three of them play together as equal partners at eye level, thus creating a very coherent and plastic sound full of nuances. This record and with it the entire three-part CD series is a must for friends of a historically informed approach to Robert Schumann's music.

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



Robert Schumann
Violinkonzert . Sinfonie Nr. 1 „Frühlingssinfonie“ op. 38 . Fantasie für Violine und Orchester op. 131

Thomas Zehetmair, Violine
Orchestre de Paris
ECM New Series ECM 2396,
LC 02516, 2016

Multitasking – die Fähigkeit, mehrere Dinge gleichzeitig zu tun, ist

heutzutage schwer in Mode. Lassen sich so doch – wie es immer so schön heißt – “Synergien bündeln” oder anders ausgedrückt: Durch die Verteilung von zwei Arbeitsbereichen auf eine Person lassen sich prima Personal und damit auch Kosten sparen. Auf das Konzertwesen übertragen heißt das: Warum nicht den Dirigenten einsparen und den Solisten auch gleichzeitig das Orchester leiten lassen? Vielleicht ist es ja kein Zufall, dass in den letzten Jahren immer mehr von solchen Solisten-Dirigenten aus dem Boden geschossen sind. Natürlich stecken hinter diesem Trend nicht nur rein ökonomische Überlegungen: viele Solisten schätzen es inzwischen, ihre Ideen von einem Musikstück direkt dem Orchester zu vermitteln – ohne den Umweg über eine weitere Person nehmen zu müssen, die dann ja meist auch noch ganz eigene musikalische Vorstellungen in so eine Interpretation mit hineinbringt. Zu dieser Kategorie gehört auch der österreichische Geiger und Dirigent Thomas Zehetmair. Seit 20 Jahren schon schwingt er den Geigenbogen genauso gerne wie den Taktstock. Und auch die Musik Robert Schumanns hat in den letzten Jahren immer wieder Platz auf seinem Notenpult gefunden. So etwa bei seiner neuesten Produktion, wo sich Zehetmair sowohl an das Violinkonzert d-moll, die *Fantasie für Violine und Orchester* op. 131 als auch Schumanns Frühlingssinfonie vorgenommen hat.

“Im Thale blüht der Frühling auf.” – mit diesen der Musik innewohnenden Worten von Adolf Böttger leitet Robert Schumann seine erste Sinfonie ein. Zehetmair lässt die Bläser des Orchestre de Paris sehr genau diesen Worten folgen, gibt ihnen aber durch das langsame Tempo einen zusätzlichen emphatischen und auch ein bisschen pathetischen Tonfall. Sehr frei im Metrum geht es dann weiter mit behutsam zelebrierten kurzen Bläserkommentaren, ehe das eigentliche Hauptthema mit seinem heiter-beschwingten Charakter hervorbricht. Damit endet aber auch das Thema Frühling in dieser Sinfonie, denn Thomas Zehetmair geht es nicht primär um romantische Tongemälde, sondern um das motivische Beziehungsgeflecht in Schumanns Sinfonie.

Sehr genau achtet Dirigent Zehetmair auf die Details der Partitur: Jede Phrase, jede Note bekommt eine spezifische Bedeutung, mit jedem Akzent scheint sich das strukturelle Gefüge der Sinfonie neu auszurichten. Das erfordert vom Rezipienten ein sehr genaues Zuhören und Mitverfolgen der thematischen Entwicklungen, des stetigen Auf- und Abbaus musikalischer Spannungsverhältnisse. Zeit für das Schwelgen in schönen Melodien bleibt da kaum, selbst nicht im liedhaften langsamen Satz der Sinfonie. Die Musik scheint selbst hier die ganze Zeit unter Spannung zu stehen, jede neue Phrase sich organisch aus dem vorher Erklungenen entwickelt zu haben. Dem entsprechend vermag auch das an sich quirlige und rhythmisch stark ausgeprägte Scherzo nicht so recht den

Charakter eines ausgelassenen Tanzes zu vermitteln. Es wird eher zum Feld für muntere konzertante Wechselspiele zwischen den einzelnen Instrumentengruppen des Orchesters.

Und auch dem glucksenden Finalsatz der Frühlingssinfonie fehlt eine Portion von ausgelassenem Schwung. Dafür gilt auch hier: Wer genau hinhört, erlebt ein sehr filigranes, sich immer wieder neu formierendes Geflecht aus Klängen, Formen und Farben. Diese auf die innere Struktur und deren Ausdrucksbereiche zielende interpretatorische Grundhaltung Zehetmairs wird noch deutlicher im Violinkonzert d-moll und der *Fantasie für Violine und Orchester* op. 131 von Robert Schumann. Dort schlüpft er nun in die Doppelrolle des Solisten auf der einen und des Dirigenten auf der anderen Seite. Nach einem ganz ähnlich "sprechenden" Beginn wie bei der Frühlingssinfonie steigt der Solist mit einer prägnant artikulierten Geste ein und löst sich sofort von den Fesseln der Metrik. Wie bei einer freien Fantasie gestaltet er den Solopart des Konzertes, so als quelle die Musik gerade eben erst spontan aus ihm heraus. Damit hat er auch die Möglichkeit Phrasen unterschiedlich zu gewichten, Zusammenhänge aufzuzeigen, verschieden starke Akzente zu setzen. Zehetmair bleibt dabei natürlich der Partitur Schumanns treu, mehr noch: Er hat sich sogar für die Urfassung des Violinparts entschieden ohne die Anpassungen oder Vereinfachung, die manch ein Kollege vor ihn vorgenommen hat. So entsteht über das gesamte dreisätzig Violinkonzert hinweg ein kontinuierlich Fluss der musikalischen Gedanken, lediglich hin und wieder unterbrochen durch die kurzen Tutti-Ritornelle des Orchesters.

Schumann hat sein letztes großes Orchesterwerk formal bewusst mit deutlichen Rückbezügen zur barocken Konzertform à la Antonio Vivaldi gestaltet. Auch dank dieser äußeren Rahmenbedingungen geht das Konzept Zehetmairs eines quasi ununterbrochenen Stroms der Gedanken sehr gut auf. Das gilt auch für den langsamen Satz, eine Art Lied ohne Worte, wo der Solist weit in die Tiefe der Musik eindringt - ganz ohne süßlich-sentimentalen Tonfall.

Überhaupt spielt Zehetmair durchweg mit kraftvollem, prägnanten und immer wieder auch variablem Ton. Dabei hat er jederzeit – Stichwort Multitasking – das Orchestre de Paris voll im Griff. Die französischen Musiker schaffen es mit bemerkenswerter Präzision, ihrem Solisten und Dirigenten bei seinen Eskapaden zu folgen. Das gilt vor allem für den Schlusssatz des Violinkonzerts mit seinen von Schumann hinein komponierten Wechseln zwischen Stauchung und Dehnung des Metrums. Zehemair wählt hier ein ruhiges, eher schreitendes als laufendes Tempo und erliegt nicht der Versuchung, den Satz als einen virtuosen Kehraus aufzufassen. Sehr fein, wie mit gerade angespitztem Bleistift zeichnet er die Musik mit all ihren Läufen und Sprüngen auf seinem Instrument nach.

Es versteht sich eigentlich von selbst, dass Thomas Zehetmair nach dieser "fantastischen" Lesart von Schumanns Violinkonzert auch ganz ähnlich an die *Fantasia für Violine und Orchester* op. 131 von Robert Schumann herangeht. Das Werk entstand im Vorfeld des Jahrzehnte unveröffentlichten Violinkonzerts und konzentriert sich noch etwas stärker auf den "Show-Aspekt" der Gattung. Mit glasklarem und wandlungsfähigem Ton geht der Solist auch hier zu Werke. Nach anfänglicher, in sich gekehrter Ruhe wendet sich das Blatt des Soloparts schon bald nach außen hin. Auch die konzertanten Elemente, also der Dialog zwischen Solist und Orchester, spielen bei Schumanns *Fantasia* eine größere Rolle als beim Violinkonzert.

Thomas Zehetmair empfiehlt sich auch auf seiner neuen Schumann-CD als tief in das Innere und damit auch in die Struktur eintauchender Dirigent und Geiger. Als Hörer muss man aber die uneingeschränkte Bereitschaft mitbringen, ihm auf seinem spannenden und wechselvollen Weg mit voller Konzentration zu folgen. Denn äußere Effekte, Kontraste, inszenierte Brüche oder reine Tonmalerei kommen in seiner Interpretation ebenso wenig vor wie reine Effekthascherei. Ein sehr moderner Schumann, inspiriert von einer großen Zahl kleiner, aber fein gezeichneter musikalisch-poetischer Bilder.

(Jan Ritterstaedt)

Soloist and conductor in one person – this is a trend that has proliferated in recent years in the classical music scene also. An example of such a musician is the Austrian violinist and conductor Thomas Zehetmair. In this double role, he has now taken on, under the ECM label and with the Orchestre de Paris, Robert Schumann's Violin Concerto in D minor, his *Fantasia for Violin and Orchestra*, Op. 131, and the Spring Symphony. Zehetmair attaches great importance to structural details and motivic references in Schumann's music. This implies that his interpretation of Robert Schumann's Symphony No. 1 is not just a simple depiction of vernal sentiments but rather a sequence of delicately drawn poetic images and the tense relations between them. As a soloist, Thomas Zehetmair equally attaches great importance to musical details. He plays his part in the Violin Concerto almost as if freely improvising and thereby gives a special and individual meaning to each phrase and each note. In his free playing, the Orchestre de Paris always follows him closely and this with very high precision. A very modern and sophisticated Schumann who interprets in this form but also expects listeners to be quite willing to concentrate. (Summary by J. R., translated by Th. H.)

Carolin Widmann Chamber Orchestra of Europe
Felix Mendelssohn Bartholdy Robert Schumann

100 619 27112



Felix Mendelssohn Bartholdy: Concerto for violin and orchestra op. 64
Robert Schumann: Violin Concerto WoO 23

Carolin Widmann, violin ·
Chamber Orchestra of Europe
ECM New Series 2427, LC 02516, 2016

Auch auf dieser CD findet sich leider die falsche und nicht mehr gebräuchliche WoO-Zahl 23 bei Robert Schumanns Violinkonzert. Seit dem Erscheinen von Margit

L. McCorkles großem Thematisch-Bibliographischem Werkverzeichnis (RSW) im Jahre 2003 wird das Violinkonzert als WoO 1 gezählt. Das bleibt aber auch der einzige Makel dieser großartigen Einspielung, die sich den zahlreichen in diesem und auch den letzten beiden Hefen der Correspondenz besprochenen Aufnahmen von Schumanns Violinkonzert mühelos zur Seite stellen kann.

Die Geschichte von Schumanns erst 1937 als propagandistischem Spektakel der Nazis uraufgeführten Violinkonzert in d-moll muss hier nicht ein weiteres Mal erzählt werden. Auch das Stigma, dass es lange als von „Krankheit überschattetes Spätwerk“ angesehen wurde, was den Blick darauf jahrzehntelang trübte, ist längst überholt und das Konzert selbst mittlerweile zum Repertoirestück eines jeden Violinisten geworden, was die Einspielungen profilierter Künstlerinnen und Künstler belegen.

Dass die Geigerin Carolin Widmann dieses Konzert nun zusammen mit dem populären Opus von Felix Mendelssohn Bartholdy präsentiert, das ja gerade im sog. „Dritten Reich“ verdrängt werden sollte, passt demnach gut und auch gut zur Interpretin, die ein weiteres Mal ihre vielseitigen Fähigkeiten beweisen kann. Gegensätzliches reizvoll miteinander zu kombinieren und dabei durchaus ungewöhnliche Aspekte herauszustellen, ist etwas, das Carolin Widmann liegt, die sich mit großem Engagement auch um zeitgenössische Musik kümmert und der entsprechend häufig Stücke von Komponisten quasi in die Saiten geschrieben werden. Mendelssohns eingängigem, beschwingten und melodisch inspirierten Violinkonzert wird sie ebenso gerecht wie dem doch etwas sperriger und spröde wirkenden Schumann-Werk, das bekanntermaßen auf keinen Fall zu schnell genommen werden darf. Hier findet Widmann ein gesundes Mittelmaß, das weder zu langsam (und dabei schon fast langweilig) ist, noch zu gehetzt, was dem Erkennen der subtilen musikalischen Strukturen entgegensteht. Das flexibel und klangschön

agierende Chamber Orchestra of Europe unterstützt sie dabei auf das Feinste, geht den Eröffnungssatz zunächst durchaus stürmisch an, fügt sich aber ebenso stimmig der nachdenklichen, ausdrucksvoll ins Innerste dringenden Spielweise der Solistin. Den schlanken, biegsamen und klangschönen Ton ihrer Guadagnini-Violine von 1782 setzt die Geigerin im Schumann-Konzert wirkungsvoll ein. Von geradezu intimer Zartheit im Mittelsatz wechselt sie gekonnt zum spritzigen Beginn des Finales, dessen schwungvollen Gestus sie bis zum Schluss überzeugend vermittelt, ohne die Tempi unverhältnismäßig anzuziehen. Ihr hintergründiger Blick auf die Musik findet andere Möglichkeiten, diese angemessen zu präsentieren, als die des hochvirtuos scheinenden überschnellen Spiels.

Auch dem ungleich griffigeren, interpretatorisch sicherlich leichter zu packenden Mendelssohn-Konzert kommt dieser Ansatz zu Gute. Auf der Bekanntheits- und Beliebtheitskala steht dieses Werk an höchster Stelle, dafür muss man keine Lanze brechen und musste es nie. Und dennoch vermag die klangvoll aufeinander abgestimmte Interpretation von Carolin Widman und den Musikern des *Chamber Orchestra of Europe* auch hier noch ungeahnte Perspektiven zu eröffnen und die so populäre Musik doch in neues Licht zu tauchen. Diese besonders elegante Art des Auslegung passt zu Mendelssohn und passt zum Stück. Während der erste Satz mit vielen musikalischen Überraschungen aufwartet, um dann, sich tempomäßig immer weiter steigernd, direkt in den lyrischen Andante-Satz einzufließen, verbreitet das – ebenfalls ohne Pause angeschlossene – Finale regelrecht ausgelassene Stimmung, die nur kurzzeitig von einem etwas beschaulicheren Teil unterbrochen wird, bevor die Musiker das Werk grandios, virtuos und furios zu seinem gelungenen Schluss führen.

Abgerundet durch den von Jürg Stenzl verfassten informativen Text des zweisprachigen Booklets (es werden dankenswerterweise keine alten Klischees aufgewärmt) ist diese CD empfehlenswert, wobei sich ihre Qualität in Gänze noch besser im Vergleich mit den anderen Einspielungen des Schumann'schen Konzerts erschließt, von denen jede für sich bestehen kann.

(Irmgard Knechtges-Obrecht)

Unfortunately this CD, too, uses the incorrect and no longer used WoO number for Schumann's violin concerto, which since 2003 is counted as WoO 1. This, however, remains the only flaw of this excellent recording, which can easily join the ranks of the numerous recordings of Schumann's violin concerto reviewed in the current and previous volumes of the *Schumann Journal*.

The violinist Carolin Widmann presents this concerto together with the popular opus by Felix Mendelssohn Bartholdy, which, bear in mind, was supposed to be suppressed during the so-called „Third Reich“. She rises to the challenge of both Mendelssohn’s catchy, joyful and melodically inspired violin concerto as well as the somewhat more cumbersome and demure sounding piece by Schumann, which, as is known, must not in any case be played to quickly. Widmann finds a healthy middle here, which is neither too slow (and as such almost boring), nor too agitated, which would inhibit understanding the subtle musical structures. The flexible and beautiful sounding Chamber Orchestra of Europa splendidly supports her in this task.

The violinist utilises the slender, supple and pleasant sound of her Guaragnini violin from 1782 to great effect during the Schumann concerto. Rounded off by the informative Text of the bilingual booklet by Jürg Stenzl (thankfully, none of the old stereotypes are brought back), the CD is recommendable, although its quality can be appraised even better when compared to the other recordings of Schumann’s concerto, all of which are great in their own right.

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



Robert Schumann Violinkonzerte. Erstmalige Dokumentation der Uraufführungen

Georg Kulenkampff, Philharmonisches Orchester Berlin, Karl Böhm: Schumann Violinkonzert d-Moll WoO 1
Saschko Gawriloff, Westfälisches Sinfonieorchester, Walter Gillessen: Schumann Violinkonzert a-Moll op. 129
Karlsruhe: Podium, POL-1053, 2016

Wer die Bestenlisten zum Preis der deutschen Schallplattenkritik verfolgt, wird auf der letzten, im

November veröffentlichten Liste für 2016 in der Kategorie „Historische Aufnahmen“ die Veröffentlichung der beiden Schumann-Violinkonzerte (d-Moll, WoO 1 und a-Moll, op. 129 Anh.) bemerkt haben, die der Kölner Kritiker Christoph Zimmermann als „Raritäten höchster Ranges“ einstufte. Das sind die jüngst herausgekommenen Aufnahmen in der Tat, denn sie dokumentieren die Uraufführungen beider Werke von 1937 bzw. 1987, von denen bisher keine Klangdokumente bekannt waren. Zwar

tauchten vor Jahren im Deutschen Rundfunkarchiv die beiden auf der Nazi-Propagandaveranstaltung vom 26. November 1937 gehaltenen Reden von Goebbels und Ley auf, auf deren Kenntnis man gern verzichtet hätte – von Schumanns Violinkonzert, dessen Uraufführung durch Georg Kulenkampff und die Berliner Philharmoniker unter Karl Böhm spektakulär angekündigt worden war, gab es jedoch keinen Beleg. Man musste sich mit der wenig später realisierten Schallplattenaufnahme begnügen, bei der das Orchester von Hans Schmidt-Isserstedt geleitet wurde. Sie erschien bereits als vol. 5 der Kulenkampff-Reihe im Label PODIUM des Karlsruher Musiksammlers und Produzenten Wolfgang Wendel. Wendel gelang schließlich der große Fund: Es handelt sich wohl um eine Tonband-Überspielung von Schallplatten der auf Mittelwelle gesendeten Uraufführung. Aus einem holländischen Archiv erhielt Wendel die Aufnahme, nachdem ihm zuvor bereits eine Kurzwellen-Version des 2. und 3. Satzes aus den USA übermittelt worden war. Seine Veröffentlichung als Vol. 17 der Reihe von Dokumentaraufnahmen des Geigers Georg Kulenkampff (dem neben dem Tschechen V. Průhoda ein Großteil von Wendels Archivproduktionen der Reihe PODIUM LEGENDA gewidmet sind) kam 2016 heraus.

Die CD enthält neben Schumanns Violinkonzert d-Moll WoO 1 auch das Konzert a-Moll nach dem Cellokonzert op. 129, dessen Entdeckung seinerzeit Joachim Draheim in Hamburg gelang. Von der Kölner Uraufführung am 28. November 1987 durch Saschko Gawriloff und das Westfälische Sinfonieorchester unter Walter Gillessen existiert keine Aufnahme – ein unbegreifliches Manko! Doch Wolfgang Wendel konnte einen Privatmitschnitt der Generalprobe auftreiben, der nun hier mit veröffentlicht ist. Außerdem bringt die CD ein paar interessante Zugaben: Aufnahmen Georg Kulenkampffs (1935) von Schumanns Abendlied op. 85/12 in einem Arrangement von August Wilhelmj (1886) sowie zwei Ungarische Tänze von Brahms, bearbeitet und aufgenommen von Joachim im Jahre 1903 zusammen mit seiner Romanze C-Dur. Die diversen Rundfunkansagen von 1937 und zwei Interviews mit Kulenkampff, das zweite aus dem Jahr 1938 (1948 verstarb er 50-jährig unter tragischen Umständen) allerdings akustisch fast unverständlich, runden das Programm ab.

Die Aufnahmen der beiden Violinkonzerte – sicherlich behutsam restauriert – sind erträglich anhörbar und selbst der Rundfunkmitschnitt von 1937 mit nur wenigen Störgeräuschen – Husten, einem umfallenden Möbelstück (?), einer unvermittelten Spracheinblendung – behaftet und der Klang des Soloinstruments bemerkenswert klar und vordergründig. (Die mehrfach angefechtbare Interpretation sei hier ausgeblendet.) Gawriloffs Stradivari erklingt in Köln hingegen gedämpft und entfernt, was wohl mit der Aufstellung der Mikrofone zusammenhängt.

(Gerd Nauhaus)

The radio recording of the premiere of Schumann's violin concerto in D minor, conducted under the auspices of Nazi propaganda, has long been regarded as irretrievably lost. However, music collector Wolfgang Wendel from Karlsruhe managed to find a copy in a dutch private archive, which he has now released to the public.

It comes alongside a private recording of at least the final rehearsal for the 1987 premiere of the cello concerto op. 129, adapted for violon by the composer himself.

This CD publication, supplemented by a few smaller „trouvailles“ as well as an extensive booklet, can be rightfully classified as a „first-rate rarity“ (C. Zimmermann). It ranked among the favorites for the 2016 German Record Critic's Award (in the category „Historic Recordings“). (Summary by I.K.-O., translated by F. O.)



**Robert Schumann:
Klavierkonzert a-Moll op. 54
Wolfgang Amadeus Mozart
Klavierkonzert Nr. 22 KV 482**

Annie Fischer, Klavier
SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg, Hans Rosbaud; Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR, Hans Müller-Kray
CD swr music SWR19025CD (CD)

im Vergleich zu/compared to:



**Robert Schumann
Klavierkonzert a-Moll op. 54**

Annie Fischer, Klavier
Philharmonia Orchestra, Carlo Maria Giulini
audite 95.643 (CD)

Versonnen wie ein Verdi-Cello

Annie Fischer liebte dieses Stück, und so ist es kein Wunder, dass binnen eines Jahres zwei historische Aufnahmen des Klavierkonzerts

von Robert Schumann mit Annie Fischer erschienen sind: Im Februar 1959 war Fischer beim Sinfonieorchester des damaligen Südwestfunks zu Gast und spielte unter Hans Rosbaud, der diese Jahre des Orchesters entscheidend prägte. Rund anderthalb Jahre später, am 3. September 1960 gastierte Fischer mit dem Philharmonia Orchestra als London unter Carlo Maria Giulini bei den Festspielen in Luzern. Eine dritte Aufnahme dieses Werkes (mit dem Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester unter Joseph Keilberth) wurde bereits im April 1958 aufgenommen (icaclassics) und 2012 veröffentlicht. Schließlich erschien 1963 eine weitere Aufnahme mit Fischer und dem Philharmonia Orchestra unter Otto Klemperer (EMI/Warner) sowie in den 80er Jahren eine Produktion mit dem NDR-Sinfonieorchester unter Woldemar Nelsson (Doremi). Nicht unerwähnt bleiben sollte ein Video-Mitschnitt von 1964 aus Budapest unter Paul Kletzki, der derzeit im Internet kursiert.

Gemessen an der vergleichsweise geringen Zahl an Einspielungen mit der gebürtigen Budapesterin Annie Fischer nimmt sich diese Schumann-Konzert-Diskographie sehr ungewöhnlich aus. Konzentriert man sich auf die beiden erstgenannten Aufnahmen, so sind die Aufnahmequalitäten erwartungsgemäß unterschiedlich. Der Luzerner Mitschnitt klingt heller und präsenter, atmungsfreudiger, die Stuttgarter Aufnahme dumpfer, dunkler, in den Streichern relativ breiig, allenfalls bei den Solo-Holzbläser-Passagen direkt. Als Grundlage dienten die Original-Bänder des SWR, die für diese Veröffentlichung digital remastered wurden.

Natürlich ist Annie Fischers Ansatz grundsätzlich in beiden Aufnahmen ähnlich. Insgesamt aber fällt auf, dass ihr Giulini, vor allem im Kopfsatz, ein wenig mehr Raum lässt als Rosbaud, der eher für ein straffes, vorwärtsstrebendes Musizieren steht. Fischer aber fühlt sich freier, wenn sie flexibler spielen kann. Das zeigt sich schon bei der Eröffnung, wenn das Klavier erstmals das Haupt-Thema spielt: In Luzern atmet jeder Ton, jeder Akkord verklingt, und doch bindet Fischer Note um Note zu einem organischen Ganzen. Unter Rosbaud fehlen genau diese Nuancen. Der Hörer gewinnt den Eindruck, als wolle Rosbaud, ganz gradlinig, sein Konzept verwirklichen, wenn auch ohne Fischers Ansatz zu gefährden. Doch diese Idee scheitert – nicht auf ganzer Linie, aber eben in Details. Wozu ein Mehr an Freiheit führen kann, zeigen in er Baden-Badener Produktion die solistischen Passagen, wenn Fischer zum kammermusikalischen Dialog mit einzelnen Bläsern ansetzt, und – vor allem – zeigt dies der Mitschnitt aus Luzern. Giulini lässt sich und lässt Fischer Zeit. Das „Andantino grazioso“ tendiert zum Adagio. Es ist versonnener Mitelsatz, entrückt von aller Erdschwere. Die kleinen Seufzer-Motive des Orchesters korrespondieren mit dem Klavier auf innige Weise, gesteigert

nur durch den Cello-Gesang, wenn das Klavier zwischenzeitlich in die Begleiterrolle schlüpft. Das klingt so arios, so versonnen, als sei es das Vorspiel zu einer Verdi-Arie.

Im Finalsatz gibt dann auch Hans Rosbaud der Pianistin ein wenig mehr Luft, was prompt in den leisen und sehr leisen Passagen zu sehr dichten, wunderbar geflüsterten Momenten führt. Hier kann Fischer minimal entschleunigen, um so den Ausdruck zu verdichten. Ähnlich das Ergebnis unter Giulini: Schumanns Romantik zeigt sich, bei aller Klassizität von Fischers Klavierspiel, erst unter der Lupe: in kleinen Prononcierungen, in der subtilen Gestaltung der Bassfiguren, im Sich-Hineinfinden in Themen, im Ausklingenlassen von Phrasen. Sollte man sich für einen der beiden Mitschnitte entscheiden müssen, dann für die Aufnahme aus Luzern unter Giulini.

(Christoph Vratz)

The pianist Annie Fischer, born in Budapest in 1914, performed and recorded the Schumann concerto on vinyl record several times, with noticeable affection for this particular work. Two historical recordings have now been released, from 1959 (in Baden-Baden, with the SWR [Southwest German Radio] Symphony Orchestra under the baton of Hans Rosbaud) and 1960 (with the Philharmonia Orchestra under the baton of Carlo Maria Giulini at the Lucerne festivals). In case of doubt, the later recording is clearly the favourite, not only because of its advantages in terms of recording technique. Giulini certainly aims for relatively slow(er) tempi but, still, in doing so, he allows Fischer to reveal all the subtleties of her piano playing – nuances and liberties in designing details, which in this way are less obvious in the SWR recording. (Summary by Chr. V., translated by Th. H.)



Robert Schumann: Klavierkonzert a-Moll op. 54; Felix Mendelssohn Bartholdy: Klavierkonzert Nr. 1 g-Moll op.25; Ouvertüre „Zum Märchen von der schönen Melusine“ op. 32

Ingrid Fliter (Klavier)

Scottish Chamber Orchestra, Dirigent: Antonio Méndez

Audio-CD, LinnRecords 2016

Es gibt Karrierewege, die laufen ein bisschen an Deutschland vor-

bei. Dazu gehört sicherlich der der argentinischen Pianistin Ingrid Fliter, Jahrgang 1973, die hierzulande nach wie vor als Geheimtipp gelten darf, obwohl sie 2006 mit dem prestigeträchtigen Gilmore Artist Award ausgezeichnet wurde (den vor ihr beispielsweise Piotr Anderszewski und Leif Ove Andsnes erhielten). Ausgewiesene Chopin-Experten mögen vielleicht auch vertraut sein mit ihrer bemerkenswerten Einspielung der beiden Chopin-Klavierkonzerte – mit dem Scottish Chamber Orchestra und dem Dirigenten Jun Märkl.

Mit ihrer neuen CD bleibt Ingrid Fliter sowohl beim Scottish Chamber Orchestra als Partner – diesmal unter dem jungen spanischen Dirigenten Antonio Méndez – als auch, wenn man so will, in Chopin-Nähe: Die Kopplung der beiden Klavierkonzerte von Schumann und Mendelssohn ist schon aus historischer Sicht ein kluges Unternehmen. Wobei die Pianistin speziell dem Mendelssohn-Konzert einen ganz eigenen Ton abgewinnt. Fliter geht kraftvoll und mit ordentlichem Temperament zur Sache, ohne dabei selbst in ungestümen Momenten die Eleganz zu verlieren. Ähnliches gilt für Schumann: Sie lässt dem a-Moll-Konzert den nötigen Spielraum für lyrische Ausschweifungen, für nachdenkliche und fragende Episoden, kann aber gleichwohl mit beherzten Tempowechseln heftig attackieren. Mit dem flexibel reagierenden Orchester entwickeln sich dabei durchweg spannende Dialoge.

Eine schöne Zugabe dieser Einspielung ist die Mendelssohn-Ouvertüre „Zum Märchen von der schönen Melusine“. Mendelssohn schrieb sie, weil ihm an Conradin Kreutzers Oper „Melusina“ die Ouvertüre „ganz apart missfiel“, Schumann wiederum hörte das Werk 1835 im Leipziger Gewandhaus und berichtete ausführlich darüber: „Es gibt Werke von so feinem Geistesbau, daß die bärenhafte Kritik selbst wie verschämt davortritt und Complimente machen will.“ Dirigent Antonio Méndez und das Scottish Chamber Orchestra erzählen dieses Märchen von der armen Meerjungfrau gänzlich unangestrengt und stimmungsvoll.

(Ulrich Bumann)

Ingrid Fliter is still an insider tip in Germany: After a remarkable recording of Chopin's two piano concertos, the Argentinean piano now dedicates herself to the piano concertos of Schumann and Mendelssohn (No. 1 in G minor) on her new CD. The following applies to both concertos: Fliter comes to the point powerfully and temperamentally without losing any elegance. (Summary by U. B., translated by Th. H.)



Martha Argerich
The Complete Sony Recordings
Sony Music Entertainment, 2016
5 CDs. 88985320352

Wegen Martha Argerichs 75. Geburtstag im Juni 2016 (nein, man glaubt es angesichts ihrer gleichbleibend jugendlich-vitalen Ausstrahlung wirklich nicht) fühlten sich viele Plattenfirmen veranlasst, in ihren Archiven zu stöbern. So auch Sony, deren Gesamtbestand an Argerich-Einspielungen nun

auf fünf CDs erschienen ist, mit Aufnahmen aus den Jahren 1975/76 beginnend. Argerichs Partner bei diesen kammermusikalischen Interpretationen sind der Flötist James Galway und der Geiger Ivry Gitlis. Neben der durch die beiden Künstler großartig interpretierten Sonata for Flute and Piano op. 94 von Sergei Prokofiev und Claude Debussys Sonata for Violin and Piano L140, bei der sich Martha Argerich ein weiteres Mal als einfühlsame Kammermusikpartnerin erweist, erklingt César Francks bekannte Sonata for Violin and Piano FWV 8 interessanterweise gleich zweimal: Mit Gitlis in der bekannten Originalfassung und mit Galway in einer effektvollen Flötenversion. In beiden Fällen setzt Argerich deutliche pianistische Akzente, weiß sich aber gleichzeitig so zurückzunehmen und anzupassen, dass sowohl der Flötist als auch der Geiger in angemessener Weise agieren können.

Beethovens 2. Klavierkonzert B-Dur op. 19 und das bekannte von Haydn in D-Dur (Hob. XVIII:11), frisch und schwungvoll musiziert mit der London Sinfonietta (leader: Nona Lidell), aufgenommen 1980 – es handelt sich um die einzige Einspielung, bei der Martha Argerich die Gesamtleitung vom Klavier aus übernahm – sowie eine hochvirtuose Interpretation der Burleske von Richard Strauss und Scriabins Prométhée aus dem Jahr 1992 mit den Berliner Philharmonikern unter Claudio Abbado sowie der Berliner Singakademie (Michael Zimmermann) dokumentieren das breite Spektrum der Pianistin, die sich auch als einem Orchesterapparat gegenüber großartig zu behaupten vermag.

Absoluter Höhepunkt und zweifellos das Herzstück dieser Box ist aber die CD mit Schumann-Werken, die Argerich im Alter von 35 Jahren aufgenommen hat. Leidenschaftlich, temperamentvoll und mit packender Energie geht die Pianistin Schumanns C-Dur-*Fantasie* op. 17 an, dabei die Transparenz von deren subtiler Struktur an keiner Stelle ver-

deckend. Überzeugend phrasiert, stilistisch treffsicher, gleichzeitig einen weiten Spannungsbogen entfaltend, der die einzelnen Blöcke des Werkes stringent zusammenhält und sowohl den komplexen polyphonen Geflechten als auch den eindringlichen Marschrhythmen gerecht wird. Dazu eine nuancenreiche Farbigkeit, die dieses doch so bekannte Stück in ein neues Licht taucht. Beinahe noch frappierender ist Argerichs Interpretation der doch wesentlich schlichteren *Fantasiestücke* op. 12, denen sie eine überaus poesievolle Inspiration angedeihen lässt. Kein Ton bleibt unbeachtet, eines jeden nimmt sie sich geradezu liebevoll an, jedes musikalische Moment wird ausgeleuchtet und ausgedeutet, jedes einzelne Stück in seiner Individualität gebührend ausgeprägt, mit verbindender Harmonie auch hier ein gestalterischer Bogen über den gesamten Zyklus geschlagen. Schumann hätte es sicher so gefallen!

Wenngleich die Ausbeute in den Sony-Archiven was Argerich-Aufnahmen betrifft auch nicht besonders opulent ausfiel, so genügen doch die auf diesen 5 CDs versammelten Highlights, um die veritable Vielseitigkeit der Pianistin zu repräsentieren und sie im Recital, als verlässliche Kammermusikpartnerin sowie als brillante Konzertsolistin zu zeigen mit Werken, die mehrere Jahrhunderte musikalischen Repertoires umfassen.

(Irmgard Knechtges-Obrecht)

On the occasion of Martha Argerich's 75th birthday in June 2016, Sony published its complete collection of Argerich recordings on 5 CDs, starting with the years 1975/76. Argerich is accompanied by the flutist James Galway and the violinist Ovy Gitlis.

Alongside the marvelously interpreted Sonata for Flute and Piano op. 94 by Sergei Prokofiev and Claude Debussy's Sonata for Violin and Piano L140, César Franck's famous Sonata for Violin and Piano FWV 8 is interestingly enough played twice: with Gitlis in the familiar original version as well as with Galway in a striking version for flute. Beethoven's 2nd piano concerto B major op.19 and the famous piano concerto by Haydn in D major (Hob. XCIII:11), performed with verve and zest with the London Sinfonietta (lead by Nona Lidell) and recorded in 1980 – it is the only recording during which Martha Argerich assumed the overall direction from the piano – as well as a highly virtuosic interpretation of the Burleske by Richard Strauss and Scriabins Prométhée from 1992 with the Berliner Philharmoniker under Claudio Abbado as well as the Berliner Singakademie (Michael Zimmermann) document the pianist's broad spectrum.

The absolute highlight and undisputed centrepiece of this box, however, is the CD with Schumann's works, which Argerich recorded at the age

of 35. Passionately, spirited and with irresistible vigour the pianist tackles Schumann's fantasy in C major op. 17. Almost even more astounding is Argerich's interpretation of the substantially simpler *Fantasiestücke* op. 12, which she provides with an exceedingly poetic inspiration. The highlights herein collected sufficiently present the pianist's veritable versatility and show her as a recital player, reliable partner for chamber music as well as a brilliant concert soloist, with works spanning multiple centuries of musical repertoires. (Summary by I. K.-O., translated by F. O.)“



Robert Schumann: Kreisleriana op. 16
Franz Liszt: Sonate h-Moll
Frédéric Chopin: 2 Etüden aus op. 10
 Nicholas Angelich (Klavier)
 Erato 0190295990671 (CD), 2016

Außenseiter-Sichten

Schade, dass eine CD nur begrenzte Kapazitäten hat. Denn der thematische Gedanke der jüngsten Solo-Aufnahme von Nicholas Angelich hätte durchaus noch einige Erweiterungen vertragen: „Dedication“,

Widmung, lautet der Titel. Liszt hat seine h-Moll-Sonate Schumann gewidmet, Schumann wiederum hat seine *Kreisleriana* Chopin zugeeignet, Chopin seinerseits widmete die Etüden op. 10 Franz Liszt. Um die technischen Grenzen der CD einzuhalten, hat Angelich sich am Ende auf zwei Etüden aus op. 10 beschränkt, und Schumanns C-Dur-*Fantasia*, die Liszt gewidmet ist, bleibt ganz außen vor. Was hier wie eine große romantische Klüngelei erscheint, erweist sich auch als historisch ambivalent, denn die drei Komponisten waren sich nicht in allem grün. Angelich, der bislang vornehmlich als Brahms-Interpret in Erscheinung getreten ist, horcht sehr genau in Liszts fantasie-ähnliche Sonate hinein, was sich auch in den Zeitmaßen niederschlägt. Nur selten haben Pianisten für dieses Werk mehr Zeit gebraucht. Nicht, dass Angelich konstant langsam unterwegs wäre, aber er nimmt sich Auszeiten und schärft so das Bewusstsein für die Gegensätze.

Diesem Ansatz bleibt der Amerikaner auch in Schumanns *Kreisleriana* treu. Er feilt akribisch an Details, ohne dass dadurch die großen Linien gefährdet würden. Es ist eine höchst empfindsame Deutung dieser

Musik, deren Zerrissenheit Anglich durch schroffe Bassakzente und die Betonung von Dissonanzen hervorhebt. Wieder wählt er, wie bei Liszt, moderate Tempi, die stellenweise arg gedehnt erscheinen, wie im Mittelteil des „Sehr aufgeregt“: Selten hat man diesen Abschnitt so verhalten gehört. Das ist mutig, das ist sehr persönlich, und es ist groß gespielt, weil die Musik nicht in ihre Einzelteile zerfällt. Das ist sozusagen die „Träumerei“ in der *Kreisleriana*, eine Insel. Auch das unmittelbar anschließende „Sehr langsam“ erscheint als Insel, entrückt, weit weg. Das gilt sogar für das folgende „Sehr lebhaft“.

Man muss diese Art der Interpretation nicht lieben, aber man muss sie kennenlernen. Dieser Ansatz ist Streitbar, sicherlich, er ist außergewöhnlich, denn wir erleben einen Schumann, wie man ihn so kaum je hat hören können. Es ist eine Außenseiter-Sicht auf einen Außenseiter. Wenn Angelich die Töne aussingen lässt – und das beherrscht er meisterhaft – weiß man nie, was dahinter lauert, wie es weitergeht. Das steigert den Spannungsgehalt dieser ungewöhnlichen Einspielung. „Sehr langsam“ schreibt Schumann auch über den sechsten Satz. Angelich macht daraus zu Beginn einen Choral, einsam, verlassen, dann folgen Auflehnungen, Zerklüftungen und dann wiederum kleine Trostwölkchen. In welchem Reich sind wir hier eigentlich?

Was uns Angelich anbietet, ist ein ständiger Balanceakt, vor allem weil er fantasieartig frei spielt und doch den Eindruck erweckt, als habe er alles unter genauester Kontrolle. Dagegen erscheinen die beiden Schlusssätze vergleichsweise herkömmlich. Aber was heißt das schon bei einem so eigenen Interpretationsansatz? Da gibt es nur ein Fazit: selbst hören und sich ein eigenes Urteil bilden.

Bei den zwei abschließenden Chopin-Etüden sind wir wieder bei der Ausgangsfrage: Warum hat man nicht gleich eine Doppel-CD in Erwägung gezogen – mit allen Etüden aus op. 10 und eben Schumanns Fantasie? Es wäre gewiss eine Bereicherung gewesen.

(Christoph Vratz)

With his unusual tempi, the American pianist Nicholas Angelich reveals one of the most personal views on Schumann's "Kreisleriana" that there are. He performs a constant balancing act between fanciful, free and discreet playing whilst at the same time being in full control of the pianistic means: Angelich tends to let notes fade away but also plays out the rough bits and, overall, presents Schumann as an outsider. Similarly, his interpretation of Liszt's Sonata in B minor is fairly unusual. This is a recording moving far away from the mainstream.

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



Robert Schumann:
Kreisleriana op. 16
Symphonische Etüden op. 13
 Nick van Bloss
 CD Nimbus NI 6318 , 2016

Stimmig am Visionär vorbei

Anfängliches Grummeln, sehr baslastig; dann Verlagerung in den Diskant. Das klingt koboldhaft, schabernacklustig. „Sehr lebhaft“ hat Robert Schumann diesen fünften Satz seiner *Kreisleriana* überschrieben. So weit, so überzeugend spielt Nick van Bloss diesen Beginn. Doch wenn Schumann das Spektrum weitet, in Tonumfang, in Dynamik und Ausdruckskraft, dann schaltet van Bloss merkwürdigerweise einen Gang zurück. Warum? Das erschließt sich beim besten Willen nicht.

Diese Passage gehört zu einigen Ungereimtheiten, mit denen van Bloss die *Kreisleriana* gelegentlich ausstattet – oft unverhofft und vor allem im auffallenden Gegensatz zu seinen sonstigen schlüssigen Ideen, mit denen er Schumann interpretiert. Etwa im Schlusssatz von op. 16, „schnell und spielend“. Klar, die meisten Pianisten spielen das deutlich zügiger, eben „schnell“ und betonen dadurch den seltsam verspielten Charakter dieser seltsam verspielten Musik. Van Bloss geht das Ganze nicht nur verhalten an, er arbeitet auch intensiv mit dem Pedal. Prompt wirkt dieser Satz nicht mehr so grazil, sondern milchiger, als sei das Ende dieser *Kreisleriana*-Fantastereien ein Trugbild, ein melancholischer Nachklang. „Spielend“? Davon ist nicht viel übrig. Van Bloss wählt zwar in sich stimmigen, einen sehr persönlichen Ansatz. Ob er sich damit nicht ein wenig zu weit von Schumann entfernt, bleibe hier noch dahingestellt.

Nick van Bloss, der auch durch seine eigene ungewöhnliche Geschichte als Patient des Tourette-Syndroms bekannt wurde und musikalisch vor allem durch Aufnahmen der von Bachs Goldberg- und Beethovens Diabelli-Variationen auf sich aufmerksam gemacht hat, spielt als zweites Werk seines Albums die *Symphonischen Etüden*. Deren choralhaftes Thema deutet der Brite getragen, aber nicht gedehnt, feierlich, aber nicht majestätisch. Das Nachtgeisthafte der ersten Variation gerät verhalten, gemäßigt, in Tempo und Artikulation. Dieser Ansatz verstärkt sich in der zweiten Variation, die van Bloss mit arioser Linienführung und subtiler Akzentuierung ausstattet. Wer in diesem Opus 13 Spukhaftes oder „Traumeswirren“ sucht, wer das Groteske herausgearbeitet wissen möch-

te, wird mit dieser Aufnahme nicht glücklich. Van Bloss bleibt seinem auf „Moderato“ zielenden Ansatz treu. Er kostet jede Phrase aus, er spielt tonschön, ausgewogen und wunderbar proportioniert: im Diskant hell singend, mit subtilen Echo-Effekten im Bass. Das ist rund und wohl-durchdacht. Nick van Bloss zeigt uns Schumann als einen zaghaften, oft entrückten, vor sich hin sinnierenden Komponisten. Der visionäre Gestus, sein Geplagt-Sein von bösen Geistern, seine Ängste und seine Lust am Vorwärtsdrängen bleibt dagegen verborgen. Die Wechselbäder aus scheu und rigoros, aus kränkelnd und Heißsporn werden hier zu stark auf ein Mittelmaß reduziert. Bei allen pianistischen und musikalischen Vorzügen, die van Bloss hier bietet, bleibt das Gesamtergebnis, bis zum großen Finale, das er mit einer fast tänzerischen Leichtigkeit ausstattet, wo andere ein orchestrales Tutti vorziehen, insgesamt zu einseitig.

(Christoph Vratz)

For this recording, Nick van Bloss selected Schumann's *Kreisleriana* and "Symphonic Etudes". Overall, the Briton employs a rather moderate approach. This means that the contrasts between timid and rigorous and between ailing and hotheaded are too much reduced to a mean value, in spite of all the merits in the touches and in the arioso presentation of the lines. Van Bloss remains true to himself and his approach, and insofar this recording is coherent in itself but, nonetheless, it may be questioned whether it adequately captures Schumann's bubbly and imaginative spirit. (Summary by Chr. V., translated by Th. H.)



Robert Schumann
Klavierwerke Vol. 10:
Allegro op. 8, Sonate op. 11,
Sonate op. 22
 Florian Uhlig
 CD hänssler HC 16081, 2016

Souverän durch feine Gewebe

Vor rund sieben Jahren erschien die erste Folge einer Gesamteinspielung mit Klavierwerken von Robert Schumann. Damals begann Florian Uhlig sein Mammutunternehmen unter dem Zeichen „Schumann und die Sonate I“. Nun, angekommen bei Folge zehn, liegt

die Fortsetzung vor, mit den beiden Sonaten op. 11 und op. 22, dem Allegro op. 8 sowie dem ursprünglichen Finalsatz zu op. 22 – Schumann hatte diesen Satz verworfen, weil er nach etwas Schlichterem gestrebt hatte (sicher auch veranlasst durch Claras Drängen), um so eine Analogie zum ersten Satz herzustellen. Dieser verworfene Schlusssatz erschien erst 1866 im Druck – herausgegeben von Johannes Brahms. Allerdings war diese Edition so fehlerhaft, dass erst die 1981 veröffentlichte Edition als verlässliche Grundlage angesehen werden darf.

Uhlig ist mittlerweile so vertraut mit Schumanns Wohnungen, dass man sich ihm als versiertem Führer jederzeit anschließen möchte. Das zeigt sich schon in dem schülerhaften Allegro op. 8, dem Schumann später selbst kritisch distanziert gegenüberstand und dessen agile Randzonen Uhlig nicht aufs Äußerste ausreizt. Dafür horcht er in die ruhigen Mittelpassagen umso feiner hinein: ein Muster lyrischen, gesanglichen Klavierspiels. Uhlig rundet die Phrasen ab, legt den Fokus immer wieder auf die Mittel- und Bassstimmen – wie auch zu Beginn der fis-Moll-Sonate op. 11. Auch hier könnte annehmen: Wenn Schumann „Allegro vivace“ schreibt, ließe sich das kühner, überwältigender, burschikoser spielen. Ja, aber dann würden die Proportionen, so wie Uhlig sie uns vorführt, nicht mehr stimmen. Wenn er in die lyrischen Passagen vordringt, würde ein schnelleres Grundmaß, ein wilderer Gestus diesen Charakter zerstören. Denn Uhlig behandelt den Flügel delikater und mit größter Zärtlichkeit. So gespielt, kann man erahnen, wie diese Musik zu ihrer Entstehungszeit auf einem historischen Flügel aus den 1830er Jahren geklungen haben mag.

Gleiches gilt auch für den kecken Scherzo-Satz, Allegrissimo, mit dem sphärischen Lento-Intermezzo. Uhlig meidet alles Vordergründige, alle Effekthascherei, er sucht und findet schnell die tieferen Schichten, die in dieser Musik lauern. Das ist eben nicht das Hasardeurhafte, allen Visionen des jungen Enthusiasten zum Trotz.

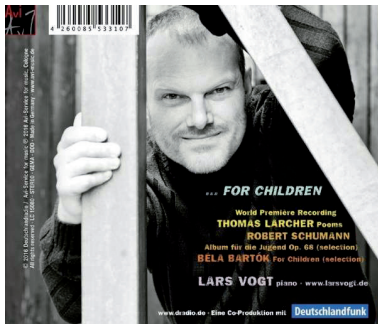
Zu Beginn des Kopfsatzes aus der g-Moll-Sonate muss denn auch Uhlig liefern, Schumann fordert hier ein „So rasch wie möglich“, um dann das Unmögliche zu wollen: „Schneller“ und „Noch schneller“. Florian Uhlig gibt sich zwar dem Taumel hin, aber mit der nötigen Umsicht, um die von Schumann erwünschten Steigerungen bewältigen zu können. Immer setzt Uhlig auf die Transparenz der Stimmen, er präsentiert sie uns als ein zartes, fragiles Gewebe mit vielen Gleichzeitigkeiten, etwa wenn zu der singenden Hauptstimme sich auf einmal eine Zwischenstimme dazu mogelt oder wenn der Bass ironisch kommentiert.

All das klingt auf den ersten Eindruck weder spektakulär noch revolutionär. Uhlig meidet Übertreibungen, sein Schumann ist frei von Karikaturenhaftem, von Fratzigem. Uhlig zeigt uns Schumann als Suchenden,

als einen Künstler, der persönliche, neue Ausdrucksformen sucht und gleichzeitig mit der Form ringt. Die Sonate nach Beethoven war eben auch für ihn ein Projekt von besonderer Herausforderung und bekanntlich mit Hindernissen behaftet

(Christoph Vratz)

In his complete recording, Florian Uhlig has in the meantime stopped at the tenth volume and reached “[Schumann and the Sonata]” for the second time. In this recording, in addition to the Allegro Op. 8, he included the Sonatas in F sharp minor, Op. 11, and in G minor, Op. 22. Uhlig’s playing is neither spectacular nor revolutionary. He avoids exaggerations in a deliberate and style-conscious manner and his Schumann is free from anything caricature-like. But the more profoundly and accurately he listens into these compositions, revealing middle and secondary parts, and the singing parts become the centre of his understanding of Schumann. (Summary by Chr. V., translated by Th. Henninger)



For Children

Larcher (Poems), Schumann (Album für die Jugend – Auswahl), Bartók (For Children – Auswahl)
Lars Vogt (Klavier)
Audio-CD, Avi/Deutschlandfunk 2016

Wenn es denn einen Preis gäbe für die originellste, spannendste, unterhaltsamste, anregendste, vergnüglichste und zugleich zutiefst nachdenklich machende Aufnahme

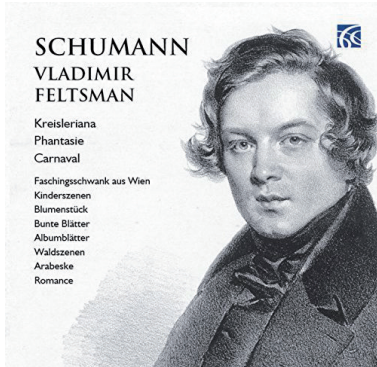
des Jahres 2016 – man müsste ihn unverzüglich dem Pianisten Lars Vogt und seiner „For Children“-Einspielung zuerkennen. Die Auszeichnung für die familiautuglichste Musik käme noch obendrauf. Denn was sich hier hinter dem schlichten Titel „For Children“ verbirgt, ist eine wahre Schatzkiste: Vogt koppelt eine Auswahl von Stücken aus Schumanns Album für die Jugend op. 68 mit einer weiteren Auswahl von Miniaturen, die Béla Bartók „Für Kinder“ geschrieben hat, und mit den „Poems“ des österreichischen Komponisten Thomas Larcher (geb. 1963), die sich im Untertitel als „12 Stücke für Pianisten und andere Kinder“ ausweisen. Wen man mit einem solchen Album erreichen will, beantwortet Lars Vogt selbst in einem im Begleitheft enthaltenen lesenswerten Interview: „Jeden! Es sind Stücke für Kinder, die auch als

Erwachsener unglaublich Spaß machen – zu hören und zu spielen. So ein Reichtum an Poesie, Ausgelassenheit und Ausdruck verschiedenster Art in jeder dieser Kostbarkeiten.“

Diese Stücke, sagt Vogt an anderer Stelle, „haben es verdient, richtig schön eingespielt zu werden, mit aller Ernsthaftigkeit und Zuwendung, wie jedes andere Repertoire auch.“ Genau das macht der Pianist aufs Allerschönste, spürt noch der winzigsten Miniatur aufmerksam und empfindsam nach – die insgesamt 60 (!) Stücke auf dieser CD haben alle einen ganz eigenen Charakter, schaffen der Fantasie große Räume. Wenn der Pianist bei Schumann und den folkloristisch inspirierten Bartók-Stücken weitgehend Bekanntes erfrischend neu vermittelt, sind die zwölf „Poems“ von Thomas Larcher eine richtige Entdeckung. Der Zyklus wurde 2010 bei Vogts „Spannungen“-Festival in Heimbach von Kindern uraufgeführt und erweist jetzt seine große Spannkraft in der CD-Einspielung. Larchers Tonsprache ist anspruchsvoll und avanciert, aber zugleich unmittelbar eingängig, was auch heißt: Leichtes muss nicht naiv daherkommen. Es gibt so hübsche Dinge wie „Frida schläft ein“, wo man gewissermaßen einem Kind beim Einschlafen zuschauen kann, oder „Tritt nicht auf den Regenwurm“, wo der Wurm in seiner ganzen Farbigekeit beschrieben wird. Kurzum: Alles auf dieser CD ist eine wahre Freude für große und kleine Kinder, für große und kleine Pianisten.

(Ulrich Bumann)

There are as many as 60 (!) short pieces represented on this CD: The pianist Lars Vogt couples a selection of pieces from Schumann's Album for the Young and from Bartók's Miniatures "For Children" with the contemporary "Poems" of the Austrian composer Thomas Larcher. Lars Vogt traces even the tiniest miniature with great attention and sensitivity – a real pleasure for big and small children and for big and small pianists. (Summary by U. B., translated by Th. H.)



**Robert Schumann:
Kinderszenen, Arabeske, Blumenstück, Kreisleriana, Faschingsschwank, Waldszene, Fantasie op. 17, Albumblätter, Carnival, Bunte Blätter und weitere Stücke**

Vladimir Feltsman (Klavier)
3 CD Set
Nimbus Alliance 2016

Zwei Besprechungen im direkten Vergleichtwo reviews in a direct comparison

I. Der Pianist Vladimir Feltsman liebt offenbar die großen Herausforderungen, seine Discographie umfasst sechs Alben mit Werken von Johann Sebastian Bach und Aufnahmen der letzten fünf Klaviersonaten Beethovens. Jetzt hat er sich mit Schumann auseinandergesetzt, auf drei CDs mit insgesamt drei Stunden und 45 Minuten Spieldauer. Das Ergebnis ist eine nicht minder große Herausforderung für den Zuhörer, sich auf die extrem subjektive Sicht eines Pianisten einzulassen.

Feltsman, 1952 in Moskau geboren und am Tschaikowsky-Konservatorium ausgebildet, emigrierte 1987 nach mehreren vergeblichen Anläufen in die Vereinigten Staaten. Dort hat er sich eine solide Karriere aufgebaut, auch wenn er vielleicht nicht in der Champions League der Piano-Stars geführt wird. Das mag nicht zuletzt daran liegen, dass er sich in seinem Spiel konsequent jeder Beliebigkeit versagt und den Hörer durchaus vor den Kopf stoßen kann. Nicht umsonst wohl hat er seinen Schumann-Interpretationen zwei Sätze aus den Musikalischen Haus- und Lebensregeln des Komponisten vorangestellt: „Wenn du spielst, kümmer dich nicht darum, wer dir zuhört“ und „Spiele immer, als hörte dir ein Meister zu.“

Bereits die ersten zwei Minuten dieser Schumann-Einspielungen, das Anfangsstück der Kinderszenen, reichen aus, um zu ahnen, was da auf den Zuhörer zukommt. Es ist die pure Übersetzung von Empfindung in Bewegung, eine auf die Spitze getriebene Folge von Beschleunigungen und Tempo-Zurücknahmen – später, im Beginn der großen Fantasie op. 17 beispielsweise, wird dieses unendliche Spiel mit den Rückungen dazu führen, dass man ein Taktgefüge kaum noch wahrnimmt. Solche sehr persönliche Innensicht aufs Werk steht in einem kühnen Kontrast zur klanglichen Nüchternheit, die Feltsman bevorzugt: Da gibt es kei-

nen Pedalnebel, kein aufgesetztes Pathos; stattdessen wird Details akribisch nachgespürt, gewinnen Nebenstimmen an Bedeutung, werden auch massive Klangballungen durchhörbar. Höchstmögliche Virtuosität versteht sich von selbst.

Wie weit der Hörer Feltsmans Schumann-Interpretationen folgen mag, ist gewiss eine Frage des ganz persönlichen Geschmacks. Spannend und diskussionsanregend ist es auf jeden Fall. Und wer nach einem Einstieg in die Schumann-Welt des Pianisten sucht, sollte sich vielleicht den zweiten Satz der *Fantasie* op. 17 anhören: Auftrumpfender Tastendonner existiert hier nicht, statt rauschhafter Äußerlichkeit setzt Feltsman sozusagen auf ein Strahlen, das von innen kommt.

(Ulrich Bumann)

An exciting debate throughout: On three CDs, the pianist Vladimir Feltsman documents his very personal view of Robert Schumann's piano works. He translates feeling into movement and often takes the change of accelerations and tempo reductions to extremes. This rubato playing is in stark contrast to the tonal sobriety which Feltsman prefers. No pedal fog, no artificial pathos, but painstakingly tracing all details, instead. (Summary by U. B., translated by Th. H.)

II. Erzähler mit raschen Wechseln – Im März 2014 hat sich der russisch-amerikanische Pianist Vladimir Feltsman, Sohn einer generationenübergreifend aktiven Musikerfamilie, für mehrere Tage in England in ein Aufnahmestudio verkrochen und dort (nach einer zuvor bereits zugänglich gemachten Einspielung mit dem „Album für die Jugend“) gleich drei CDs mit Klavierwerken von Robert Schumann eingespielt, darunter die *Kinderszenen*, *Kreisleriana*, den *Faschingsschwank*, *Carnaval* und *Waldszenen*.

Feltsman hat im Beiheft einen ausführlichen Einführungstext verfasst (der leider nur in englischer Sprache vorliegt), in dem von einem spezifischen Schumann-Ton spricht, von „Schumann's phantasmagorical, fragmented and unsettling musical world“, von seiner Klaviermusik als eigener Welt mit „very own forms, content an manner of expression“, von Werken, die „his character, temperament and creative imagination“ spiegeln. Das wirkt zunächst sehr allgemein, die Belege, was er damit meint, liefert er auf den CDs.

Feltsman zeigt uns Schumann in allen denkbaren Facetten, unberechenbar, aufrührerisch und kritisch im Umgang mit Traditionen, er zeigt Schumann als Träumer und als Emphatiker, als Solitär, der eine eigene

Sprache pflegt, unberechenbar und tief in der eigenen Fantasiewelt wurzelnd. Nun mag man über die eine oder andere stilistische Umsetzung streiten, etwa gelegentliche Rubato-Verzögerungen, die auch knapper, weniger raumgreifend hätten platziert werden können. Doch Feltsman setzt, etwa in *Kinderszenen* oder in der *Fantasie* gezielt auf dieses Stilmittel, um so klarzumachen: Schumanns Welt lebt nicht über lange Distanzen von einem Grundmetrum, diese Musik ist selbst innerhalb einzelner Sätze, voller Unruhe, voller Drängen und Suchen. Wie subtil er dieses Rubato einsetzt, zeigt gleich das erste Stück der *Kinderszenen*, wenn Feltsman gleich das erste Motiv bei seiner prompten Wiederholung als Echo deutet und dafür mit minimalen Verzögerungswerten arbeitet – so erscheint gleich dieses erste Stück wie eine Erinnerung aus fernen Welten, ein Nachhall, ein Nachklang. Diesen Ansatz für ein Eröffnungstück zu wählen, ist mehr als beachtlich, zumal es keineswegs maniert wirkt. Verhandeln ließe sich auch der Mittelteil der „Wichtigen Begebenheit“, den Feltsman im Tempo zurücknimmt, obwohl die Dynamik hier zulegt. Was zeigt: Feltsman sieht sich als Erzähler, der rasch und jederzeit Stimmen und Stimmungen wechselt. „Der Dichter spricht“... Hört man seinen *Faschingschwank*, so drängt sich unweigerlich Sviatoslav Richter als Vergleichsgröße auf und die Frage: Gibt es einen ‚russischen Schumann‘? Natürlich ist diese Frage Unsinn, vergleichbar bleibt allenfalls der drängende Gestus in den Ecksätzen. Wo Richter noch explosiver, noch radikaler vorgeht, bleibt Feltsman einen oder auch zwei Schritte dahinter zurück. Dennoch hat sein Spiel etwas Mitreißendes, das sich jedoch nicht allein im Virtuosen erschöpft. Feltsman besitzt einen wachen Blick für das Dahinter, für Motive, die sich ankündigen, bevor sie zur Explosion gebracht werden – oder umgekehrt, wenn sie als Nachklang noch einmal zart aufscheinen.

Vladimir Feltsman gelingt es, das Miniaturistische Schumanns in dramaturgisch klug geformten Einheiten abzubilden. Etwa in den „Waldszenen“, deren Gegensätzlichkeit von lyrisch und grell, von zart und aufscheuchend Feltsman in den beiden ersten Stücken mit aller Deutlichkeit herausstellt. Wie behutsam er spielen kann, wie geheimnisvoll, wie nebelhaft andeutend, zeigt sich am Ende der „Einsamen Blumen“, eine Passage, die nahezu Überganglos in die „Verrufene Stelle“ mündet – ein unmittelbarer Zusammenhang zweier Stücke, der so nur selten zu hören ist.

Den Beginn der *Kreisleriana* nehmen Pianisten wie Argerich oder Korstick gewiss forscher, wagemutiger, rigoroser, auch fällt der Kontrast zum zweiten Thema dieses „Äußerst bewegt“ bei Feltsman nicht so deutlich aus, doch gelingt ihm trotz des Verzichts auf Extreme eine geschlossene Darstellung, die nicht verharmlost. Dieser Schumann, so diskussions-

würdig er in einigen Details auch sein mag, gehört nicht in die Schublade des Vergessens. Die Aufnahme ist es jederzeit Wert, für einen genaueren Vergleich mit den Säulen der Diskographie herangezogen zu werden.

(Christoph Vratz)

Here, Vladimir Feltsman has selected a comprehensive Schumann program with several of the most important cycles. Feltsman mostly finds his own sound which is either reflected in smart dramaturgy of the small pieces or in subtle handling of the rubato possibilities. However, such delays are not an end in themselves but part of Feltsman's sophisticated view of Schumann. (Summary by Chr. V., translated by Th. H.)



Robert Schumann:
Orchester- und Kammermusikwerke
zu vier Händen Vol. 4
Klavierduo Eckerle
CD Naxos 8.551377, 2016

Reduziert

Was Silke-Thora Matthies und Christian Köhn im vergangenen Jahrzehnt zu Johannes Brahms geleistet haben, wiederholt nun das

Klavierduo Eckerle bei Robert Schumann: eine Gesamteinspielung all jener Werke, die in Klavierbearbeitungen zu vier Händen vorliegen. Nun ist der Werk-Korpus bei Brahms ungleich größer. In CDs gerechnet handelt es sich um 18 Veröffentlichungen. Dagegen ist der Umfang bei Schumann übersichtlicher.

Nun liegt der vierte Teil dieser Pionier-Edition vor, mit der zweiten Sinfonie im Zentrum, die Robert und Clara für Klavierduo eingerichtet und im Jahr 1849 veröffentlicht haben. Es folgen die beiden Overtüren zu *Genoveva* und zu Shakespeares *Julius Cäsar*. Bearbeitet wurden sie von Robert Pfretschner bzw. Woldemar Bargiel, in beiden Fällen hat Schumann revidierend eingegriffen. Das Programm wird beschlossen durch eine anonyme Bearbeitung des Konzertstücks für vier Hörner und Orchester op. 86. Bei auf die zweite Sinfonie handelt es bei dieser Produktion um Ersteinspielungen.

Die Frage, inwieweit diese Klavier-Fassungen lediglich Surrogate darstellen oder ob sie einen eigenen künstlerischen Stellenwert besitzen, kann und soll hier nicht erörtert werden – fest steht allerdings, dass hier Details hörbar werden, die im Orchesterverbund gern verloren gehen, zumal wenn die Pianisten so klar und transparent spielen wie das Klavierduo Eckerle. Das liegt auch an der behutsamen Pedalisierung, die eine gute Durchhörbarkeit der einzelnen Stimmen garantiert.

Heikel bei diesen Bearbeitungen sind oft die Tremoli, die, im Original von Streichern gespielt, einen eigenen Klangeffekt erzielen, mal als teppichartig untermalende Fläche, mal als eigener dramatischer Impuls. Hier zeigt die Aufnahme eine gewisse Zurückhaltung. Schon nach der langsamen Einleitung im ersten Satz, wo Schumann ein „Energisch, lebhaft“ vorgibt, übt das Eckerle-Duo eine gewisse Zurückhaltung, als wolle es die sinfonischen Maße bewusst aufs Kammermusikalische reduzieren. Man braucht nur die Coda als Beispiel heranzuziehen: Bei allem Schwung hätte dieser Abschnitt noch mehr „orchestrale“ Größe und ein Mehr an Verve vertragen können. Auch das Scherzo bleibt, vor allem in seinen dynamischen Extrembereichen, eher sanft. Das elfenartige Huschen gerät nicht richtig geheimnisvoll, den Tutti-Ausbrüchen geht stellenweise das Überwältigende verloren. Da sich ein ähnlicher, offenbar von den Pianisten bewusst gewählter Ansatz auch im Finale findet, entpuppt sich schließlich der dritte Satz als der schlüssigste – innig und mit singendem Ton spielen Mariko und Volker Eckerle dieses „Langsam“.

Bei den drei folgenden Stücken erhärtet sich der Eindruck, dass insgesamt mehr Ausdruckswille und Risiko diese Aufnahme aufgewertet hätten. Das Unbedingte von Schumanns Kunst wird offenbar bewusst zurückgenommen, besonders in den Ecksätzen des Hörner-Konzertstücks. So gespielt, wirken diese Werke tatsächlich eher nach Bearbeitungen, und so sollen sie ja – vom häuslichen Gebrauch im 19. Jahrhundert abgesehen – nicht unbedingt klingen. Man ziehe nur die Brahms-Edition als Vergleich heran. Schumanns visionärer Geist vermittelt sich, auch im Gegensatz zu den zuvor veröffentlichten Folgen dieses besonderen Aufnahme-Projekts, bei dieser CD nur teilweise.

(Christoph Vratz)

In its complete recording of Schumann's orchestral and chamber music works for piano four hands, the Eckerle Duo has reached volume four: with Symphony No. 2 as the focus and two Overtures and the Concert Piece for Four Horns as additional works. This recording is, however, only partially convincing, for instance, through the extremely transpar-

ent playing of the two pianists who harmonise with each other perfectly. What is lacking is the last fire, the listener misses the visionary spirit which is inherent to Schumann's works and which, here, has been domesticated too strongly for the benefit of beautiful sounds. (Summary by Chr. V., translated by Th. H.)



Schubert: Winterreise (D 911)

Version Prégardien/Gees unter Berücksichtigung eines historischen Konzertes von Julius Stockhausehn und Clara Schumann (1862)
CD P.Rhéi, 2016

Im Folgenden ist von Franz Schuberts „Winterreise“ die Rede. Was nun aber hat dieser Liederzyklus mit Robert Schumann zu tun? Unmittelbar nichts, um es unumwunden zu sagen, wohl aber mit

seiner Frau Clara. Dazu ein Blick zurück in vergangene Zeiten mit ihren damals gültigen Musizierbedingungen.

Die derzeit so dominante „historische Aufführungspraxis“ ist streng (mitunter leicht überstreng) darum bemüht, Werke angemessen aus ihrer Entstehungszeit heraus zu verstehen und sich von geschmäckerlichen Interpretationen jüngerer Epochen abzusetzen. Dies gilt namentlich für Kompositionen des Barockzeitalters; Nikolaus Harnoncourt war da einer der ersten Pioniere. Seine gleichgesinnten Nachfolger sind mittlerweile kaum noch zu zählen. Diese Entwicklung hat auch in der Aufführung romantischer Werke Spuren hinterlassen. So sang der Counter-Pionier Jochen Kowalski zu Beginn seiner Karriere Lieder des 19. Jahrhunderts (u.a. Schumann), dirigierte Rene Jacobs vor einigen Jahren Gioachino Rossinis „Tancredi“. Manchmal sind nur bedingt wahrnehmbare Details zu beobachten wie etwa die Verwendung der Ophikleide (statt einer Tuba), so vor einiger Zeit bei einer Kölner Aufführung des *Benvenuto Cellini* von Hector Berlioz geschehen.

Mitunter geht es bei „Vergangenheitsbewältigung“ auch um die Rekonstruktion fragmentarisch überlieferter Werke wie Gustav Mahlers zehnter Sinfonie. Dass die Vervollständigung des dritten Aktes von Alban Bergs Oper *Lulu* durch Friedrich Cerha durchaus nicht der Weisheit letzter Schluss sein muss, bewies vor längerem eine Hamburger Neuin-

szenierung des Werkes, wo die Leerstellen des Originals durch das Violinkonzertes des Komponisten („Dem Andenken eines Engels“) requiemartig ausgefüllt wurden.

Doch auch die Darbietungen vollständig überlieferter Werke haben Metamorphosen durchlaufen. So kam jüngst eine interessante Aufnahme von Franz Schuberts Streichquartett *Der Tod und das Mädchen* mit der Geigerin Patricia Kopatchinskaja und dem Saint Paul Chamber Orchestra heraus. Hier wurde nicht nur durch die erweiterte Besetzung das Klangvolumen (dezent) erweitert, man integrierte darüber hinaus in die Satzpausen historische und zeitgenössische Werke, welche sich gleichfalls mit dem Thema Tod auseinandersetzen (John Dowland, Carlo Gesualdo, György Kurtág). „Schuberts Quartett ist eine sehr einsame und verzweifelte Darstellung des Todes. Hört man es vor dem Hintergrund von Grabesgesängen und Klageliedern aus anderen Jahrhunderten, wird die Perspektive verändert“, so einer der mitwirkenden Musiker.

Ein anderes Schubert-Werk, welches trotz seiner nach heutigem Verständnis eindeutigen Geschlossenheit immer wieder zu „Kommentaren“ herausfordert, ist der *Winterreise*-Zyklus. So schrieb Hans Zender eine „komponierte Interpretation für Tenor und kleines Orchester“. Das Werk wurde 1993 von Christoph Prégardien uraufgeführt. Sein Sohn Julian, ebenfalls lyrischer Tenor, tritt in seine Spuren. Er ist ein intellektuell hoch motivierter Spurensucher im Bereich der Musikgeschichte. Zusammen mit dem Pianisten Michael Gees hat er sich akribisch mit der Aufführungsgeschichte der *Winterreise* auseinandergesetzt und eine Version entwickelt, welche er am 28. November 2015 im Festsaal des Klosters Muri (Schweiz) vorstellte. Das Konzert wurde mitgeschnitten und ist jetzt auf einem CD-Doppelalbum greifbar. Der etwas kryptisch anmutende Name des Labels P.Rhéi erklärt sich aus dem Begriff „pantarrhei“ („alles fließt“). Das accent aigu auf dem Buchstaben „e“ scheint ein koketter Verweis auf den Nachnamen des Sängers zu sein.

Ähnlich wie bei seiner Erarbeitung von Robert Schumanns *Liederkreis* mit der Sopranistin Anna Lucia Richter, wo der Liederzyklus nicht nur mit Fremdkompositionen (Johannes Brahms, Benjamin Britten) angereichert, sondern auch von musikalischen Improvisationen über Texte Joseph von Eichendorffs zäsiert wird, wagt Michael Gees zusammen mit Julian Prégardien bei der *Winterreise* „eine individuelle Gestaltveränderung“. Die Geschlossenheit des Werkes wird aufgebrochen und kommentarhaft erweitert. Eine solch intellektuelle Dramaturgie kannte das 19. Jahrhundert zwar nicht, aber es gab vielfache Anpassungen an den Zeitgeschmack. Der fundierte Booklettext von Martin Günther liefert zu diesem Thema viele Details. An dieser Stelle mag es genügen zu sagen, dass das Konzertpublikum von damals das salonhaft Gefällige schätzte

und zudem möglichst viel Abwechslung erwartete. Ein nahezu abendfüllender Liederzyklus wäre also kaum akzeptiert worden. „Die künstlerische Programmgestaltung balancierte letztlich auf einem schmalen Grat zwischen persönlichem Sendungsbewusstsein und unterschiedlicher Publikumerwartung“ (Martin Günther).

Dieser Tatsache trug auch der renommierte Bariton Julius Stockhausen (1826-1906) Rechnung, welcher namentlich im Liedbereich Karriere machte. Bereits während seines Studiums beschäftigte er sich mit der *Winterreise*, aber eine zyklische Aufführung wagte er zunächst nur mit der *Schönen Müllerin* (1856 in Wien), freilich auch nicht in „reiner“ Form. Und bei seinen vielen Auftritten mit Clara Schumann mochte das Publikum die berühmte Pianistin ohnehin nicht lediglich als Begleiterin, sondern auch als Solistin erleben. So wurden in „Müllerin“-Aufführungen beispielsweise Ludwig van Beethovens „Mondschein“-Sonate oder auch Balladen Fryderyk Chopins eingestreut.

Was die *Winterreise* betrifft, ist auf die „Zweite Soirée“ der beiden Liedinterpreten am 27. November 1862 im Wörmer'schen Concert-Saal Hamburgs besonders hinzuweisen. Auf dem Plakat (abgebildet im CD-Booklet) wird übrigens zunächst Clara Schumann genannt, sicher nicht aus purer Höflichkeit, sondern als Reverenz an ihren künstlerischen Status. Ihre Solobeiträge im genannten Konzert waren eine Bach-Gavotte, zwei Scarlatti-Sätze sowie Lieder ohne Worte von Felix Mendelssohn. Am Anfang stand Robert Schumanns Klavierquintett opus 44. Aus der *Winterreise* wurden lediglich zwei Gruppen zu je vier Liedern geboten, allerdings nicht in der originalen Chronologie und darüber hinaus mit der Überschrift „Reisebilder“ versehen. Ein solches Programm wäre heute kaum noch denkbar, aber die damalige Werkzusammenstellung zeigt, dass „Musikgeschichte mehr ist als eine Geschichte großer autonomer Meisterwerke“ (Martin Günther).

Julian Prégardien und Martin Gees rekonstruieren das historische Hamburger Konzert nicht einfach, reflektieren aber seinen ungewöhnlichen Charakter. Solo spielt Gees zwar auch ein Lied ohne Worte (opus 102,5), ansonsten aber drei von Domenico Scarlattis kurzen Klaviersonaten (K 11, K 513, K 67), deren Klangstil sich in die Liedfolge bestens einpasst. Darüber hinaus gibt es diverse Improvisationen des Pianisten, deren retrospektiver Stil es sogar zulässt, dass sie attacca mit den umgebenden Liedern verbunden werden. Die finale Nummer der Einspielung bildet Schuberts melodramatisch konzipierter „Abschied von der Erde“, ein tief berührendes Werk.

Der interpretatorische Rang der *Winterreise* von Prégardien/Gees ist nichts weniger als sensationell. Der Pianist erweist sich als äußerst feinfühligster Begleiter und besticht mit – man möchte sagen – melancholi-

scher Nachdenklichkeit. In „Gute Nacht“ erlaubt er sich eine individuelle Agogik und wartet mit eindringlichen dynamischen Steigerungen auf. Auch in der Folge führen Akzentuierungen immer wieder zu neuer Sinngebung. Die Tenorstimme von Julian Prégardien ist eine dezidiert lyrische, was seinem Singen etwas sehr Fließendes gibt. Sein Organ ist freilich auch zu enormen dramatischen Steigerungen fähig und überrascht in „Gefrorene Tränen“ mit einer äußerst substanzreichen Tiefe. Hier und da schmückt der Sänger melodische Linien mit Verzierungen aus. Fesselnd, mehr noch: beklemmend ist Perigordiens Fähigkeit, variable Stimmungen präzise zu suggerieren, wie man es so anderswo kaum gehört hat. Dabei sind es oft nur minimale Veränderungen etwa des Timbres wie die zunehmende Fahlheit in der zweiten Strophe des „Lindenbaums“. Vieles bei dieser *Winterreise* hört man wie neu. Eine außerordentliche Aufnahme. Weitere Einspielungen stehen zu erwarten.

(Christoph Zimmermann)

Franz Schubert's song cycle *Winterreise* (Winter Journey) is known today only in its complete form without caesura. In the 19th century, however, different conditions for reception prevailed and tastes were different. Large-scale works were often presented in excerpts only. The prototype of the *Winterreise* was a concert performed by the baritone Julius Stockhausen and Robert Schumann's wife Clara in Hamburg in 1862. Only two selection groups were then offered (under the title of "Travel Pictures") within the framework of a mixed programme. This principle is now varied in a contemporary fashion by Julian Prégardien and Michael Gees. An interesting alternative.
(Summary by Chr. Z., translated by Th. H.)



Maureen Forrester. Berlin 1955–1963

Piano: H. Klust · M. Raucheisen ·

F. Schröder

Bach | Brahms | Britten | Barber | Franck

| Haydn | Loewe | Mahler | Poulenc |

Schubert | Schumann | Wagner

audite · Deutschlandradio Kultur

3 CDs. 21.437, LC 04480, 2016

Sie trat in den größten Sälen der Welt mit den berühmtesten Dirigenten ihrer Zeit auf und hinter-

ließ eine beeindruckende Diskografie. Dennoch wurde sie außerhalb ihres Heimatlandes Kanada kaum populär, blieb eher ein Geheimtipp unter Spezialisten. Sie gehörte zu dem kleinen Kreis von Altistinnen, die nach 1945 überhaupt zur Verfügung standen. Da es im Bereich der Oper nur wenige und vor allem nur wenig dankbare Rollen für das Altfach gibt, konnte Maureen Forrester hier auch kaum internationalen Ruhm erlangen. Sie verlegte sich wesentlich mehr auf den Konzertsaal und das Klavierlied, wo sie ihre künstlerische Heimat sah.

Die vorliegende CD-Box aus der Reihe »Legendary Recordings« mit zum Teil gänzlich unbekanntem Aufnahmen bündelt nun erstmals Forresters weit gefächerte Aktivitäten im Bereich des Klavierlieds im vollen Umfang. Produziert wurden sie ursprünglich vom Berliner RIAS in den Jahren 1955 bis 1963. Unter den drei Klavierbegleitern Hertha Klust, Felix Schröder und Michael Raucheisen ragt letzterer in zweifacher Hinsicht heraus: Nicht nur zählen die Aufnahmen mit ihm zu Forresters frühesten überhaupt, sie dokumentieren darüber hinaus auch die geradezu legendäre Zusammenarbeit zwischen den beiden Künstlern, die der Sängerin zur endgültigen Perfektion ihrer Stimme verhalf.

Die Bandbreite der Lieder spiegelt das umfangreiche Repertoire der Altistin wider, reicht es doch von Komponisten wie Johann Wolfgang Franck und Carl Philipp Emanuel Bach über Joseph Haydn, Carl Loewe, Franz Schubert, Robert Schumann, Richard Wagner, Johannes Brahms und Gustav Mahler bis hin zu Forresters Zeitgenossen Francis Poulenc, Samuel Barber und Benjamin Britten. Dabei widmet sich die Sängerin auch relativ unbekanntem Bereichen, spart bei den zentralen Liedkomponisten gerade deren gängigste Werke aus. Im Falle Robert Schumanns fällt ihre Auswahl gerade auf die damals unpopulären, weitgehend verschmähten späten Lieder. Neben einigen Nummern aus dem Jugendalbum op. 79, aus op. 25 und op. 64 legt Forrester eine ergreifende Interpretation der doch selten eingespielten *Gedichte der Königin Maria Stuart* op. 135 vor, kongenial von Michael Raucheisen begleitet. Noch ungewöhnlicher wird die Einspielung dadurch, dass Forrester die Texte nicht in der von Schumann verwendeten deutschen Übersetzung singt. Sie debütierte mit dem Stuart-Zyklus seinerzeit in Paris und hatte als Reverenz an das dortige Publikum John Newmark gebeten, die französischen bzw. lateinischen Originaltexte zu suchen, wie das ebenso umfangreiche wie aufschlussreiche Booklet verrät. Den Anforderungen der doch so unterschiedlichen Lieder wird Forresters tiefe, dunkel getönte und angemessen timbrierte Kopfstimme gerecht. Wärme in Klangfarbe und Tongebung, expressive Schönheit der Linienführung, absolut saubere Intonation und verständliche Artikulation, dazu ein solides technisches Fundament: so erlebt man manches Lied aus neuer Perspektive. Kleine

Ungenauigkeiten und Textfehler sind den nicht optimalen Aufnahmebedingungen im RIAS-Studio geschuldet, von denen das Booklet berichtet. Der Wert aller Interpretationen wird dadurch in keiner Weise angetastet: Eine Box, die in die Sammlung eines jeden Freundes von Klavierliedern gehört!

Gerade wurde dieses Porträt mit einem International Classical Music Award (ICMA) in der Kategorie »Historical Recording« ausgezeichnet.

(Irmgard Knechtges-Obrecht)

This portrait recently won an *International Classical Music Award (ICMA)* in the category „Historical Recording“.

Maureen Forrester appeared on stage of the world's largest concert halls, together with the most famous conductors of her time. She belonged to the small circle of alto singers that were even available after 1945.

The CD Box at hand – from the series „Legendary Recordings“ – contains some entirely unknown recordings and was originally produced between 1955 and 1963 by the radio station RIAS in Berlin. Among the three accompanying pianists Hertha Klust, Felix Schröder and Michael Raucheisen, the latter is certainly the most outstanding. The spectrum of lieder is a testimony to the alto singer's extensive repertoire: It ranges from composers such as Wolfgang Franck and Carl Philipp Emanuel Bach, through Joseph Haydn, Carl Loew, Franz Schubert, Robert Schumann, Richard Wagner, Johannes Brahms and Gustav Maler, to Forresters contemporaries Francis Poulenc, Samuel Barber and Benjamin Britten.

Forresters deep falsetto with her appropriately dark timbre in every respect meets the demands of these many different songs. A box that should not be absent from the collection of any friend of piano songs!

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



LIEDER Ullmann . Schumann

Robert Schumann: Aufträge, Röslein, Suleika, Aus den östlichen Rosen, Liebeslied, Wilhelm Meister, Gedichte und Requiem opus 90, Victor Ullmann: Sonette aus dem Portugiesischen, Six Sonnets de Louise Labé

Christina Landshamer (Sopran), Gerold Huber (Klavier)

CD Oehms Classics (2015)

Wie ein Liederprogramm am einprägsamsten gestalten? Ein

Komponist oder mehrere, mit oder ohne thematischem Faden, heiter oder schwermütig oder eine möglichst reiche Mixtur an Stimmungen? Schließt individuelles Timbre eines Interpreten bestimmtes Repertoire womöglich aus? Bei Christina Landshamer sind kritische Vorabüberlegungen nicht ganz unangebracht. Die aus München gebürtige Künstlerin verfügt über einen leichten Sopran, dessen kristalliner Schimmer bei der Oper gut für das Soubrettenfach taugt. In der Tat sang sie noch 2015 Webers *Freischütz*-Ännchen in Dresden. Die Entwicklung einer Stimme lässt sich freilich nicht verbindlich vorhersagen. Bei Anna Netrebko, der umjubelten Primadonna unserer Tage, konstatiert man beispielsweise seit einiger Zeit den Zuwachs einer dezidierten Mezzofarbe. Noch gleicht der Gesang von Christina Landshamer bildlich gesprochen dem Flug einer „leichtbeschwingten Taube“, wie es in Schumanns „Aufträge“ heißt. Auch das feingliedrige Spiel von Gerold Huber trägt zu dem reizvollen Eindruck dieses Liedes bei.

Die Sopranistin hat den vielgefragten Pianisten 2013 kennengelernt und mit ihm (sowie dem Tenor Maximilian Schmitt) auch ihr Debüt bei der Schubertiade 2016 in Schwarzenberg bestritten. Bei dieser Gelegenheit demonstrierte sie ihr besonderes Faible für Lieder am Rande des traditionellen Repertoires. Das spiegelt sich auch in der vorliegenden CD, welche Kompositionen von Schumann mit solchen von Viktor Ullmann kombiniert.

Der 1898 im polnischen Cieszyn geborene Komponist war ein Anhänger der Schönberg-Schule. Nachdem er sich in Prag niedergelassen hatte, leitete er zusammen mit Alexander Zemlinsky das Neue Deutsche Theater. Später lebte er einige Jahre in Stuttgart, von wo er wegen der aufkommenden Judenfeindlichkeit aber wieder zurück nach Prag ging und am Tschechischen Rundfunk tätig war. Der Versuch einer Auswanderung scheiterte. Von den Nationalsozialisten wurde er zunächst nach Theresienstadt,

dann nach Auschwitz deportiert und 1944 ermordet. Seit den siebziger Jahren erinnert man sich wieder an sein Schaffen, vor allem die Oper *Der Kaiser von Atlantis* hat sich etablieren können. Lieder bilden indes nur einen kleinen Teil in Ullmanns Oeuvre. Christina Landshamer lernte viele von ihnen während ihres Münchner Studiums in der Liedklasse von Konrad Richter kennen, einem Bewunderer des Komponisten.

Anders als Schumann schildern die von Ullmann benutzten Texte Liebesverlangen und Liebesehnsucht aus weiblicher Perspektive. Da sind zum einen *Drei Sonette aus dem Portugiesischen*. Die Gedichte stammen von Elizabeth Barret-Browning, wurden 1850 veröffentlicht und ein halbes Jahrhundert später von Rainer Maria Rilke ins Deutsche übertragen. Ullmanns hier stark dissonante Musik lässt den Einfluss Schönbergs deutlich erkennen. Bei den *Six Sonnets de Louise Labé*, welche zurück ins Zeitalter der Renaissance führen, waltet eine mildere Tonsprache. Die hochemotionalen Texte müssen zu ihrer Zeit provokativ gewirkt haben. Heute weiß man solch expressionistische Vorgriffe zu würdigen. Für Christina Landshamer ist dieser Zyklus jedenfalls zu einer „Herzensangelegenheit“ geworden. Tatsächlich scheinen sich diese gefühlsbohrenden Lieder günstig auf die Interpretation auch von Schumanns Kompositionen ausgewirkt zu haben. In den *Liedern und Gesängen aus Goethes Wilhelm Meister* bleibt die Kindfrau Mignon, so wie sie Christina Landshamer in lichte Töne kleidet, eine zwar noch leicht pubertierende Figur; das seelische Leiden muss man sich manchmal etwas hinzudenken. Dennoch gerät die vokaltechnisch makellose Widergabe herzbewegend, zumal Gerold Huber die Sängerin mit subtil schattierendem Spiel auf Händen trägt. Das „wünscht‘ ich bekümmert beiden im Herzen uns den Tod“ („Der schwere Abend“ in den komplett gebotenen *Sechs Gedichten und Requiem* op. 90) glaubt man jedenfalls einschränkungslos.

(Christoph Zimmermann)

Christina Landshamer counts among the particularly pleasing representatives of the younger generation of singers and has an especially strong commitment to the realm of art songs. The fact that the artist was able to secure a piano accompanist such as Gerold Huber can be seen as a distinction. On her latest CD, she combines Schumann and Viktor Ullmann, which is certainly charming due to the very narrative perspective of the songs (woman versus man). Although Christiana Landshamer's bright timbre may have reached its limits in expressing the depth of suffering, her interpretations are still strongly convincing and leave a long-lasting impression. (Summary by Chr. Z., translated by Th. H.)



**SCHUMANN: Dichterliebe,
Fünf Lieder opus 40, Der arme Peter,
Belsazar u.a., Tragödie opus 64,3**
Mauro Peter (Tenor),
Helmut Deutsch (Klavier)
CD Sony (2016)

Zwei Besprechungen im direkten Vergleich/two reviews in a direct comparison

I. Im vergangenen Jahr erinnerte man sich nicht zuletzt an den vor 50 Jahren verstorbenen Fritz Wunderlich. Immer wieder stellt sich

die Frage, ob dieser Ausnahmesänger einen wie auch immer gearteten Nachfolger gefunden hat. Das jugendlich maskuline Timbre mit dem metallischen Höhenglanz wird Wunderlichs individuelles Markenzeichen in jedem Falle bleiben, aber seine bis 1953 zurückreichenden Aufnahmen zeigen durchaus, dass kein Meister vom Himmel fällt, dass es in jeder Sängerkarriere qualitative Entwicklungsstufen gibt. Mit Blick auf Mauro Peter soll diese Anmerkung mitnichten „entschuldigend“ verstanden werden, vielmehr ist mit höchstem Respekt zu konstatieren, wie weit es der junge Schweizer Tenor bereits gebracht hat.

In seinem Opernrepertoire dominiert im Moment Mozart, was mit der Selbsteinschätzung des Künstlers harmoniert. „Ich bin Lyriker im Herzen“ sagte er in einem Interview vor drei Jahren. Dieses entstand im Zusammenhang mit einem Konzert, welches die Abschlussprüfung seiner Ausbildung an der Münchner Musikhochschule bildete. Bei dieser Gelegenheit interpretierte er, von seinem Lehrer Helmut Deutsch begleitet, Schumanns *Dichterliebe*. Dieser Zyklus bildet nun auch den Auftakt zu seiner bereits dritten Solo-CD. Das ist wahrlich keine Selbstverständlichkeit bei einem Sänger, welcher im Grunde noch am Anfang seiner Karriere steht.

Ein metallisch gließendes Organ wie das von Fritz Wunderlich nennt Mauro Peter (noch) nicht sein eigen, eine solche Farbe wird ihm unter Umständen auch gar nicht zuwachsen. Dafür attestiert man dem Sänger, „Sonne in der Stimme“ zu haben. Da fragt man sich leicht skeptisch, wie das zu dem jetzt aufgenommenen Schumann-Programm passt. Im Anfangslied der *Dichterliebe* wird zwar der „wunderschöne Monat Mai“ besungen, doch der Ich-Erzähler des Heinrich-Heine-Textes sehnt sich mit Tränenfluten zuletzt doch in ein „tiefes Grab“ hinein, weil eine zutiefst erhoffte Liebe nicht Realität wurde. Diesen Trauertönen trifft Mauro

Peter auch mit seinen Mitteln. Ein lyrisches, leises Lied wie „Hör' ich das Liedlein klingen“ kommt seiner Stimme sicher besonders entgegen, andererseits findet er – fraglos unterstützt durch Helmut Deutsch – selbst für bohrenden Schmerz gebührenden Ausdruck. Mauro Peter legt es nicht auf pathetische Vokalgebärden an, sondern setzt auf leise Details, sowohl im melodischen Fluss als auch beim Wort. Im eben genannten Lied macht beispielsweise der leicht geschärfte R-Konsonant bei „zer-springen“ nachdrücklich Wirkung.

Auch das mittlere Lied von Opus 48 beeindruckt trotz oder gerade wegen der Ausdrucks-Dezenz. Es erzählt davon, dass ein zu widerspruchslosem Gehorsam verpflichteter Soldat seinen besten Freund standrechtlich erschießen muss. Bei Mauro Peters Interpretation können einem durchaus die Tränen kommen. In anderen Liedern geht es nicht gar so brutal zu, aber das Schicksal des „Armen Peter“, für den „das Grab der beste Platz“ ist, wirkt düster genug. Mauro Peters Gesang vermag Hintergründigkeit und Trauer angemessen zu mobilisieren. Das ungemein filigrane Accompagnement von Helmut Deutsch hilft ihm dabei.

Mit *Tragödie* op. 64 endet die tragisch verschattete Schumann-CD geradezu programmatisch. Den Liebenden im zweiten Lied dieses kurzen Zyklus ist auf Erden kein Glück beschieden, am Ende sind sie „gestorben, verdorben“ (die gleichen Worte finden sich übrigens im Finale von Engelbert Humperdincks Oper *Königskinder*). Im letzten Lied bleibt ein anderes Liebespaar zwar am Leben, doch sitzt es an einem Grab, und beide „weinen und wissen nicht warum“. Solche Texte (sie stammen einmal mehr von Heine) wollen mit zarter Geste und ohne schwerlastige Trauer dargeboten sein. Mauro Peter und Helmut Deutsch gelingt dies vorbildlich.

(Christoph Zimmermann)

The Swiss tenor Mauro Peter is one of the high hopes within the younger generation of singers, not least in the realm of art songs. His former teacher Helmut Deutsch now serves as a permanent piano accompanist, which corresponds to a distinction for Peter. The latest CD recording of the two focuses on melancholy Schumann songs, something which could actually have been at odds with Mauro Peter's voice, otherwise described as sunny. Still, these interpretations are perfectly credible.

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

II. Ursprüngliches Leuchten – Schwierig sind sie, die obersten Töne im ersten Lied von Schumanns *Dichterliebe*, die Höhen bei „aufgegangen“ und in der zweiten Strophe bei „Verlangen“. Sie wollen laut und deutlich gesungen sein, Forte, aber nicht gellend – und prompt lauert die Gefahr, dass diese Töne ausscheren und sich unorganisch absetzen von den zarten Linien im „wunderschönen Monat Mai“.

Nun hat der junge Schweizer Tenor Mauro Peter diesen Zyklus aufgenommen – an der Seite seines Mentors Helmut Deutsch. Bleiben wir zunächst beim Pianisten. Deutsch, einer der Erfahrensten seines Faches, hat die *Dichterliebe* im Konzert wohl ungezählt oft, im Studio zumindest an der Seite von Josef Protschka (1988) und Bo Skovhus (1996) gespielt. Jetzt also ein weiteres Mal mit Mauro Peter. Wer nun Routine vermutet, geht fehl. Deutsch taucht diese Musik in sanft schimmernde Farben, jedes Auftrumpfen oder gar Übertrumpfen liegt ihm fern, stattdessen bereitet er dem Sänger einen goldenen Teppich – insbesondere durch die vielen Piano-Abstufungen. Jedes Staccato, jedes Legato ist genau überlegt und doch sensibel dem Vortrag des Sängers angepasst.

Überhaupt stehen die kleinen Dinge hier im Vordergrund. Denn auch Mauro Peter meidet alle überbordenden Effekte oder imaginäre Ausrufezeichen. Wenn er etwa im vierten Lied das „wenn ich küsse deinen Mund“ singt, verzichtet er gezielt auf alles Opernhafte. Von einem Ausbruch, wie ihn einst Lotte Lehmann an der Seite Bruno Walters wagte, sind wir hier weit, weit entfernt. Peter zeigt uns die *Dichterliebe* als eine Art Innenschau. So deutet er auch das fünfte Lied von der getauchten Seele wunderbar zurückgenommen, fast als eine Art Traum, ohne künstliche Aufladung, ohne eine dramatische Atmosphäre aufkommen zu lassen – fast volksliedhaft. Das „hauchen“ klingt nicht quetschig, schert nicht aus, und erst beim „Das Lied soll schauern und beben“ offenbart Peter den zweiten Boden: die Hoffnung wird nun zur schmerzhaften Erinnerung.

Es gäbe noch eine Reihe weiterer Beispiele: Das „Im Rhein, im heiligen Strome“ etwa deutet Peter nicht cathedralengroß, sondern eher als eine betrachtende Reflexion, darin übrigens ähnlich Hans Hotter, der in seiner Aufnahme von 1954 seiner Bassstimme ebenfalls ein gesundes Maß an Zurückhaltung auferlegte. Auch beim „Ich grolle nicht“ verzichtet Peter auf die große Geste. Hier zeigt sich – einmal mehr – die symbiotische Allianz mit Helmut Deutsch, der die Bassoktaven der linken Hand nicht aggressiv in die Tasten bohrt, sondern als Rundung des weiten Tonraums betrachtet, nicht als prunkendes Gegengewicht zur Stimme, sondern als deren ergänzendes Pendant.

Wer also all diese Stellen stürmischer, enthusiastischer erwartet, wird mit dieser neuen Aufnahme seine Probleme haben. Es gibt genügend Sänger,

die die „Dichterliebe“ als „drame en miniature“ begreifen, Mauro Peter zählt eher zu jenen, die sich zurücknehmen, um dadurch den Kern dieser Lieder in ihrer ganzen Natürlichkeit umso eindringlicher erscheinen zu lassen. Ergänzt wird das Programm um die fünf Lieder op. 40, die dreiteilige *Tragödie* op. 64, Nr. 3 sowie ausgewählte Werke nach Heine-Vorlagen, darunter die *Belsazar*-Ballade op. 57.

Mauro Peter hat, nach einem Schubert-Album, nun bereits zum zweiten Mal seine Qualitäten als Liedsänger bewiesen – und gleichzeitig seine persönliche Ästhetik des Singens offenbart. Gestalten heißt bei ihm, darin übrigens Christian Gerhaher nicht unähnlich, die eigenen Mittel zu reduzieren, um die Werke ganz in ihrer ursprünglichen Gestalt leuchten zu lassen.

(Christoph Vratz)

This is the first recording of Schumann's *Dichterliebe* (A Poet's Love), in addition to other songs after texts by Heine, by the young Swiss tenor Mauro Peter together with Helmut Deutsch. Peter turns these songs not into operas shrunk to song format but holds back his creative means in a targeted manner to let in this way the core of these miniatures appear in all their naturalness even more strongly. In this undertaking, Helmut Deutsch is an ideal partner of his who equally shuns any showing off. By doing so, these songs become intimate confessions with numerous small nuances. (Summary by Chr. V., translated by Th. H.)



Robert Schumann:

Sinfonie Nr. 2 op. 61,

Sinfonie Nr. 4 op. 120

Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Antonio Pappano
CD ica classics ICAC 5139, 2016

Unausgeglichen

Italienische Orchester, die außerhalb der Oper regelmäßig für Furore sorgen? Da müsste man schon eine Zeit lang überlegen. Die

derzeit einzige feste Größe ist das Orchestra dell'Academia Nazionale di Santa Cecilia, das seit 2005 von Antonio Pappano geleitet und in dieser Zeit zu einem internationalen Klangkörper mit hohem Qualitätsanspruch geformt wurde. Neben Aufnahmen mit Sinfonischem von Tschairowsky und Dvorák sind nun die Sinfonien zwei und vier von Robert Schumann erschienen, live aufgezeichnet im November 2012 (op. 61) und November 2010 (op. 120). Die Aufnahmequalität beider Werke ist nicht gleich, aber ähnlich. Bei der Vierten klingt das Orchester eine Spur präsenter, unmittelbarer, insgesamt aber bleibt die Differenzierung der einzelnen Stimmen etwas auf der Strecke. Das Klangbild neigt zum Pauschalen, gerade im Tutti.

Pappano hat den Italienern den Weg zu einer historisch informierten Aufführungspraxis gewiesen – soweit das bei modernen Instrumenten überhaupt gehen mag. Dabei setzt der Italiener auf ein vibratodiertes Spiel und auf einen pointierten Einsatz der Bläser, doch bleibt er dabei insgesamt hinter den Möglichkeiten zurück, wie sie etwa ein Vergleich mit den Einspielungen mit der Kammerphilharmonie aus Bremen unter Paavo Järvi offen legt.

Insgesamt zählt diese Einspielung sicher nicht zu Pappanos stärksten. Zum einen hat dieser Schumann oft etwas Gewolltes, als wolle nämlich das römische Orchester mit imaginären Ausrufezeichen dem Hörer den Weg weisen: Achtung, hier geschieht dieses! Hört, nun folgt jenes! – Dadurch bleibt die natürliche, innere Dramaturgie der einzelnen Sätze auf der Strecke. Hinzu kommt ein Schuss Italianità, der bei Overtüren à la Rossini zum Grundgestus gehört, aber bei Schumann überzogen wirkt. Diese Art von Furor braucht es nicht, ein Furor, der von außen verordnet wirkt und nicht von innen geboren.

Ja, es gibt einige Abschnitte, wo Pappano zu überzeugenden Ergebnissen gelangt. Etwa am Schluss des ersten Satzes aus der d-Moll-Sinfonie, wo sich eine Mischung aus Präzision und Freigeist einstellt, die diese Musik braucht – zumal Pappano den fantasieartigen Charakter dieser Sinfonie durch die attacca-Übergänge elegant unterstreicht.

Auch am Ende des Finalsatzes der Zweiten hört man, dass Pappano große Steigerungen klug zu staffeln weiß: nie den Höhepunkt vorwegnehmen, immer noch ein Momentchen warten, dann zupacken und den Effekt dadurch steigern. Das ist opernhaft, zugegeben, aber hier durchaus angemessen. Vielleicht ist der durchwachsene Gesamteindruck auch auf die Tatsache zurückzuführen, dass das Orchester relativ groß besetzt ist, verglichen etwa mit den Bremern und Järvi, mit dem Chamber Orchestra of Europe (unter Nézet-Séguin, DG), dem Swedish Chamber Orchestra (Thomas Dausgaard, BIS) oder auch mit der fulminanten Aufnahme des Odense Symphony Orchestra (Simon Gaudenz, cpo).

Die Balance aus federnd und vorwärtsdrängend im Scherzo der Vierten etwa gerät bei Pappano zu schwerfällig, zu bottig, vom verschmitzten Charakter, den dieser Satz besitzt, ist hier wenig zu hören. Insgesamt lässt diese Aufnahme (zu) viele Wünsche offen und kann sich nicht in die Reihe der Top-Einspielungen einreihen.

(Christoph Vratz)

This is the first recording of Schumann symphonies by Antonio Pappano and the Orchestra of the National Academy of Saint Cecilia. However, this recording of Symphonies No. 2 and 4 is convincing in individual passages only. Overall, many things remain insufficiently differentiated, or are hinted at too forcefully, as if additional exclamation marks were set after each accent. This is at the expense of the inner natural drama-turgy of these works. (Summary by Chr. V., translated by Th. H.)



Robert Schumann
Complete Symphonic Works Vol. IV:
Violinkonzert d-Moll WoO 1
Klavierkonzert a-Moll op. 54
Patricia Kopatchinskaja, Violine
Dénes Várjon, Klavier
WDR Sinfonieorchester Köln
Ltg. Heinz Holliger
audite 97.717, LC 04480

Im Jahr 2013 hat das Detmolder Label audite ein bemerkenswertes und ambitioniertes Projekt gestartet: Die Aufnahme sämtlicher sinfonischer Werke Robert Schumanns gemeinsam mit dem Schweizer Dirigenten Heinz Holliger und dem WDR Sinfonieorchester Köln. Eröffnet wurde dieser Reigen von den vier Sinfonien Schumanns auf drei CDs, inzwischen sind auch die letzten drei noch fehlenden Scheiben mit den Konzerten, Konzertstücken und Ouvertüren erschienen. Folge IV widmet sich dabei dem a-Moll-Klavierkonzert op. 54 und dem lange geschmähten Violinkonzert d-moll WoO 1. [Vgl. dazu oben, S. 287 ff: Robert Schumann. Violinkonzerte. Erstmalige Dokumentation der Uraufführungen, sowie zu den neuen Einspielungen von Thomas Zehetmair und Carolin Widmann, S. 281 ff. bzw. S. 285 ff.]. Das Werk hat es nie leicht ge-

habt in der Musikgeschichte: Schumann komponierte es 1853, ein Jahr bevor er in die Nervenheilanstalt von Endenich eingewiesen wurde. Als Solist war der berühmte Geiger und spätere Brahms-Freund Joseph Joachim vorgesehen gewesen. Doch nach ein paar Proben ließen Joachim und Clara Schumann das Konzert schnell wieder in der Versenkung verschwinden. Warum? Beide hielten diesen letzten großen Geistesblitz von Robert Schumann für den Ausdruck einer „gewissen Ermattung“ des Komponisten. Dem entsprechend wurde das Werk auch nicht in die spätere Schumann-Gesamtausgabe aufgenommen und geriet für mehrere Jahrzehnte in Vergessenheit. Über Joseph Joachims Sohn Johannes kam das Manuskript schließlich 1907 in den Bestand der Preußischen Staatsbibliothek in Berlin mit der Vorgabe, es erst 100 Jahre nach dem Tod des Komponisten zu veröffentlichen. Es kam aber alles anders: Nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten in Deutschland sollte auch das Violinkonzert-Repertoire im Sinne der zeitgenössischen Ideologie „arisiert“ werden. Das bedeutete konkret: Felix Mendelssohn Bartholdys beliebtes Konzert durfte nicht mehr öffentlich aufgeführt werden. Auf der Suche nach „arischem Ersatz“ erinnerte man sich dann des nie veröffentlichten Schumann-Konzerts und hob es gegen den Willen seines letzten Besitzers schon 1937 feierlich aus der Taufe.

Mit dem Ende der Naziherrschaft lasteten dann zwei bleischwere Makel auf dem Werk: seine vermeintlich minderwertige Qualität und die politischen Umstände seiner Uraufführung. Glücklicherweise hat es diese Musik inzwischen geschafft, auf den Podien dieser Welt genauso heimisch zu werden wie etwa das Klavierkonzert Schumanns. In ihrer Deutung allerdings gibt es ganz offensichtlich noch eine Menge Spielraum. Das macht jedenfalls die neue Einspielung mit der moldawischen Geigerin Patricia Kopatchinskaja und dem Dirigenten Heinz Holliger mehr als deutlich.

Nach kurzem Anschwellen stellt Holliger am Pult des WDR Sinfonieorchesters Köln die einleitenden Orchester-Blöcke mit großer, sinfonischer Geste in den musikalischen Raum. Man fühlt sich unweigerlich an eine dramatische Opernouvertüre erinnert. Doch dann plötzlich wandelt sich die Szene behutsam zu einer kurzen idyllischen Passage und gibt den Weg frei für sanft säuselnde Geigen und Flöten, ehe das majestätische Tutti wieder drohend heraufzieht. Mit messerscharfem, spitzen Ton springt nun Solistin Patricia Kopatchinskaja auf diesen Zug der kontrastierenden Gefühlsregungen auf. Die Geigerin ist vor allem wegen ihres Einsatzes für die zeitgenössische Musik und ihre manchmal bewusst anti-romantische Lesart bekannt. Und so vermeidet sie auch in ihrer Interpretation von Schumanns Violinkonzert konsequent alles, was an überkommendes Pathos oder sanft säuselnde Süße erinnert.

Vielmehr scheint sie aus ihrem Instrument heraus zu sprechen, zu gestikulieren und verschiedene Seelenzustände darstellen zu wollen. Ihr Geigenton unterliegt dabei einem stetigen Wandel: Mal klingt er eiskalt, mal wohligh warm, mal aufpeitschend schrill, mal geisterhaft fahl. Je länger man der Solistin zuhört, desto mehr drängt sich der Eindruck auf: Hier vermittelt uns jemand seine Auffassung vom zutiefst aufgewühlten Seelenleben eines kranken Künstlers kurz vor dessen Ende. So aufgefasst wirkt auch der langsame Satz von Schumanns Violinkonzert wie die Ruhe nach dem Seelensturm: Ganz in sich gekehrt, gelöst von Zeit und Raum werfen sich die Solistin und das Orchester ihre Motive gegenseitig zu. Doch die Ruhe ist nur vordergründig, denn unter der Oberfläche der Erinnerung brodelt es immer noch. Entsprechend fragil klingt das Spiel Kopatchinskajas, so als wären ihre Saiten aus Glas, so als könne die mühsam errungene Ruhe auch jederzeit wieder in das genaue Gegenteil umschlagen. „Lebhaft, doch nicht schnell“ – im Stil eines immer wieder abgebremsten Walzers wirft Patricia Kopatchinskaja in den Schlusssatz von Schumanns Violinkonzert hinein. Niemals lässt sie dabei auch nur eine kleinste Phrase schleifen, stets ist sie hellwach, hält den Satz gekonnt mit immer neuen Impulsen am Laufen. Heinz Holliger am Pult des WDR Sinfonieorchesters Köln folgt ihr dabei bereitwillig, vertraut ganz auf das musikalische Temperament der Solistin. Denn die hat ihren Weg in Schumanns Innerstes gefunden und es ist sehr ergreifend ihr dabei zu folgen. Eine inspirierende, mitunter auch ein bisschen verstörende, aber in jedem Fall sehr tief sinnige Schumann-Deutung!

Etwas bodenständiger wirkt dagegen die Interpretation des Klavierkonzerts a-moll op. 54 durch den Pianisten Dénes Várjon. Nach kurzer energischer Einleitungsfigur nimmt er sich eher verhalten und zärtlich des Hauptthemas des ersten Satzes an. Sehr innig und mit klarem Anschlag musiziert Várjon, zeigt durch seine Phrasierung vor allem den liedhaften Charakter von Schumanns Konzert auf. Er präsentiert sich hier nicht als der große Solist, der alles überschattet, sondern als gleichwertiger Musizierpartner des WDR Sinfonieorchesters Köln. Vor allem aus den Holzbläsern des Klangkörpers kommen immer wieder sehr schöne Beiträge, die dann als Vorlage zur Antwort des Solisten dienen.

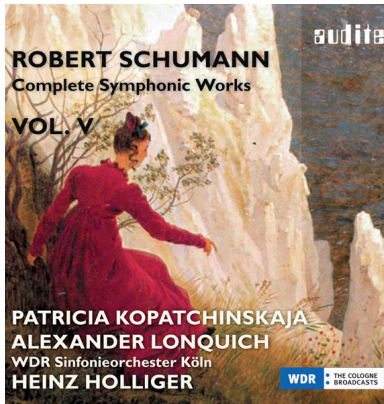
Während ihm die feinfühlig-zarten Passagen traumhaft schön gelingen, wirkt Várjons Spiel in den energischen Abschnitten zeitweise etwas hektisch. Das mag als Kontrast zur liedhaft-lyrischen Grundstimmung anderer Teile der Musik angebracht sein, bringt aber auch eine gewisse Unruhe hinein. Diese überträgt sich dann beispielsweise in das relativ kurze Intermezzo, das in Schumanns Klavierkonzert als langsamer Satz dient. Während die Holzbläser völlig entspannt ihre Kommentare aus dem Orchester heraus formulieren, wirkt das Spiel des Solisten auch hier stets

etwas angespannt. Besonders deutlich wird das bei den Wechselspielen einzelner Motive zwischen beiden Klangkörpern. Temperamentvoll und energiegeladen steigt Dénes Várjon dann in den verhältnismäßig flott genommenen Finalsatz des Klavierkonzertes ein. Hier präsentiert er sich vor allem technisch versierter Virtuose, der mit einer kräftigen Prise Chopin'scher Eleganz zu Werke geht. Wie auch in der vorausgehenden Sätzen setzt vor allem das Orchester hier die maßgeblichen Akzente. Die Streicher musizieren mit vibratoarmem, aber dennoch durchweg warmem und klarem Ton. Dadurch gibt Dirigent Heinz Holliger immer wieder den Blick frei auf die Struktur der Musik und ihre verschiedenen Klangschichten.

Vor allem Patricia Kopatchinskajas sehr individuelle und unkonventionelle Sichtweise des d-Moll-Violinkonzerts vermag den Hörer zu fesseln. Dénes Várjons Klavierkonzert-Interpretation überzeugt dagegen nicht immer auf ganzer Linie. Unter dem Strich aber dennoch eine sehr ansprechende und hörensweite Fortsetzung der sechsteiligen Schumann-Holliger-Reihe.

(Jan Ritterstaedt)

Schumann's Violin Concerto in D minor has had a hard time in the history of music. At first, it was considered the work of an artist who was no longer in his right mind, and afterwards, the Nazis misappropriated it as a replacement of the concerto by Felix Mendelssohn which was no longer played. In the meantime, however, it is again firmly established in the repertoire and there is even further potential to view this music in very different ways. This is what emphasises this new recording with the Moldavian violinist Patricia Kopatchinskaja and the WDR Symphony Orchestra Cologne under the direction of Heinz Holliger. The soloist plays with an extremely versatile tone and lets the listeners take part in strongly alternating emotions. This wears on in her interpretation from the first to the last note of the concerto and thus appears to indicate Schumann's troubled inner life shortly before his move to the mental hospital in Eindhoven. The approach to Schumann's Piano Concerto in A minor by the pianist Dénes Várjon's is less biographically inspired. He convinces above all in the tender and lyrical passages, whereas in the brilliant sections, his playing is slightly too nervous. Heinz Holliger conducting the WDR Symphony Orchestra Cologne fully engages in both views of the music. He lets his musicians perform, whilst being very considerate and always intent on transparency of the orchestration. Overall, a very successful recording with some strong and very individual personal touches. (Summary by J. R., translated by Th. H.)



Robert Schumann
Complete Symphonic Works Vol. V:
Konzert-Allegro mit Introduction für
Klavier und Orchester op. 134,
Introduction und Allegro appassionato
op. 92, Konzertstück für vier Hörner
und großes Orchester op. 86, Phantasie
für Violine und Orchester op. 131
Patricia Kopatchinskaja, Violine; Alexander Lonquich, Klavier; Paul van Zwelm, Ludwig Rast, Rainer Jurkiewicz & Joachim Pörtl, Horn; WDR Sinfonieorchester Köln; Ltg. Heinz Holliger
audite 97.718, LC 04480

Sämtliche Konzertstücke Robert Schumanns – nichts weniger als das bietet die Folge V der Gesamteinspielung der Sinfonischen Werke des Komponisten beim Detmolder Label audite. Von der Besetzung her geht es dem entsprechend bunt zu: Die beiden Konzertstücke für Klavier und Orchester d-moll op. 134 und G-dur op. 92 treffen auf dasjenige für vier Hörner und Orchester op. 86. Und weil artverwandt kommt noch die Fantasie für Violine und Orchester op. 131 dazu. Einzige Besetzungskonstante bei dieser CD: das WDR Sinfonieorchester Köln unter der Leitung von Heinz Holliger.

Das Klavier spielt im Schaffen Schumanns natürlich eine besonders prominente Rolle. So verwundert es auch nicht, dass der Komponist „seinem“ Instrument neben dem a-moll-Konzert op. 54 auch noch gleich zwei etwas kürzere Konzertstücke zur Seite gestellt hat. Zu Schumanns Zeit dienten solche Piècen vor allem den so genannten reisenden Klaviervirtuosen dazu, sich und ihre Künste vor einem staunenden Publikum zu präsentieren. Robert Schumann allerdings ist bei seinen Werken dieser Gattung nicht auf diesen Zug aufgesprungen, auch wenn bei ihm das Virtuose natürlich nicht zu kurz kommt.

Wie eine Serenaden-Musik klingt die Introduction des d-moll-Konzertstücks: Die zupfenden Streicher imitieren dabei die Gitarre, während das Klavier schon bald einen lieblichen Gesang ohne Worte dazu anstimmt. Mit klarem Anschlag und relativ frei im Metrum spielt Solist Alexander Lonquich. Erst die Streicher mit ihren Akkorden bringen ihn wieder in den Rhythmus zurück. Schließlich entspinnt sich ein immer lebhafter werdender Wechselgesang zwischen Solist und dem dann vollständigen Orchestersatz. Beeindruckend organisch gestalten sowohl Lonquich als auch Heinz Holliger am Pult des WDR Sinfonieorchester diesen langsa-

men Übergang von einem eher kammermusikalischen hin zum großen sinfonischen Tonfall des Allegro-Teils im ersten Satz. Alexander Lonquich findet auch im weiteren Verlauf des Konzertstücks op. 134 eine sehr ausgewogene Balance zwischen gesanglichem „Serenaden“-Ton und pianistischer Brillanz. Mal wirkt er wie ganz im freien Fantasieren versunken, um dann wieder urplötzlich mit einem weit ausholenden Lauf in die Höhe zu schießen. Heinz Holliger folgt seinem Solisten dabei auf dem Fuß. Jede energetische Erschütterung des Satzes wird vom jeweils anderen behutsam aufgenommen und weiter entwickelt. So entsteht eine spannungsgeladene und in sich stimmige Gesamtdramaturgie dieses einsätzigen Werkes.

Während beim d-moll-Konzertstück op. 134 das Klavier klar das Ruder in der Hand hat, ist das bei Schumanns im Nach-Revolutions-Jahr 1849 entstandenen G-dur-Werk derselben Gattung etwas anders. Hier verschmelzen Solist und Orchester ganz ähnlich wie in Schumanns Klavierkonzert zu einer Einheit und die musikalischen Kontraste evoziert vor allem die Musik selbst. Da wäre zum einen der ruhige Balladen-Tonfall des Beginns, den man ohne weiteres als Introdution zu einem Melodram auffassen könnte. Dem gegenüber steht ein offensichtlich durch die Revolutions-Euphorik der Jahre um 1848 inspirierter marschhafter Abschnitt. Beide musikalischen Ausdrucksebenen bestimmen nun das Geschehen im weiteren Verlauf des Stückes. Pianist Alexander Lonquich setzt in seiner Interpretation des G-dur-Konzertstücks op. 92 auf sehr klar gezeichnete Kontraste. Urplötzlich und ganz ohne auch nur die leiseste Vorahnung wechselt er vom romantisch-fantastischen zum bodenständig-kraftvollen Ausdruck. Das WDR-Sinfonieorchester Köln unter Heinz Holliger verfährt ganz ähnlich, so dass dieses Konzertstück zu einer spannenden Auseinandersetzung verschiedener Gefühlslagen wird – ohne dass es dabei allerdings am Ende einen Gewinner gibt. Denn Schumann verzichtet auf eine wie auch immer geartete „Lösung“ des musikalischen Konflikts. Keine Seite – weder die romantische, noch die bodenständige darf den Sieg davongetragen.

Eine ganz andere Art von musikalischem Kontrast formuliert die Geigerin Patricia Kopatchinskaja in ihrer Interpretation der Fantasie für Violine und Orchester op. 131. Die Moldawierin ist bekannt für ihre sehr eigenwilligen und manchmal auch ein bisschen provokanten Deutungen. Nach warm und verhalten orchestrierter Einleitungs-Geste des WDR Sinfonieorchester Köln steigt sie mit zunächst dünnem, dann aber gleich sich erwärmendem Ton ein, um dann in rezitativischer Form eine vielgestaltige Klangrede zu beginnen. Immer wieder wechselt sie die Farbe und die Tongebung ihres Instruments, überrascht mit energischem Nachdruck ebenso wie mit bewusst zärtlichem Ausdruck. Heinz

Holliger am Pult des Orchester stellt diesem klanglichen Wechselbad einen durchweg warmen und durchsichtigen Orchestersound zur Seite. Das sorgt für manche eindrucksvolle Kontrastwirkung und gibt der dieser Fantasie einen besonders charakteristischen Anstrich.

Etwas gediegener klingt dagegen das letzte Stück auf dieser CD: das dreisätzig Konzertsstück für vier Hörner und Orchester op. 86 aus dem Jahr 1849. Dabei handelt es sich nun um ein echtes Showstück, das vor allem die vielseitigen Facetten des damals neuen Ventilhorns auslotet. Die vier Solisten treten dabei überwiegend als kompakter Block auf, die einzelnen Stimmen werden aber auch immer wieder im Kontrapunkt geführt und eng mit dem Orchestersatz verwoben. Nach zwei kurzen Orchesterschlägen und einer Art musikalischer Vorstellungsrunde des Hornquartetts entspinnt sich im ersten Satz ein vielfältiger Dialog zwischen den Solisten und dem Orchester, wobei auch die lyrischen Qualitäten des Horns nicht zu kurz kommen.

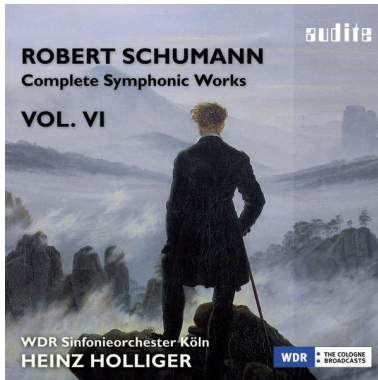
Alle vier Hornisten Paul van Zwelm, Ludwig Rast, Rainer Jurkiewicz und Joachim Pörtl entstammen den Reihen des WDR Sinfonieorchester Köln, musizieren also schon lange zusammen. Und das hört man sofort: Perfekt aufeinander eingespielt stimmen sie nacheinander das Hauptmotiv des ersten Satzes an, um sich gleich wieder in einer kompakten, lyrischen Passage zu vereinen. Letzteres gilt vor allem für den zweiten Satz, eine mit einem Schuss Melancholie angereicherte Romanze, wo man beim ersten Einsatz der Solisten glaubt, nur ein einziges, mehrstimmiges Instrument zu hören. Sehr umsichtig und mit viel Fingerspitzengefühl nimmt Dirigent Heinz Holliger die Stimmung seines Solistenquartetts auf und überträgt sie in den oft kammermusikalisch-intim gestalteten Orchestersatz.

Den Kehraus in Form eines „Sehr lebhaft“ überschriebenen Schlusssatzes nimmt Holliger in gemäßigtem Tempo, dafür aber mit einer Extraportion Schwung und Temperament. Sehr präzise und mit fein abgestufter Dynamik steigen auch die vier Hornsolisten in dieses Finale ein und brillieren mit allerlei verspielten Imitationen und kompakt musizierten Stimmungsbildern. Und auch der Dialog mit verschiedenen Solisten und Gruppen des Orchesters gelingt oft mitreißend und mit viel Liebe für das musikalische Detail. Ein kraftstrotzendes und im besten Sinne unterhaltsames Finale einer rundum sehr überzeugenden Interpretation von Schumanns Konzertsücken!

(Jan Ritterstaedt)

Part V of the series of Robert Schumann's complete symphonic works under the label of audite is dedicated to the group of concert pieces. This encompasses the two Pieces for Piano and Orchestra, the Fantasia for

Violin and Orchestra, Op. 131, and the Concert Piece for Four Horns and Orchestra, Op. 86. The Swiss conductor Heinz Holliger again directs the WDR Symphony Orchestra Cologne. The pianist Alexander Lonquich takes on the solo part in the two Concert Pieces for Piano and Orchestra in D minor, Op. 134, and G major, Op. 92. There, he succeeds in finding a very good balance between a serenade-like lyrical and a brilliant tone. This contrast provides him with a lot of creative leeway which he makes full use of in conjunction with the orchestra conducted by Heinz Holliger. The violinist Patricia Kopatchinskaja also employs clearly outlined musical contrasts in her interpretation of the Fantasia, Op. 131. To this end, she also skilfully draws on her very versatile violin tone to still further refine her exciting and richly diverse sound speech. In the Concert Piece for Four Horns, Op. 86, in contrast, strong group dynamics are demanded. This is something the four soloists from amongst the WDR Symphony Orchestra certainly can handle. Whether as a compact block or as individual soloists imitating each other, their recording of the Concert Piece is captivating and at a high musical level. (Summary by J. R., translated by Th. H.)



Robert Schumann
Complete Symphonic Works Vol. VI:
Manfred-Ouverture op. 115, Ouverture zu Genoveva op. 81, Overture zu Shakespeares „Julius Cäsar“ op. 128, Overture zu Schillers „Die Braut von Messina“ op. 100, Zwickauer Sinfonie
 WDR Sinfonieorchester Köln
 Ltg. Heinz Holliger
 audite 97.705, LC 04480

Bei der letzten Folge seiner Gesamteinspielung des sinfonischen Werks von Robert Schumann beschäftigt sich Dirigent Heinz Holliger zusammen mit dem WDR Sinfonieorchester Köln mit der Gruppe der Ouvertüren. Dazu kommt die Fragment gebliebenen so genannten „Zwickauer Sinfonie“ aus den Jugendjahren des Komponisten. Erstaunlicherweise sind die Ouvertüren abgesehen von *Manfred* op. 115 und *Genoveva* op. 81 eher selten im Konzertsaal präsent und macht sich auch auf Tonträgern rar. Das mag an der oft tragischen Grundhaltung der Musik liegen, die sich nur be-

dingt zur Eröffnung etwa eines typischen philharmonischen Konzertes eignet. Heinz Holliger jedenfalls widmet sich auch dieser Werkgruppe mit großer Hingabe und Sorgfalt. Schon die Pause nach der kurzen, drängenden Eröffnungsfigur der *Manfred*-Ouvertüre knistert nur so vor Spannung. Und auch die anschließend zart und ruhig artikulierenden Bläser halten das hohe Energieniveau aufrecht. Mit festen, immer weiter vorwärts drängenden Schritten nimmt Holliger dann sein Orchester an die Hand und zieht es behutsam und unauffällig in das Hauptzeitmaß des Satzes hinüber. Das einmal angeschlagene Tempo hält er dabei mit echter Schweizer Präzision ein, erlaubt den Musikern des WDR Sinfonieorchesters Köln nur wenige Freiheiten in der Gestaltung. Die folgen dem Dirigenten dabei stets bereitwillig und aufmerksam.

Ganz ähnlich wie im Fall der *Manfred*-Ouvertüre zu dem gleichnamigen dramatischen Gedicht von Lord Byron hat Robert Schumann auch die Ouvertüre zu seiner einzigen Oper *Genoveva* separat von den übrigen Gesangsnummern veröffentlicht. Sie sind können deshalb auch dem Genre der Konzertouvertüre zugerechnet werden, das im 19. Jahrhundert spätestens seit Felix Mendelssohn Bartholdy stark in Mode war. Diese Einordnung macht auch deshalb Sinn, weil Schumann seine Ouvertüren nachweislich vor den übrigen Nummern komponiert hat und nicht umgekehrt wie zu seiner Zeit üblich.

Sehr klar arbeitet Heinz Holliger am Pult des WDR Sinfonieorchesters Köln den zwischen Schmerz und der Hoffnung auf Rettung pendelnden Seelenzustand der Hauptfigur heraus. Jeder noch so feinen Gefühlsregung spürt er nach, selbst wenn sie sich scheinbar unscheinbar in den Nebentimmen verstecken. So entsteht ein sehr plastisches Bild vom Zustand Genovevas vor dem geistigen Auge. Vor allem die üppig eingesetzten Seufzermotive lässt er vom Orchester sehr klar akzentuieren, hat dabei aber stets den Fluss der Musik mit ihren immer wieder stokkenden Rhythmen im Auge. Wiederum folgt der langsamen Einleitung eine leidenschaftlich brodelnde Passage, wo die Instrumentalisten des Orchesters ihre hohe Präzision im Zusammenspiel eindrucksvoll unter Beweis stellen können.

Vom Charakter her ganz anders wirkt da schon eine Ouvertüre wie die zu Shakespeares „Julius Caesar“ op. 128. Der Rhythmus und das von den Blechbläsern dominierte Kolorit eines festlichen Trauermarsches zeichnen dieses Stück aus. Der matte Glanz der Musik wird allerdings immer wieder von choralartigen Fragmenten und nervös-dramatischen Passagen durchbrochen, die das tragische Ende des Dramas vorwegzunehmen scheint. Sehr eindrucksvoll gelingt es Heinz Holliger hier, den gebrochenen Charakter des literarischen Helden in Schumanns Musik herauszuarbeiten.

Klare emotionale Gegensätze bestimmen dagegen Schumanns Overtüre zu Schillers „Die Braut von Messina“ op. 100. Stürmisch und wütend beginnt das Werk, um gleich wieder in Trauer und Resignation umzuschlagen. Sehr geschickt kombiniert Schumann in diesem Stück die beiden Ausdrucksebenen und entsprechend plastisch arbeitet auch Dirigent Holliger diese Kontraste heraus, ohne dass darunter der Fluss der Musik leiden würde. Eine Spur von Ruhe vermittelt erst das sehr elegisch und ausdrucksvoll gespielte Klarinettensolo in der Mitte der Overtüre, ehe es mit gewohnter Präzision und losgelassener Handbremse dem Ende zueilt.

Während die Overtüren überwiegend aus Schumanns späten Kompositionsphasen stammen, hat er seine fragmentarische, so genannten „Zwickauer Sinfonie“ in g-moll schon als 21-jähriger in den Jahren 1832/33 verfasst. Dreimal wurde zumindest der erste Satz jeweils in Zwickau, Schneeberg und dann in Leipzig aufgeführt - jedes Mal in leicht veränderter Gestalt. Offenbar war der Komponist nie so ganz glücklich mit seinem ersten Versuch im sinfonischen Genre gewesen. Dirigent Heinz Holliger hat sich hier für die letzte Fassung des Kopfsatzes entschieden und auch den zweiten, mit „Andantino quasi Allegretto“ überschriebenen dazu genommen. Diesen hatte Schumann selbst bei seinen Aufführungen immer zurückgehalten. Natürlich fällt die Zwickauer Jugendsinfonie vom musikalischen Niveau her deutlich hinter die Overtüren zurück: Das Hauptthema wirkt von der Melodieführung her wenig klar konturiert und das Seitenthema könnte man als ein Potpourri verschiedener, stereotyper Figuren auffassen. Dennoch spürt überall den starken, unbändigen Willen des jungen Komponisten, etwas Großes zu schaffen. Das gelingt Schumann hier freilich nur bedingt: Die Durchführung zerfällt in eine Reihe mal mehr, mal weniger gelungener Kontrapunkt-Experimente und irgendwann ist auch dramaturgisch gesehen die Luft aus dem Satz heraus. Faszinierend ist allerdings zu hören, mit wie viel Emphase und Energie Heinz Holliger mit dem WDR Sinfonieorchester an dieses Werk herangeht.

Der Dirigent legt hier den Fokus klar auf der Struktur dieser Musik. So erlaubt er dem Hörer einen tiefen Einblick in die manchmal etwas verschlungenen Gedankengänge ihres jugendlich-schwärmerischen Schöpfers. Eher grüblerisch klingt dagegen der „langsame“ Satz - obwohl hier langsam eher relativ zu sehen ist. Die Musik hat nämlich mehr den Charakter eines sanft pulsierenden Scherzos. Ganz behutsam zelebriert Heinz Holliger dieses Stück, fasst es als ein besonders zartes und verletzlich-pflanzliches auf, das erst noch gepflegt werden muss, bis es schließlich die nötige Reife erreicht hat. Man spürt sofort, dass dem Dirigenten trotz einiger Schwächen sehr viel an dieser Sinfonie liegt.

Auch Folge VI der Gesamteinspielung aller sinfonischen Werke Robert Schumanns vermag in allen wichtigen Punkten voll zu überzeugen. Vor allem hat es Heinz Holliger immer wieder geschafft, das alte Vorurteil, Schumanns Musik sei zu dick und schlecht instrumentiert, zu widerlegen. Mit seiner auf Transparenz des Satzes, klar gezeichneten melodischen Konturen und lebendig „atmenden“ Rhythmen fokussierten Interpretation hat er in nachdrückliches Plädoyer für Schumanns Orchesterwerke als Gruppe vorgelegt. Eine gleichermaßen moderne wie auch werktreue Einspielung, die als ganzes oder einzeln in keiner Schumann-Tonträgersammlung fehlen sollte!

(Jan Ritterstaedt)

Apart from *Manfred*, Op. 115, and *Genoveva*, Op. 81, Robert Schumann's overtures have always had a rather shadowy existence in concert life, even on sound carriers. In Part VI of the complete recording of Schumann's symphonic works, Heinz Holliger has now taken on this group of works with the WDR Symphony Orchestra Cologne. And he does so with dedication and emphasis: The beginning of the *Manfred* Overture is already full of crackling excitement. The conductor attaches great importance to clearly outlining the musical contrasts which Schumann implemented in his music in accordance with the respective literary source. He meticulously traces even the subtlest emotion of the music, even though it is inconspicuously hidden in secondary parts. He also engages in Schumann's early symphony, the so-called "Zwickau Symphony" in G minor, with at least the same degree of momentum and energy. This work was a symphonic attempt by the 21-year-old Robert Schumann that remained a fragment but, from the point of view of compositional achievement, clearly falls short of the overtures written later, accordingly. Still, the conductor and the bravely playing WDR Symphony Orchestra Cologne succeed in filling even this type of music with life, above all, by very clearly outlining the sometimes rather winding train of thoughts of its youthful and lyrical creator. A recording equally modern and faithful to the original that should not be missing in any collection of Schumann sound carriers as the icing on the cake of the entire six-part series!

(Summary by J. R., 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

Am Klavier: Schumann. 17 bekannte Originalstücke

Von leicht bis mittelschwer. Mit praktischen Erläuterungen.

Herausgegeben und mit Fingersatz versehen von Sylvia Hewig-Tröscher
München: G. Henle Verlag, 2016, HN 1806 ISMN: 979-0-2018-1806-1

Wer nach langer Pause wieder Klavierspielen möchte oder wer gerade erst damit begonnen hat und nun leichtere Originalwerke von bedeutenden Komponisten sucht, ist mit diesem Heft aus der renommierten Urtext-Reihe des Henle-Verlags gut beraten. Das neue *Am Klavier* genannte Format bietet alles, was man zum einfachen Wiederaufnehmen des Klavierspiels benötigt. Schüler, Lehrer und Wiedereinsteiger finden hier eine Fülle bekannter Werke, die von leicht bis mittelschwer sortiert und in der gewohnt hervorragenden Ausstattung vorgelegt werden. Jedes Heft der Reihe widmet sich einem Komponisten, dessen spezieller Klavierstil auch erläutert wird. Herausgegeben wird die Reihe von Sylvia Hewig-Tröscher, die als Klavierprofessorin an der Münchner Musikhochschule über ausreichende Erfahrung beim Unterrichten von Jugendlichen und Erwachsenen verfügt. In vorliegendem Heft mit Klavierstücken Robert Schumanns schickt Hewig-Tröscher zunächst einige biografische Informationen zum Komponisten vorweg, um dann auf dessen Klavierschaffen im Besonderen einzugehen. Die nachfolgenden Klavierstücke selbst werden jeweils entstehungsgeschichtlich erläutert und mit kurzen Hinweisen zum Üben sowie auch zum Verständnis des Notentextes versehen, alsdann ihrem entsprechenden Schwierigkeitsgrad zugeordnet, der im Falle Schumanns auf der von 1 bis 6 reichenden Skala keine 1, aber auffallend oft die Ziffern 5 und 6 aufweist. Die ausgewählten Stücke entstammen den Opera 99 und 124, natürlich dem *Jugendalbum* op. 68 und auch den *Kinderszenen* op. 15. Zu jenen aus dem schwierigeren Bereich gehören zwei der *Intermezzi* aus op. 4, die *Romanze* aus dem *Faschingsschwank* op. 26 und auch die auf drei Systemen notierte *Romanze* Fis-Dur aus op. 28.

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

Je zwei Nummern aus dem *Carnaval* op. 9 („Pierrot“ und „Valse noble“) und den *Fantasiestücken* op. 12 („Des Abends“ und „Warum?“) sowie das Stück „Vogel als Prophet“ aus den *Waldszenen* op. 82 und –mit dem höchsten Schwierigkeitsgrad 6 versehen – drei Stücke aus den *Papillons* op. 2. Erfreulicherweise ist auch ein komplettes Klavierwerk abgedruckt, die *Arabeske* op. 18, die allerdings vermutlich auch nur von fortgeschrittenen Klavierschülern zu meistern sein dürfte.

Insgesamt eine begrüßenswerte Idee vom Henle-Verlag, der außer Schumann in dieser Reihe bisher Haydn, Mozart, Liszt, Schubert und Mendelssohn vorgelegt hat. (Irmgard Knechtges-Obrecht)

Anyone looking for easier original works of famous composers should turn their attention toward this volume out of the renowned [Urtext?] series from the publishing house Henle. Pupils, teachers and people returning to the piano after a hiatus can find well-known pieces here, sorted from easy to medium difficulty and provided with an – as usual – excellent framework. Each volume in the series is dedicated to one composer and explains their specific piano style. The series is published by Sylvia Hewig-Tröscher, professor for piano at the University of Music in Munich.

Hewig-Tröscher prefaces the current volume – filled with piano works by Robert Schumann – with some biographical informations about the composer before diving into the matter of his oeuvre for piano in particular. The piano pieces themselves are illustrated on the basis of their history of creation and accompanied by short remarks on practicing and understanding the score, and thereupon assigned their respective degree of difficulty. The pieces are from op. 99 and 124, the *Jugendalbum* op. 68 and the *Kinderszenen* op. 15. Ranking among the more difficult ones are two of the *Intermezzi* from op. 4, the *Romanze* from the *Faschings schwank* op. 26 and the *Romanze* in F-sharp major from op. 28, also two numbers each from the *Carnaval* op.9 and the *Fantasiestücke* op. 12 as well as the piece “Vogel als Prophet” from the *Waldszenen* op. 82 and –assigned difficulty 6, the highest degree – three pieces from the *Papillons* op. 2. Fortunately, a complete piano work is printed here as well in the form of the *Arabeske* op. 18. (Summary by I. K.-O., translated by F. O.)

Robert Schumann (1810–1856) Bilder aus Osten op. 66

Für Klaviertrio bearbeitet von Rudolph Palme (1834–1909)

Nach dem Erstdruck hrsg. von Joachim Draheim und Roland Heuer
Klavierpartitur und 2 Stimmen, Ikuro Edition 151024 (2016)

Robert Schumanns 1848 entstandene, im Mai 1849 erschienene *Bilder aus Osten* (Sechs Impromptus für Klavier vierhändig op. 66) scheinen auf-

grund ihres orientalischen Kolorits besonderen Anreiz für Arrangements aller Art zu bieten: Es gibt sie für Klavier solo und für zwei Klaviere, es gibt aber neben vielen weiteren Besetzungen sogar eine reizvolle Orchesterbearbeitung von Carl Reinecke, die vor Jahren beim Zwickauer Schumann-Fest erklang.

Wenn wir uns nun einer Bearbeitung für Klaviertrio zuwenden, so erinnert das gewiss manchen Musikfreund an die ebenso geartete Version der *Studien für den Pedalfügel* op. 58 von Theodor Kirchner, die inzwischen in mehreren Tonträgeraufnahmen vorliegt. Eine Aufnahme der Trioversion des Opus 66 gibt es auch bereits seit 1999 mit dem hervorragenden Trio Parnassus (Wolfgang Schröder, Violine, Michael Groß, Violoncello, und Chia Chou, Klavier), das damit seine Gesamtaufnahme der Schumann-Trios eröffnete. Bearbeitet wurden die Stücke von einem gewissen Rudolph Palme, und nun ist sein qualitätvolles Arrangement aus dem Jahre 1868 auch als Notenausgabe erschienen – es wird hoffentlich weitere Ensembles zur Einstudierung und/oder Aufnahme anregen! In seinem ausführlichen, wie immer kenntnisreichen Vorwort, das in der Partitur und auch in den Stimmen erscheint, behandelt Joachim Draheim (wie bereits im Booklet zur bei Dabringhaus & Grimm erschienenen CD) die Entstehungs- und Veröffentlichungsgeschichte des Schumann'schen Opus, erörtert seine kompositorische Gestaltung und orientiert schließlich über die Person des Bearbeiters, der als Organist in Magdeburg wirkte und selbst Komponist war. Beachtenswert ist die Information, dass Palmes Arrangement „massiv [...] in den Satz Schumanns eingreift, ohne dabei die musikalische Grundsubstanz zu verändern oder gar zu beschädigen“ – ein letztlich pietätvolles Verfahren, das Draheim der Zugehörigkeit des Bearbeiters zur Generation von Brahms zugute hält.

Die Ausstattung der Neuausgabe ist schlicht, aber angemessen, der Notendruck klar und übersichtlich. Das editorische Prinzip der Neuausgabe wie auch die einzelnen editorischen Maßnahmen sind ausführlich erläutert bzw. aufgelistet. Dankenswerterweise ist vor dem Notentext auch die Erläuterung Schumanns zum Sujet seiner Stücke abgedruckt. Bekanntlich verdankte er die Anregung einer literarischen Vorlage, den von Friedrich Rückert frei übertragenen *Makamen des Hariri*, eines arabischen Poeten aus dem 12. Jahrhundert, und er vergleicht die Titelfigur Abu Seid mit unserem deutschen Eulenspiegel, er sei „nur bei weitem poetischer, edler gehalten“. Auch die kurze Vorbemerkung des Bearbeiters Rudolph Palme ist abgedruckt, der zu entnehmen ist, dass die Stücke aus den von Schumann wohl als „orientalisch“ empfundenen B-Tonarten in die streicherfreundlichen Kreuztonarten, mithin jeweils einen Halbton aufwärts transponiert sind – einer jener Eingriffe, von denen Joachim Draheim spricht.

Der in Stuttgart ansässige, von dem als Mitherausgeber zeichnenden Roland Heuer geleitete Verlag bemüht sich zum ersten Mal um eine Komposition Schumanns; in seiner Produktion häufen sich sonst die Namen Xaver Paul Thoma und H. E. Erwin Walther; als bekanntere Größe fungiert Karl Michael Komma. Das Schumann-Debüt der Ikuro Edition kann jedenfalls als gelungen angesehen werden.

(Gerd Nauhaus)

The 1999 CD recording of the trio arrangement of Robert Schumann's impromptus *Bilder aus Osten* op. 66 for piano four hands by the renowned Trio Parnassus just received a belated supplement in the form of the music book edited by Joachim Draheim and published by the company Ikuro.

The arrangement conceived by the Magdeburger organist Rudolph Palme in 1868 is of high quality. The same can be said about the new issue (the full score as well as the parts), which documents and describes in minute detail the circumstances in which both Schumann's original as well as Palmes version for piano trio were created.

(Summary by G. N., translated by F. O.)

Literatur/Literature

Kilian Sprau: Liederzyklus als Künstlerdenkmal

Studie zu Robert Schumann, *Sechs Gedichte von Nikolaus Lenau und Requiem*, op. 90. Mit Untersuchungen zur zyklischen Liedkomposition und zur Künstlerrolle in der ersten Hälfte des 19. Jahrhundert (Musikwissenschaftliche Schriften der Hochschule für Musik und Theater München, Band 8), 525 S., gebunden
München: Wilhelm Fink, 2014, ISBN 978-3-86906-862-6

Diese mit dem Bayerischen Kulturpreis 2016 ausgezeichnete Doktorarbeit des Pianisten, Liedbegleiters sowie Liedforschers und -interpreten Kilian Sprau versucht mehrere Lücken zu schließen. Die erste Lücke betrifft die Tatsache, dass es skandalöserweise im Schumann-Schrifttum bisher keine werkmonografische Darstellung von Schumanns 90. Werk, eben jenen 6 Liedern von Nikolaus Lenau und einem Requiem-Lied für Lenau, gegeben hat - wenn man einmal von kleineren Anläufen in von Sprau großzügig unerwähnt gelassenen, aber doch wohl herangezogenen Beiträgen von Peter Ackermann, Günther Spies und Christiane Tewinkel in verschiedenen Schumann-Handbüchern absieht. Diese Lücke zu schließen, gelingt Sprau problemlos im Rahmen dieses Buches

mit einer gut 100 Seiten umfassenden werkanalytischen Darstellung der von Schumann ausgewählten und zu einem textlichen und musikalischen Zyklus zusammengeschlossenen Liedersammlung (3. Kapitel, S. 177-281). Hier kann der Autor tatsächlich die den Zusammenhang stiftenden Elemente und Mittel, mit denen Schumann arbeitete, entfalten und mindestens plausibel, mitunter zwingend begründen, wie Schumann aus einer losen Gedichte-Sammlung mithilfe von zwischen ihren liedhaften Vertonungen hergestellten Bezügen und Verweisen eine zyklische Werkgestalt erzeugt hat. Sie mündet in eine Requiem genannte Vertonung einer altkirchlichen, der Heloise zugeschriebenen Totenklage, die Schumann dem totgeglaubten Dichter Lenau widmet (ursprünglich dem Abaelard zugeordnet).

Aber das vorliegende Buch will mehr, will weitere Lücken schließen und zu einer Schumanns Lenau-Lieder restlos erschließenden Wahrheit finden, und diesen seinen selbst gestellten überhöhten Ansprüchen kann es nur teilweise genügen. Sprau teilt damit das Schicksal jedes sich selbst zu einem „erweiterten Autor“ stilisierenden Lesers oder Hörers, dessen Wahrnehmungs- und Interpretationshorizont sich spekulativ und willkürlich ausweitet. Es ist nämlich fraglich, ob Spraus Ansprüche Schumanns Opus 90 überhaupt angemessen sind, denn er will es zu einem Belegstück für eine bisher nur lückenhafte Theorie des Liederzyklus in Deutschland im Allgemeinen (1. Kapitel) und zu einem Belegstück für eine Theorie des Künstlerdenkmals (4. Kapitel) zurecht konstruieren. Zudem will der Autor die Anwendbarkeit von Luhmanns Systemtheorie für die Interpretation von Kunstwerken als gesellschaftlicher Kommunikationsmittel unter Beweis stellen. Dazu verknüpft er diese Theorie mit seiner Interpretation von Schumanns Opus 90 auf eine Weise, die kenntlich machen soll, nur durch die Anwendung systemtheoretischer Überlegungen seien ihm die vorgestellten Erkenntnisse zu Schumanns Liederzyklus nach Lenau überhaupt möglich gewesen, woran gezweifelt werden darf. Insofern hat Sprau ganz recht, wenn er gleich eingangs, in einer „Skizze der Forschungsintention“ bemerkt, der „Gegenstandsbereich der folgenden Studie (sei) eng begrenzt und großzügig bemessen zugleich“ (S. 11). Man bekommt im Laufe der Lektüre den Eindruck, der Gegenstandsbereich sei etwas zu großzügig bemessen, die Erweiterungen wirken oft aufgesetzt und übergestülpt. Insbesondere bleibt der Autor den Nachweis schuldig, dass Luhmanns Systemtheorie Elemente enthält, die nicht schon durch andere kunstsoziologische und -psychologische Theorien und Analysetechniken bekannt gewesen wären.

Es soll hier nicht gesagt sein, dass die von Sprau – interessanterweise vor allem an anderen Referenzwerken als Schumanns Opus 90 - exemplifizierten Techniken nicht zu wertvollen Erkenntnissen über das Wesen

von Liederzyklen im Allgemeinen und von musikalischen Künstlerporträts im Besonderen geführt hätten. Aber ihre Zurückführung auf Modelle, Muster und Prinzipien, von denen Schumanns künstlerische Intentionen nur bedingt etwas wissen konnten und wollten, erscheint zu glatt und zwanghaft aufzugehen. Der Autor schwankt zwischen Induktion und Deduktion. Schön wäre es gewesen, hätte er den Prozess veranschaulichen können, dass und wie man die an Schumanns Lenau-Liedern erkannten intertextuellen Bezüge und damit die zyklische Gestalt dieses Werkes überführen kann in eine Verallgemeinerung dieser Techniken, um sie zu Kriterien einer grundlegenden Konzeption von Liederzyklen zu systematisieren, anstatt (wie er selbst seinen Denkweg beschreibt) „die im ersten Kapitel gewonnenen Kriterien für Zyklizität von Liedkompositionen am konkreten Werk, Schumanns op. 90 [zu] erprob(en)“ (S. 16). Allenfalls könnte man konzедieren, dass man an Einzelfällen gewonnene Kriterien zu einer Merkmalsbeschreibung zyklischer Liedwerke abstrahiert. Konzедiert sei auch, dass man aus Gründen der nachvollziehbaren Darstellung zuerst die Verallgemeinerung präsentiert, um dann den einzelnen Fall umso präziser und terminologisch abgestützter beschreiben zu können.

Aber der konkreten Erprobung, wie sie hier unter abstrakten terminologischen Prämissen durchexerziert wird, fehlt eine entscheidende Begründung. Wenn es stimmen sollte, dass (anders als in instrumentalmusikalischen Werken) der zyklische Charakter von textgebundener Musik wie beispielweise Liedersammlungen neben wiederkehrenden motivischen Elementen von allem durch das von Sprau bezeichnete narrative Element entstehen würde, so darf erstens die angebliche Fähigkeit von Musik, etwas zu erzählen, nicht stillschweigend vorausgesetzt, sondern müsste kompositionstechnisch und wirkungs-ästhetisch begründet werden und zweitens die konkrete Erzählung des jeweiligen Zyklus wiedergegeben werden können. Beides tut oder kann Sprau nicht. Dass Schumanns Musik zu den von ihm zusammengestellten Lenau-Gedichten stellenweise illustrative Elemente einsetzt, einer bestimmten Disposition von Tonarten folgt und in einer semantischen Dimension thematische Verknüpfungen herstellt, ergibt zwar Stimulanzien für einen über das einzelne Lied hinausgehenden Zusammenhang, man kann ihn aber nicht unbedingt gleich „narrativ“ nennen, und er stellt in diesem konkreten Fall keinen in sich geschlossenen erzählenden Kompositionsverlauf her. Wahrscheinlich meint Sprau genau dies auch selbst, wenn er von einer „fragmentarischen Erzählung“, einem „fragmentarischen Ergebnis“ spricht und davon, dass Schumanns Musik bestimmte „Leerstellen der Narration“ nicht „zu kompensieren vermag“ (S. 16). Auch werden in den Texten enthaltene Worte, die zu einer metaphorischen

oder semantischen Interpretation einladen (wie Stern und Himmel und die auf ein Leben nach dem Tode hindeutende Beschwörung von Seligkeiten) eifertig als Chiffren von Transzendenz oder gar von „Erlösung“ (in einer fast wagnerisch anmutenden Dimension) gedeutet, obwohl doch auch stimmen würde, dass selbst überirdische, kosmische Bezüge auch innerhalb von Immanenzvorstellungen von Körper, Seele und Geist möglich wären. Dieses metaphysische Verfahren hängt mit Spraus Neigung zusammen, von übergeordneten Ideen, wie einer „requiem idea“, auszugehen, nach deren Muster sich dann auch Schumanns kompositorischer Impuls und das weitere künstlerische Verhalten im Falle der Lenau-Lieder zu richten haben – und zwar noch bevor kompositorische und biografische Fakten ermittelt und bewertet sind sowie darüber hinaus poetische und kulturell-gesellschaftliche Assoziationen auf ihre Triftigkeit für das spezielle Werk hin überprüft sind.

Schumann wollte – nach eigenem Bekunden gegenüber dem Verleger des Lenau-Liederkreises – dem mit ihm seelenverwandten Dichter Lenau ein „kleines Denkmal“ setzen. Dass die Uraufführung zumindest des den Zyklus abschließenden Liedes „Requiem“ genau mit Lenaus wirklichem Todestag zusammenfiel, ist eines der seltsamsten – nur zögerlich als Zufall zu verharmlosenden – Umstände der Musikgeschichte. Es mag statthaft sein, diese fast umgangssprachliche, nur in einem übertragenen Sinne bedeutsame Äußerung Schumanns zum Anlass zu nehmen, einen kulturgeschichtlichen Streifzug über die Denkmal-Konzeptionen in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts zu veranstalten, um zu plausibilisieren, dass Schumanns Absicht nur in diesem größeren Zusammenhang verstanden werden kann. Auch fördert das 4. Kapitel über das gesellschaftliche Rollenverständnis des Künstlers, seine gebrochene poetische Existenz als verwirrt wandernder und vergeblich liebender Außenseiter einige wirkliche interessante Aspekte der künstlerischen Lebenspraxis Lenaus und Schumanns zutage – insgesamt genommen aber erscheint das Denkmal, das Sprau mit dieser Studie den Lenau-Liedern Schumanns setzen wollte, als entschieden zu groß geraten und das Wissenschaftsverständnis Spraus als zu großspurig. Der Interpret als dritter Autor versperrt eher den Blick auf das poetisch-musikalische Doppeloriginal zweier kongenialer Künstler um 1850 als dass es ihn freigäbe. Man findet in dem ganzen Buch keine Erklärung dafür, dass in Schumanns Lenau-Zyklus eben keine einheitliche Stimmung herrscht, sondern zwischen dem 4. und 5. Lied ein unüberhörbarer Bruch passiert, die Stimmung in jene quälerische und todesnahe Sphäre kippt, die das Requiem-Lied nach altkirchlichen Worten einer mittelalterlichen religiösen Poesie vorbereitet und rechtfertigt.

(Peter Sühling)

Beyond being an analytical chapter on Schumann's Op. 90, the book raises further claims which can be met only partially. In chapter 3, the author easily succeeds in establishing intertextual references and motivic links between the Lenau songs selected by Schumann and the requiem song for Lenau attached by Schumann, and to substantiate the song collection as a cycle. To corroborate this, he claims a narrative character of the cycle also which, however, he recognises as fragmentary and therefore not yielding a coherent narrative composition process. Furthermore, he does not specify more closely the capability of text-bound music to form narratives. In chapter 1, the author tries to close another gap which is a missing summarising theory of song cycles in German-language literature. However, elements of such a theory which Sprau develops are mainly based on other reference works used by Schumann than the Lenau songs. In chapter 2, he references the systems theory of Luhmann and claims this would provide a key to interpreting Schumann's Lenau cycle. There, he defines music in general and song cycles in particular as a social means of communication without being able to corroborate this definition with concrete examples. In chapter 4, he relates the song cycle called by Schumann "small monument" to Lenau to a socially recognised monument culture in the first half of the 19th century, which was also cultivated by Schumann. Such a connection appears to be slightly oversized. Sprau tends to assume the role of a third author as an interpreter and to attribute such dimensions to Schumann's song cycle which certainly did not reflect Schumann's intentions.

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

Tobias Pfleger: Entschlackte Romantik?

Die Sinfonien von Robert Schumann in den Interpretationen historisch informierter Aufführungspraxis

(Klang – Wort – Ereignis. Schriftenreihe der Hochschule für Musik Karlsruhe, Band 2). 415 S., kartoniert, Sinzig: Studio Verlag, 2016

ISBN 978-3-89564-173-2

Bei der durch Beethovens idealistische Ansprüche in die Jahre und in die Krise geratenen Gattung der Instrumental-Sinfonie ist auffällig, dass sich drei problembewusste deutsche Musiker im 19. Jahrhundert nur zögerlich, spät und langwierig damit beschäftigt haben, diese Gattung weiterzuführen, zu reformieren und zu erneuern. Jeweils nur vier, aber umso gewichtiger solcher Sinfonien haben Mendelssohn, Schumann und Brahms geschrieben und dies, obwohl ein ideologisch nicht unmaßgeblicher Zeitgenosse mitten im selbstinszenierten Kult um seine „Bühnenfest-

spiele“ meinte, diese Leute hätten noch nicht begriffen, dass mit Beethovens Neunter die letzte aller Sinfonien bereits geschrieben sei. Mendelssohn und Schumann, als Dirigenten nicht nur eigener Werke wussten um die aufführungspraktischen Probleme der Wiedergabe von Sinfonien, besonders der Beethovens, die Wagner zum non plus ultra aller sinfonischer Praxis überhöhte. Das kanonisierte nachbeethovensche Sinfoniker-Trio (mit Schumann in dessen Mitte) war durchaus der Auffassung, mit rein instrumentalen Mitteln weiterhin Sinfonien schreiben zu können und zu sollen, ohne das Wort, also ohne Gesang von Soli und/oder Chören zu Hilfe nehmen zu müssen. Das war und ist (besonders in der damals aufgeheizten Diskussion um den angeblich notwendigen Untergang selbständiger oder „reiner“ oder „absoluter“ Musik) ein beachtenswerter Standpunkt. Mit den aus dieser historischen Situation heraus entstandenen aufführungspraktischen Fragen hat sich jede Wiedergabe auch der Sinfonien Schumanns zu befassen, die sich nicht mit ihrer modernisierten Fassung, d.h. mit deren Aufführung mit modernen Sinfonieorchestern und deren aufführungstechnischen Standards für „romantische“ Musik zufriedengeben will. Dazu gehören Fragen der instrumentalen Besetzung des Orchesters (mit modern standardisierten oder mit historisch diversifizierten Streich- und Blasinstrumenten), der Tempi und der Ausdrucksformen (Agogik und Artikulation). Zu all diesen Fragen gibt es historische Dokumente aus der Entstehungszeit dieser Sinfonien, allgemeine Vortragslehren sowie persönliche Stellungnahmen, am meisten noch aus der Feder von Schumann, der die Musikschriftstellerei für nützlich hielt, weniger von Mendelssohn und Brahms, die sich zum Inhalt ihrer Musik bewusst gar nicht, allenfalls zu aufführungspraktischen Fragen, wenn auch spärlich, geäußert haben.

Jede interpretationsgeschichtliche und -kritische Arbeit, die sich mit aktuellen Versuchen, Schumanns Sinfonien nicht in modernisierender, sondern in historisierender Weise aufzuführen, beschäftigt, muss die zeitgenössischen Dokumente der Entstehungszeit der Werke akribisch erforschen, um zu prüfen, ob diese Versuche von den Dirigenten aus der sogenannten Alte-Musik-Bewegung den damals formulierten oder zu erschließenden Ansichten und Absichten der Komponisten entsprechen. Pflieger unternimmt dies mit ausgesprochen hohem Problembewusstsein und hat die Quellen mit wenigen Ausnahmen im Blick und im Griff. Überwuchert wird diese historische Orientierung etwas von der Auseinandersetzung mit aktuellen Theorien über die Legitimität von historisierenden Aufführungen im Allgemeinen und die Triftigkeit bestimmter Interpretationsabsichten im Besonderen, vor allem aus dem anglo-amerikanischen Sprachraum. Pfliegers Problembewusstheit zeigt sich besonders in seiner Skepsis gegenüber einfachen Lösungen, die glauben, die Intentionen des

Komponisten und die Bedeutung einzelner überlieferter Vortragshinweise verbindlich ermitteln zu können. Die Frage nach dem Wert historisierender oder modernisierender Aufführungen älterer Musik ist keine moralische, sondern eine ästhetische. Jede der beiden konträren Unternehmungen: die Anverwandlung der Interpretation an die bestmöglich rekonstruierte, d.h. eben nur annäherungsweise rekonstruierbare Vergangenheit einerseits oder die Bearbeitung im Geist der jeweiligen modernen Standards andererseits hat ihr Recht, und keine ist berechtigt, die jeweils andere von der inzwischen errungenen aufführungspraktischen Vielfalt des gegenwärtigen Musikbetriebs zu verdrängen - wobei zu berücksichtigen ist, dass die überwältigende Überzahl der stehenden Orchester weltweit mit modernem Instrumentarium ausgestattet und deren Mitglieder im Geiste der Modernisierung und eines standardisierten Klangbilds erzogen sind also immer noch den Mainstream repräsentieren. Jede interpretationsgeschichtliche und rezeptionskritische Arbeit sollte sich eine eigene Ansicht triftiger Interpretationsmöglichkeiten und eigene Klangvorstellungen von den Originalen und deren Interpretation erarbeiten, um die Ergebnisse historisch informierter Dirigenten charakterisieren und bewerten zu können. Selbst hochgradig historisch informiert zu sein, sowie ein ästhetisch gebildetes musikalisches Ohr zu besitzen, scheint unabdingbare Voraussetzung eines solchen kritischen Unternehmens zu sein. Der Autor des vorliegenden Buches (einer Doktorarbeit) besitzt diese Fähigkeiten in hohem Maße, bemüht sich um das erforderliche Reflexionsniveau, ohne die Gefahren des Subjektivismus und voreiliger Meinungsbildung zu unterschätzen. Er verstrickt sich manchmal in einen terminologischen Wust kultureller Diskurse, die mit dem Komplex „Historische Aufführungspraxis“ zusammenhängen und eher Verwirrung stiften als Klarheit schaffen.

Nebenbei fällt auf, dass Pflieger die inzwischen umfangreich angewachsene Schumann-Briefedition nicht genutzt hat, um aus ihrem Teig jene aufführungspraktischen Rosinen zu picken, die Aufklärung geben können über Robert und Clara Schumanns Ansichten über virulente Probleme der konzertierenden Gestaltung von Schumanns Werken; hier wären besonders die Briefwechsel mit zeitgenössischen Dirigenten heranzuziehen gewesen, die sich für Schumanns Sinfonien eingesetzt haben. Auch hätte er vom aufführungspraktischen Gegenpol jener Zeit noch andere Schriften Wagners heranziehen können als nur „Mein Leben“, z.B. die maßgebliche Schrift „Über das Dirigieren“ oder dessen diversen vortragsästhetischen Stellungnahmen anlässlich der Sinfonien Beethovens, um ein lebendiges Bild von den Kontroversen der Zeit zu erlangen. Bekanntlich hatte Wagner die Orchesterpraxis nicht nur durch neue und modernisierte alte Instrumente ständig erweitert und umgewälzt, sondern auch die Partituren Beethovens uminstrumentiert, Holzbläserpartien den Blechbläsern zugeordnet. Schumanns Sinfonien fallen in eine Zeit intensiver Umwälzung des Orcheste-

rapparats, der Streicher durch die Spohrschen Reformen und der Bläser durch den Übergang von den Natur- zu den Ventil- und Klappeninstrumenten. Dies löste Debatten aus, an denen Schumann teilnahm und sich auch kompositorisch positionierte. Zu Recht betont und erläutert Pflieger die Rolle realer aufführungspraktischer Konventionen und damit verbundener Klangvorstellungen auf den Kompositionsprozess bei Schumann. Dennoch begnügt sich Pflieger auf den wenigen direkt den Instrumenten gewidmeten Seiten damit, die Spuren dieser Umdispositionen im Notentext der Partituren aufzufinden (Schumanns Übergang zum Ventilhorn) und vermerkt ansonsten, Hinweise zu diesen Fragen gäbe es in Schumanns Korrespondenz „meines Wissens nicht“ (S. 142), sowie, welche Instrumente in den Orchestern der Schumann-Zeit verwendet worden seien, sei „im Detail noch unbekannt“ (S. 143). Ob dies wirklich dem Stand der organologischen Forschung zum Beginn des 21. Jahrhunderts entspricht, erscheint fraglich. Da man in der Schumann-Rezeption stets an seiner Instrumentierung etwas auszusetzen hatte, wäre eine Rekonstruktion der Orchesterformationen und der Typen einzelner Instrumente und Instrumentengruppen, für die Schumann jeweils komponierte, dringend erforderlich, und zwar von Seiten der historisierend arbeitenden Dirigenten ebenso wie von Seiten einer wissenschaftlichen Kritik von deren Arbeit. Pflieger scheint in dieser Hinsicht der „pragmatische, undogmatische“ Standpunkt Harnoncourts sympathisch und ausreichend zu sein, der davon ausging, dass man „zu wenig wisse über die konkrete Verwendung spezifischer Instrumententypen, um sie als allgemeingültige Grundlage einer historisch informierten Interpretation zu reklamieren“ (S. 145). Hätten Harnoncourt und Pflieger Recht, so wäre eine wesentliche Voraussetzung einer Aufführungspraxis, einerlei ob man sie nun historisch, historisierend, historisch informiert oder historisch orientiert nennt, nämlich ihre veränderte, nicht modern standardisierte instrumentale Basis, auf Sand gebaut und willkürlichen Spekulationen oder einer Beliebigkeit ausgeliefert, in deren Rahmen alles ohne weitere Begründung gemacht werden könnte. Tatsächlich hält Pflieger die Frage nach der instrumentalen Basis für nicht so bedeutend und betont, dass die Fragen der Spieltechnik (der Tonerzeugung) und der Spielweise viel entscheidender wären, ohne zu berücksichtigen, wie gerade diese Fragen von der Wahl der Instrumente, deren Bau und deren unterschiedlichen klanglichen Möglichkeiten abhängen. Vielleicht hat diese Behandlungsart der Instrumentenfrage mit der traditionellen Geringschätzung der instrumentengeschichtlichen und -kundlichen Probleme von Seiten der Musikwissenschaft zu tun. Jedenfalls nimmt Pflieger zu dem pauschalen Begriff der „historischen Instrumente“, die in bestimmten Einspielungen verwendet worden seien, seine Zuflucht, ohne auf deren Form, Zustand und Spielweise weder zu Schumanns Zeit noch

im Rahmen der untersuchten Einspielungen aus den Jahren 1990 bis 2008 unter den jeweiligen Dirigenten näher einzugehen. In diesem Zusammenhang weist Pfleger allerdings kritisch darauf hin, dass die Booklets dieser Aufnahmen auch kaum noch Angaben zu den Instrumenten und der Besetzungstärke enthalten.

Zu den unabhängig von der Instrumentenfrage behandelten Prämissen: der Orchesteraufstellung und -besetzung, der Vortragsweisen und Tempi wie der Tempomodifikationen innerhalb der Sätze, des Rubato, von Phrasierung, Artikulation und Akzentuierung, sowie des Vibrato und des Portamento weiß Pfleger im Detail viel Interessantes anhand der Interpretationen und deren Vergleichen zu beobachten und zu berichten. Eine frühzeitige tabellarische Mitteilung, um welche Einspielungen es sich überhaupt handelt, in der die Orchester und Dirigenten sowie der Zeitpunkt der Einspielung einander im Überblick zugeordnet sind, wäre sinnvoll gewesen und hätte die etwas komplizierte, erst allmählich sich herstellende Einsicht in das Korpus der rezensierten Einspielungen ersparen können. Es geht in der Hauptsache um Einspielungen von Roger Norrington (mit den London Classical Players und dem RSO Stuttgart), Eliot Gardiner (mit dem Orchestre Révolutionnaire et Romantique), Philippe Herreweghe (mit dem Orchestre des Champs-Élysées), Roy Goodman (The Hannover Band), Derek Solomons (Authentic Orchestra), Nikolaus Harnoncurt (mit dem Chamber Orchestra of Europe), David Zinman (mit dem Tonhalle Orchester Zürich), Florian Merz (mit der Klassischen Philharmonie Düsseldorf), Thomas Dausgaard (mit dem Shwedish Chamber Orchestra), Douglas Bostock (mit dem Czech Chamber Orchestra) und Thomas Zehetmair (mit der Northern Sinfonia). Pfleger unternimmt mehrere Versuche, diese Dirigenten und ihre Orchester in verschiedene Gruppen der Interpretation einzuteilen, je nachdem wie streng oder nur teilweise sie bestimmten Prämissen einer historisierenden Aufführung Folge leisten. Einleitend verwickelt er sich in eine vorgeblich begriffsklärende Auseinandersetzung der Bezeichnungen historisch, historisierend, historisch informiert und historisch orientiert, die aber, da sie auch noch die anglo-amerikanischen Debatten versucht zu integrieren, eher zu neuen Unklarheiten führt. Die „historische Aufführungspraxis“ der Sinfonien Schumanns kann nur die zu Schumanns Lebzeiten durch Schumann oder andere zeitgenössische Dirigenten gewesen sein, wobei man unterstellen darf, Schumann selbst habe zu seinen Lebzeiten seine eigenen Sinfonien in Leipzig, Dresden und Düsseldorf jeweils unterschiedlich aufgeführt, wodurch die korrekte Nachahmung dieser Praxis oder Praxen heutzutage zu einer Chimäre wird. Dennoch hat Pfleger in der Beobachtung Recht, dass es bei den verschiedenen Dirigenten und Ensembles unterschiedliche Grade und mehr oder weniger konsequente Verfolgung historisierender Absichten bezogen auf einzelne Aspekte dieser Vortragstechniken gibt.

Kritisch weist er darauf hin, dass sich die meisten Einspielungen aus der dieser Sphäre an äußerlichen Merkmalen abarbeiten und den inneren Kern der Spieltechniken, ihre Ausdrucksqualität kaum berühren und dass von weiteren Versuchen in der Zukunft mehr Experimentierfreude zu erhoffen ist. Es handelt sich um eine sehr lesenswerte Arbeit, wenn auch die Kriterien der von Pflieger (auch mithilfe von Software und elektrostatistischen Methoden) versuchten Systematisierung seiner Hörerfahrungen, manchmal fragwürdig oder undurchsichtig bleiben. Das liegt positiv zu verstehen daran, dass Pflieger sich selber nur selten eine eigene Meinung darüber, was eine Schumanns Absichten entsprechende Vortragsweise wäre, zubilligt und bewusst bei einem sachlich-materialen Vergleichen der Einspielungen stehen bleibt. Der Begriff des Romantischen oder der Romantik bei Schumann bleibt undeutlich, wird gar mit dem, was der Volksmund darunter versteht, vermischt, z.B. wenn unkritisch die Worte eines Musikjournalisten zitiert werden, der Romantik mit schwelgerisch und Al-fresco-Manier gleichsetzt und positiv mit der Art von Christian Thielemann, Schumann zu dirigieren, verknüpft. Die spezifisch Schumannsche Romantik, die mit einer Epochendefinition nichts zu tun hat, wäre wohl eher mit skurriler Phantastik à la Jean Paul oder E.T.A. Hoffmann in Verbindung zu setzen, wobei Selbstreflexion und Ironie keine unwichtige Rolle spielen. Auch die intellektuelle Mäßigung solcher musikalischen Träumereien durch an Bach geschulte Formstrenge, deren sich Schumann befleißigte, wäre zu berücksichtigen.

Es scheint richtig, die Resultate von Einspielungen aus dem Bereich historisierender Aufführungen hauptsächlich an ihren eigenen Ansprüchen zu messen, wobei Pflieger durchaus einige Ideologeme dieser Richtung und ihre faktische Undurchführbarkeit kritisch würdigt. Die Schwierigkeiten, vor denen heutige Aufführungen von Schumanns Sinfonien stehen, sofern die Interpreten die historische Situation des Klangkörpers Orchester in ihrer Entstehungszeit und daraus resultierende musikalische Absichten ihres Komponisten gewillt sind zu berücksichtigen, werden in diesem Buch schonungslos offengelegt und von der Illusion befreit, hier mit angeblich objektiven Größen operieren zu können. Hier hat wirklich einmal die stets spürbare Schumann-Begeisterung eines Autors zu einer ganz antiromantischen und nüchternen, sogar ernüchternden Darstellung von Aufführungsproblemen geführt, die einen praktischen Musiker fast mutlos oder ratlos machen könnte, aber dennoch zu einem erneuten, noch problembewussteren Experimentieren einlädt. Sollte dieses Buch jemals in die Hände eines historisierenden Interpreten oder Dirigenten fallen, so kann man nur empfehlen: alles bedenken und beherzigen und wieder vergessen!

(Peter Sühning)

This is mainly about a critical examination of Schumann's four symphonies recorded between 1990 and 2008, namely by: Roger Norrington (with the London Classical Players and RSO Stuttgart [Stuttgart Radio Symphony Orchestra]), Eliot Gardiner (with the Orchestre Révolutionnaire et Romantique), Philippe Herreweghe (with the Orchestre des Champs-Élysées), Roy Goodman (Hanover Band), Derek Solomons (Authentic Orchestra), Nikolaus Harnoncurt (with the Chamber Orchestra of Europe), David Zinman (with Tonhalle Orchester Zürich [Zurich Tonhalle Orchestra]), Florian Merz (with Klassische Philharmonie Düsseldorf [Düsseldorf Classical Philharmonic Orchestra]), Thomas Dausgaard (with the Swedish Chamber Orchestra), Douglas Bostock (with the Czech Chamber Orchestra) and Thomas Zehetmair (with the Northern Sinfonia). Pflieger makes several attempts to divide these conductors and their orchestras into different groups of interpretation, depending on the extent to which they comply with certain premises of historicising performance, strictly or only partially. There, the conductors are measured against the different premises of historicising performance practice, that is, their own aspirations.

Pflieger's work on the history and critique of interpretations dealing with current attempts to perform Schumann's symphonies in a historicising manner meticulously investigates contemporary documents from the time of creation of the respective works, in order to determine whether such attempts by conductors of the so-called Early Music Movement conform to the views and intentions of the composers at the time, as formulated or deducible. He does so with a high awareness of the issues involved and, with a few exceptions, keeps the sources well in view and under control. (Summary by P. S., translated by Th. H.)

Levi, Hermann, „Wie freue ich mich auf das Orchester!“

Briefe des Dirigenten Hermann Levi. Ausgewählt und kommentiert von Dieter Steil, Köln: Dohr, 2015, 455 S., ISBN 978-3-86846-123-7

Um dem heute nur noch sagenumwobenen, neben dem fleißig publizierenden Hans von Bülow, neben Liszt, Felix Mottl und den Lachner-Brüdern wohl bedeutendsten Dirigenten der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts etwas näher zu kommen, ist die nun vorliegende kommentierte Briefauswahl allemal geeignet. Wenn dem inneren Ohr und musikalischen Gedächtnis während der Lektüre indirekt vorgeführt wird, wen und was er alles dirigiert hat und besonderes welche Werke er uraufgeführt hat, so wird einem deutlich, in welcher produktiver Endphase der klassisch-romantischen Kunstperiode Hermann Levi (1839-1900) wirk-

te. Es waren darunter nicht nur Werke (solche von Schumann, Brahms, Wagner, Bruckner und Richard Strauss), die auch heute immer noch als kanonbildend behandelt werden, d.h. unwiderstehlich, anziehend und unzerstörbar sind, sondern auch verschmähte und deklassierte Werke, für die er sich letztlich vergeblich einsetzte (wie für Schumanns Semio-per *Genoveva*). Wie es aus seinen Briefen ablesbar ist, waren sein künstlerisches Ethos und seine akribische Art, Partituren zu lesen und klanglich zu realisieren, beeindruckend. Seine Daponte-Übersetzungen waren, bis sie unter der Nazi-Herrschaft durch die Schünemanns ersetzt werden mussten, vorbildlich für eine die Musik Mozarts nicht verletzende Eindeutschung. Seine Mozart-Aufführungen waren noch vor denen Gustav Mahlers geeignet, Mozarts Geist gegen den ihm feindlichen Zeitgeist des ausgehenden 19. Jahrhunderts zur Geltung kommen zu lassen.

Die Auswahl der Briefe Levis ist streng chronologisch gehalten und bringt sie in buntem Wechsel der Adressaten. Das hat Vor- und Nachteile. In einer solchen Situationen wie jener, dass Levi eine gegen den Willen Wagners angestrenzte Aufführung der *Walküre* in München dirigieren soll, ist es natürlich in einer unmittelbaren Folge zweier Briefe sehr pointiert zu sehen, wie unterschiedlich Levi darüber schreibt: mit Wagner selbst (Beratung suchend) und mit seinem Freund Johannes Brahms. Andererseits gewinnt man auf diese Weise kein in sich zusammenhängendes Bild vom spezifischen Charakter der jeweiligen Beziehungen, die Levi zu den unterschiedlichsten Adressaten unterhält. Man könnte auf verschiedene Weise mit dieser Briefsammlung umgehen. Wollte man die Entwicklung der Beziehungen zu einem einzigen der immer wieder auftretenden Briefpartner verfolgen, müsste man sich die im Personenregister fett gedruckten Seitenzahlen vornehmen und durchs Buch springen. Sie in der Reihenfolge zu lesen, in der sie abgedruckt sind, würde sicherlich auch den jeweils besonderen Ton, den Levi bestimmten Partnern gegenüber anschlägt, durch den Kontrast deutlichen machen. Man lese und vergleiche also die unterschiedliche Haltung, mit der Levi sowohl geschäftsmäßig als auch verehrungsvoll, sowohl hingebungsvoll als auch widerständig, also doppelbödig, mit Richard Wagner korrespondiert, sowie den vertraulich-freundschaftlichen Ton mit Brahms. Man lese und vergleiche den sowohl devoten als auch gezierten, manchmal sogar gereizten Ton, in dem er der Witwe und Gralshüterin Cosima Wagner schreibt, sowie den auf die Sache von Schumanns Musik und auf familiäre Fragen gerichteten Ton, in dem er einer anderen Witwe, Clara Schumann, begegnet.

Eine andere Entscheidung des Herausgebers wiegt etwas schwerer, und deren Folgen wären auch durch abweichende Leseanordnung schwer abzumildern, nämlich, dass hier keine Briefwechsel, sondern nur einseitig

die Briefe von Levi abgedruckt sind. Bei einem Abdruck der Briefe und Gegenbriefe wäre dann tatsächlich eine jeweils in sich geschlossene Wiedergabe der Brieffolgen zwischen den Partnern möglich und erforderlich gewesen. Herausgeber und Verleger haben so entschieden, obwohl (oder weil) in den betreffenden gedruckten Quellenbänden der edierten Briefwechsel mit Brahms, den Wagners und den Schumanns die Gegenbriefe enthalten sind. Man muss sich also hier entweder auf die mitunter recht spärlichen Mitteilungen des Herausgebers (Dieter Steil ist Gießener Lokalhistoriker und aktiver Fürsprecher der jüdisch-christlichen Zusammenarbeit) in seinen sonst sehr instruktiven und verlässlichen Kommentaren stützen oder müsste die anderen Briefausgaben heranziehen. Mindestens in einem besonderen Fall, in dem Levi nicht mehr als Cosima Wagners „Major“ der „verehrten Meisterin“ gegenübertritt, sondern eine Anrede ganz unterlässt, hätte man nur zu gerne genauer gewusst, welcher Wortlaut im vorangegangenen Brief der Bayreuther Wagner-Verwalterin in der Lage war, Levi so zu verstimmen.

Levi beginnt seinen intensiven Briefwechsel mit Clara Schumann im Jahr 1864, nachdem er seine Ambitionen auf eigenes Komponieren aufgegeben hatte und sich ganz seiner Kapellmeistertätigkeit zunächst in Rotterdam, dann in Karlsruhe, später in München und zeitweilig auch in Bayreuth widmete. Er endet nach über 30 Jahren mit Clara Schumanns Tod. Dass die Beziehung durch die Besuche bei Clara Schumann in Baden-Baden, die Gespräche und Briefe immer intimer und familiärer wird, kann man schon äußerlich an dem Wechsel in der Anrede von „Verehrte Frau“ zu „Verehrte Freundin“ ablesen, hängt auch damit zusammen, dass Levi, selbst ein Halbweise, sich rührend um die vaterlosen Schumann-Kinder sorgt und kümmert, wo immer er ihnen begegnet. Levi „wühlt und kämpft“, wie es selber sagt, um die Aufführung auch der späten und verkannten Werke Robert Schumanns, wie die Oper *Genoveva* (Aufführung in Karlsruhe im November 1867), der Messe und des Requiems. Obwohl er die Schwächen von Schumanns *Genoveva* als Oper, also die Überfülle von schöner, aber nicht bühnengerechter Musik, durchaus erkannte, kämpft er mit Hilfe der Witwe darum, die schier unüberwindlichen aufführungspraktischen Probleme zu überwinden. Die an Clara Schumann gerichteten Briefe sind in dieser Ausgabe nur ein Nachdruck aus der ein Jahr zuvor im selben Verlag erschienenen Ausgabe des Briefwechsels der Schumanns mit befreundeten Künstlern. Zu dieser Ausgabe schrieb der Rezensent damals auf info-netz-musik:

„Das Kernstück des Bandes bildet der 500 Seiten umfassende Briefwechsel aus den Jahren 1863-95 zwischen Clara Schumann und dem Dirigenten Hermann Levi, aus dem man gut einen eigenen Band hätte machen können. Unter familiärem Aspekt zeigt sich Levi hier neben

Brahms als ein Ersatzvater für die Kinder der Schumanns, Clara spielt gern die Rolle einer Ersatzmutter für den Halbweisen Levi. Unter dem hier aber zentralen musikalischen Aspekt geht es um Levi als Schumann-Dirigent, der erreichen konnte, dass selbst *Genoveva* und *Manfred* zeitweilig Repertoirestücke auf deutschen Bühnen und Konzertpodien wurden, geht es um diesbezügliche aufführungspraktische Details, um Levis Rolle als Herausgeber von Orchesterpartituren im Rahmen der Schumann-Gesamtausgabe. Diese 500 Seiten wollen mit Herz und Verstand gelesen sein. Es öffnet sich ein Panorama des deutschen Musiklebens der 1860er bis -90er Jahre, Claras Unverständnis von Levis Engagement für Wagner inklusive.“

Im Grunde war Levis Sympathie für Wagners Musikdramen ideologiefrei, sonst hätte er sie nicht bloß als Werke unter anderen dirigieren können, sondern sich den totalitären, andere Musikformen ausschließenden Ansprüchen Wagners unterworfen. Er war also selbst später, als er in Bayreuth verkehrte, kein radikaler, sondern ein gemäßigter Anhänger Wagners. Dennoch ist sein Verhalten ein schillerndes Beispiel für jüdische Wagnerphilie, denn der nervöse und sehnsüchtig gestimmte Charakter Levis (er war der Sohn eines Gießener Rabbis) sympathisierte mit Wagners gezielt eingesetzter germanisch-christlicher Erlösungspropaganda. Levi verbeugte sich zwar zunehmend vor ihr, erlag ihr aber letztlich nicht. Wagners abgekartetes Spiel um Levis Dirigat der Uraufführung des *Parsifal* zeugt davon. Levis späte Heirat mit einer christlichen Frau wurde von Cosima auch später noch mit missionarischen Forderungen nicht nur nach Levis Austritt aus der Synagoge (wozu er bereit war), sondern auch nach einer christlichen Taufe verbunden (die er verweigerte). Den suggerierten erlösenden Betritt ins „ächte Land“ eines wagnerisierten Christentums konterte Levi indirekt mithilfe seiner Goethephilie, die ihn davor bewahrte, sich erneut konfessionell zu binden und einer historisch überlieferten, von Goethe aber kritisierten und abgelehnten Kreuzessymbolik zu ergeben. Da Cosima (im Gegensatz zu den meisten assimilierten gebildeten Juden in Deutschland) Goethe, den frommen, allen Religionen aufgeschlossen gegenüberstehenden Heiden, kaum kannte, stellte Levi ihr einen eigenen Goethe-Kalender mit Gedanken und Aussprüchen aus Goethes Werken zusammen, denen Cosima Wagner jeden Tag hätte nachsinnen sollen.

Bereichert wird der Blick in die Lebensumstände, persönlichen Verknüpfungen und Gefühlslagen dieses klugen und warmherzigen Musikers durch familiäre Briefe (besonders aufschlussreich die an den Vater, einen Gießener Rabbi), Briefe an andere Musiker, Dirigentenkollegen und Komponisten, darunter Ferdinand Hiller und Richard Strauss, und besonders durch Levis ins Homoerotische schweifenden Briefe an den

Dichter (und Nobelpreisträger) Paul Heyse, durch die dessen zentrale Stellung in der Kultur des Kaiserreiches deutlich wird. Mit dieser Briefauswahl wurde ein längst fälliges erstes und authentisches Erinnerungszeichen an Hermann Levi gesetzt. [Verbesserte und erweiterte Fassung einer zuerst auf „info-netz-musik.bplaced.net“ am 31.1.2016 veröffentlichten Rezension]

(Peter Sühring)

This selection of letters of the conductor Hermann Levi to fellow musicians, inter alia, Ferdinand Hiller, Richard Wagner, Johannes Brahms, Clara Schumann, and Richard Strauss, published by the Giessen local historian Dieter Steil, illustrates how important Levi (1839-1900) was to the musical culture of the late 19th century, particularly as a premiere conductor. The selection presents only Levi's letters without the letters of response from the addressees, which is sometimes a major disadvantage and is only partially compensated for by the information provided in the comments. The chronological arrangement entails that one has to jump from one correspondent to the other but, on the other hand, it also provides an insight into the different ways in which Levi corresponded with various correspondents on partly the same matters.

Levi's conduct towards Wagner was marked by reservations and largely businesslike, whereas his conduct towards Brahms was filled with infinitely friendly trust. In relation to Cosima Wagner and her invectives against his Jewishness, he would react defensively and try to lecture her with references to Goethe's criticism of the symbol of the cross. He had a deep affection for and an artistic working relationship with Clara Schumann with whom he discussed issues of performance practice of Robert Schumann's problematic late works but also very intimate and family-related matters concerning the education of Clara's children who were now growing up fatherless and for whom Levi felt responsible. Clara Schumann's letters of response can be read in a volume of the Schumann Letter Edition by the same publisher. This selection of letters sets a long overdue first and authentic memorandum for Herrmann Levi. It opens a panorama of German musical life between the 1860s and 1890s. (Summary by P. S., translated by Th.H.)

Ulrike Kienzle: Robert-Schumann-Gesellschaft Frankfurt am Main (1956–2016). Zugleich ein Beitrag zur Geschichte der Robert-Schumann-Gesellschaft Zwickau.

Herausgegeben von Clemens Greve, 622 S., Verlag der Frankfurter Bürgerstiftung, Reihe „Mäzene, Stifter, Stadtkultur“, Band 14, 2016

Die Frankfurter Schumann-Jubiläums-Ausstellung 2010/2011 wurde von ihr kuratiert, das Katalogbuch dazu redigiert (siehe *Correspondenz* Nr. 34, S. 162ff.), und nun hat Ulrike Kienzle im Auftrag der Robert-Schumann-Gesellschaft Frankfurt am Main e.V. ein umfangreiches und gewichtiges Werk vorgelegt, das die Geschichte dieser 1956 gegründeten Vereinigung und auch die der Zwickauer Schwestergesellschaft, deren (Wieder-)Gründung 1957 erfolgte, minutiös auflistet. Am 28. November 2016 wurde das Buch in einer Festveranstaltung zum 60-jährigen Bestehen der Frankfurter Schumann-Gesellschaft mit dem ausgezeichneten jungen Arcon-Trio (Julius Asal, Klavier, David Marquard, Violine, und Janis Marquard, Violoncello) vorgestellt, die wie schon die Ausstellung im reizvollen Holzhausen-Schlösschen im Frankfurter Nordend stattfand. Das barocke, im Inneren aber modern ausgestaltete Schlösschen ist Sitz der Frankfurter Bürgerstiftung, in deren Verlag nun auch Kienzles Buch erschienen ist. Um es vorweg zu sagen: Eine komplette Inhaltsangabe kann hier nicht geboten werden, doch sollen alle Schumann-Freunde zur Kenntnisnahme des Buches angeregt werden, das über die Stiftung und auch beim Robert-Schumann-Haus Zwickau zum Preis von 29,90 Euro zuzüglich 5 Euro Versandkostenpauschale bestellt werden kann. Die Autorin resümiert zunächst (erster Teil) die Geschichte der Schumann-Rezeption in Deutschland und der Zwickauer Gesellschaft, die ursprünglich 1920 gegründet wurde, zwischen 1943 und 1945 in den Sog der nationalsozialistischen Kulturpolitik geriet und mit dem Zusammenbruch des Nazireichs unterging. Eine kurze Phase der Wiederbelebung im Rahmen des „Kulturbundes zur demokratischen Erneuerung Deutschlands“ 1949–1951 wurde durch die DDR-Administration zwangsweise beendet.

Im zweiten Teil befasst sich Kienzle zunächst mit den für die Vorgeschichte der Frankfurter Gesellschaft maßgebenden Personen, dem Mediziner Max Flesch-Thebesius und dem Pianisten Erich Flinsch. Der dritte Teil handelt ausführlich von der Gründung der Gesellschaft im Jahre 1956, der „zweiten Wiederneugründung“ der Zwickauer Schwestergesellschaft und ersten Ost-West-Begegnungen. Die folgenden Teile behandeln, jeweils mit detaillierten Chroniken der Ereignisse, die einzelnen Phasen der Gesellschaftsarbeit bis einschließlich der Zeit nach dem Mauerbau 1961. Der sechste Teil ist der Zeit nach dem Mauerfall von 1989 gewidmet und berichtet u.a. von mehreren Besuchen in und aus Zwickau unter dem Vorsitz von Erast von Jasienicki. Der siebte Teil schließlich widmet sich der Gegenwart unter dem Vorsitz von Hans-Jürgen Hellwig (seit 2009) und geht ausführlich auf die Ereignisse des Schumann-Jubiläumsjahres 2010 (s.o.) sowie die Stiftung mehrerer musikalischer Preise durch die Gesellschaft sowie die Verleihung von Ehrenmitgliedschaften ein.

Die Darstellung reicht bis zum Jubiläum der Gesellschaft 2016 und wird gefolgt von einem Anhang „Zur schnellen Orientierung“, der u.a. eine kurze Chronologie der Schumann-Gesellschaften, eine Übersicht über die Texte und Vorträge von Max Flesch-Thebesius sowie verschiedene Verzeichnisse und Register enthält. Auch über die reiche publizistische und wissenschaftliche Wirksamkeit von Dr. Ulrike Kienzle ist am Schluss einiges zu erfahren. Nicht zu vergessen sei, dass der ganze Band mit reichstem Bildmaterial versehen ist, ohne das er wohl eine überaus trockene und mühevoll Lektüre darstellen würde. Die Findigkeit bei der Bildsuche verdient daher besondere Anerkennung. Insgesamt gilt: Die mehrjährige intensive Forschungsarbeit der Autorin Ulrike Kienzle in Frankfurt, Zwickau und anderswo trägt in diesem Band reiche Früchte, dem so bald nichts Vergleichbares an die Seite treten dürfte. Daher ist allen an historischen Vorgängen und Abläufen interessierten Musik- und Schumann-Freunden der Erwerb und die Lektüre nachhaltig empfohlen.

Ein persönliches Wort zum Schluss sei gestattet: Wenn dem Rezensenten als Zwickauer Zeitzeugen seit 50 Jahren (1967 begann ich meine Tätigkeit dort als Musikdramaturg am Theater, den damaligen „Bühnen der Stadt“) die Abfolge der historischen Ereignisse in mündlicher Überlieferung etwas anders zu Ohren kam als von Ulrike Kienzle geschildert: Es hieß da, die Gründung bzw. Wiedegründung der Frankfurter und Zwickauer Gesellschaften sei in dichter Abfolge für den (Jubiläums-)Sommer 1956 geplant gewesen und nur durch äußere Ereignisse, namentlich den unerwarteten Tod Hermann Abendroths am 29. Mai 1956, um Monate auseinander dividiert worden – so erscheint das heute mangels dokumentarischer Belege als Hypothese, wenn nicht Legende. Es nicht erwähnt zu haben, kann natürlich der Verfasserin des Buches nicht zur Last gelegt werden, da sie auf derartige Belege angewiesen war und nur sie ihrer Darstellung zugrunde legen konnte. Man sehe es mir nach, wenn ich trotzdem die mir vertraute Version der Geschichte hier zu Protokoll gebe.

(Gerd Nauhaus)

On behalf of the Robert Schumann Society Frankfurt am Main and on the occasion of its 60th anniversary, Ulrike Kienzle created this comprehensive compendium about the society's creation and activities published in 2016. The Robert Schumann Society was established by the Frankfurter physician Max Flesch-Thebesius and the pianist Erich Flinsch. The association always regarded itself as in relation to the „parent society“ from Zwickau, which is why its post-war history and re-establishment in March 1957 are topics as well. The presentation is enriched by numerous documents and images.

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