

The Circle of Robert Schumann

Volume II

CD 1

Robert Schumann (1810 – 1856)

Fantasiestücke für Violine und Klavier op. 73 (1849)

- | | |
|---------------|------|
| 1 Nr. 1 | 2'56 |
| 2 Nr. 2 | 3'30 |
| 3 Nr. 3 | 4'22 |

4 Adagio und Allegro
für Violine und Klavier op. 70 (1849) 8'20

Fünf Stücke im Volkston
für Violine und Klavier op. 102 (1849)

- | | |
|-------------|------|
| 5 I | 3'20 |
| 6 II | 2'39 |
| 7 III | 3'42 |
| 8 IV | 2'18 |
| 9 V | 3'05 |

10 Abendlied op. 85 Nr. 12 (1849) 2'16
(Bearbeitung für Violine und Klavier von Joseph Joachim)

Clara Schumann (1819 – 1896)

Lieder (Fassung für Violine und Klavier)

- | | |
|--|------|
| 11 Mein Stern (1846) | 2'35 |
| 12 Beim Abschied (1846) | 2'32 |
| 13 Ich stand in dunklen Träumen (1840) | 2'11 |
| 14 Geheimes Flüstern (1853) | 2'47 |

Albert Dietrich (1829 – 1908)

aus: F.A.E.-Sonate für Violine und Klavier (1853)

15 Allegro 13'24

Johannes Brahms (1833 – 1897)

aus: F.A.E.-Sonate für Violine und Klavier (1853)

16 Allegro 5'35

17 Regenlied op. 59 Nr. 3 (1873) 4'18
(Fassung für Violine und Klavier)

CD 2

Theodor Kirchner (1823 – 1903)

Romanze und Schlummerlied für Violine und Klavier
op. 63 (1884) (World Premiere Recording)

1 Romanze	4'56
2 Schlummerlied	4'45

12 Phantasiestücke op. 90 (1890) (World Premiere Recording)

3 Nr. 1	2'02
4 Nr. 2	2'23
5 Nr. 3	2'02
6 Nr. 4	1'29
7 Nr. 5	1'32
8 Nr. 6	3'28
9 Nr. 7	1'56
10 Nr. 8	1'25
11 Nr. 9	1'32
12 Nr. 10	1'52
13 Nr. 11	2'40
14 Nr. 12	1'51

Carl Reinecke (1824 – 1910)

Sonate für Violine und Klavier e-Moll op. 116 (1872)
(World Premiere Recording)

15 Allegro con fuoco	12'00
16 Andante, ma non troppo lento	7'11
17 Finale. Allegro con brio	8'45

GUDRUN SCHAUMANN, Violine / violin

Violine von Antonio Stradivari, Cremona 1731, mit Darmsaiten
violin by Antonio Stradivari, Cremona 1731, with gut strings

WOLFGANG BRUNNER,

Hammerflügel / fortepiano

drei verschiedene historische Hammerflügel aus der Sammlung von
Gert Hecher, Wien:

Johann Baptist Streicher, Wien 1836: alle Kompositionen von
Robert und Clara Schumann (CD 1, Track 1 - 14) sowie von Johannes
Brahms: Regenlied op. 59 Nr. 3 (CD 1, Track 17)

Johann Baptist Streicher, Wien 1870:
Albert Dietrich (CD 1, Track 15) sowie Carl Reinecke: Violinsonate op.
116 (CD 2, Track 15 - 17)

Carl Rönisch, Dresden 1872:

Johannes Brahms: Allegro aus der F.A.E.-Sonate (CD 1, Track 16) sowie
alle Kompositionen von Theodor Kirchner (CD 2, Track 1 - 14)

Betreuung und Stimmung Hammerflügel / Tuning: Joachim Eiden, Wien

Aufnahme / Recording:

Wien, Casino Baumgarten, September 2010

und Berlin, Studio b-sharp, Januar 2011

Tonmeister / Recording Producer: Philipp Nedel

Toningenieur / Recording Engineer: Michael Brammann

Produzent / Producer: Philipp Nedel

Textautoren / Booklet notes: Dr. Gerd Nauhaus, Dr. Ute Bär, lic. phil. Harry Joelson,
Dr. Katrin Schmidinger

engl. Übersetzung: Johannes Stelzhammer / Harry Joelson

Recorded by b-sharp www.b-sharp.biz

© + © 2011 CAPRICCIO, 1010 Vienna, Austria

www.capriccio.at



CD 1

Robert Schumann: *Fantasiestücke* op. 73, *Adagio und Allegro* op. 70, *Fünf Stücke im Volkston* op. 102, *Abendlied* op. 85 Nr. 12

Während sich Robert Schumann erst in seiner Düsseldorfer Zeit, 1851 und 1853, der Duokomposition für Violine und Klavier in Gestalt seiner drei Sonaten widmete, entstammen seinem „fruchtbarsten (Schaffens-) Jahr“ 1849 in Dresden nicht weniger als vier Duos für Blas- und Streichinstrumente mit Klavier (op. 70, 73, 94 und 102), denen nach etwas mehr als Jahresfrist noch ein weiteres (op. 113) folgte. Mögen sich diese reizvollen Kompositionen neben den gewichtigen Dresdner Kammermusikwerken des Jahres 1847 (Trios op. 63 und 80) wie freundliche Miniaturen ausnehmen, so wollen sie mehr möglicherweise auch gar nicht sein. Und doch besitzen sie ihre spezifische Bedeutung, die sich nicht lediglich in der bereichernden Funktion für die Spezialliteratur des jeweiligen Melodieinstruments erschöpft. Allein schon die Variabilität der Satzwahl wie der Zyklusbildung, die allenfalls zwei der Werke einander ähneln lässt, fordert Beachtung.

Was mochte Schumann in einer weder an äußeren Ereignissen noch an kompositorischen Plänen und Eingebungen armen Zeit zur Schaffung dieser instrumentalen Miniaturen veranlasst haben? Es war vermutlich in erster Linie die Bekanntschaft und künstlerische Zusammenarbeit mit den Gebrüdern Franz und Fritz Schubert (Konzertmeister und Cellist in der

Königlichen Kapelle) und weiteren Dresdner Musikern aus ihrem Umkreis. Mit der Dresdner Königlichen Kapelle hatte Schumann in den ersten Jahren seines dortigen Aufenthalts wenig Berührung, und das trotz seiner Bekanntschaft mit den beiden Hofkapellmeistern Carl Gottlieb Reissiger und Richard Wagner. Erst im Spätherbst 1847 kam es zum gemeinsamen häuslichen Musizieren mit dem Schubert'schen Brüderpaar, dem wiederum zwei Jahre später eine Serie öffentlicher Kammermusiksoiréen mit Clara Schumann, den Schuberts und mehreren ihrer Kollegen folgte, deren Programme sehr abwechslungsreich und farbig waren. Der gesamte Klangkörper der Kapelle stand Schumann zur Verfügung für die Aufführungen von *Fausts Verklärung*, der Schlusszene aus *Faust II*, zum Goethe-Jubiläum im August 1849, und *Paradies und die Peri* im Januar 1850. Einzelne Mitglieder der Hofkapelle außer den Brüdern Schubert kannte der Komponist aber bereits früher, und an zwei von ihnen dachte er ganz gewiss bei der Komposition der Klarinetten-*Soiréestücke* und von *Romanze* und *Allegro* für Horn (so die ursprünglichen Titel): den Klarinettenisten Johann Gottlieb Kotte und den Hornisten Julius Schlitterlau, der ihm zugleich als Kopist diente. Am 11. und 12. Februar 1849 wurden die drei Klarinettenstücke komponiert, und bereits am 18. gab es eine Durchspielprobe mit Kotte. (Zu einer öffentlichen Darbietung kam es allerdings nicht vor Januar 1850 in Leipzig, und bei ihr war Schumann nicht zugegen.)

Am 14. Februar 1849, also noch vor dem Durchspiel mit Kotte, schrieb er dann das „*Stück in As (Romanze und*

Allegro für Horn“, dessen Probe mit Schlitterlau dem Komponisten „Freude“ entlockte, aber gleichfalls keine Aufführung nach sich zog. Erst in den oben erwähnten Soiréen Clara Schumanns und Franz Schuberts im Dresdner *Hôtel de Saxe* wurde das Stück am 15. Januar 1850 zum ersten Mal vor Publikum gespielt, und zwar in der Alternativfassung mit Violine. Solche Fassungen existieren von sämtlichen fünf Duos, entweder von Schumann selbst hergestellt oder mit seiner Billigung von den Verlagen beigesteuert. Ihnen hat sich Gudrun Schumann auf der vorliegenden Doppel-CD **The Circle of Robert Schumann** mit Wolfgang Brunner gewidmet, nachdem auf der ersten Doppel-SACD (Capriccio 5040) u.a. bereits Schumanns drei *Sonaten für Violine und Klavier* (op. 105, op. 121 und WoO 2) eingespielt wurden.

Im Falle von *Adagio und Allegro* op. 70 und der *Fantasiestücke* op. 73 erlebte Schumann die Genugtuung, beide Werke schon im Sommer des Entstehungsjahres gedruckt zu sehen: Op. 73 erschien im Juli bei Luckhardt in Kassel, Op. 70 im August bei Kistner. Die beiden Male, da Schumann die *Fantasiestücke* auch öffentlich spielen hörte, im Dezember 1851 in Düsseldorf und im Februar 1853 in Bonn, geschah das wiederum in der alternativen Violinfassung mit dem Geiger und späteren Schumann-Biographen Wilhelm Joseph von Wasielewski und Julius Tausch bzw. Clara Schumann am Klavier.

Den fünf instrumentalen Duos Schumanns von 1849 und 1851 ist gemeinsam, dass sie keine Sonatensatz-, sondern Charakterstück-Zyklen darstellen. Wie vielfältig sind dennoch die Unterschiede in Anlage und Ausdruck zwischen ihnen! Noch am ehesten miteinander vergleichbar erscheinen die hier eingespielten *Fantasiestücke* für Klarinette (oder Violine) und die auf der ersten Doppel-SACD bei Capriccio 5040 zu hörenden *Romanzen* op. 94 für Oboe (oder Violine) ihres jeweils dreisätzigen Aufbaus wegen. Doch sind die Romanzen viel verhaltener im Ton, die *Fantasiestücke* teils recht stürmisch-leidenschaftlich. Bei letzteren zeigt sich auch die engste Zyklusbindung von allen Duo-Kompositionen, sind die *attacca*-Anschlüsse unübersehbares Bindeglied. Es gibt allerlei motivische und thematische Korrespondenzen, und es vollzieht sich vom ersten bis zum dritten Stück eine deutliche Steigerung in Tempo, innerer Bewegung und ausdrucksmäßiger Intensität. Im schlicht gehaltenen, etwas elegischen ersten Stück ist der Mittelteil weniger im Tempo oder Bewegungsablauf abgesetzt als vielmehr im Melodieaufbau und harmonischen Wechsel. Im mittleren Stück ist dieser Teil stärker im Charakter abgehoben, da der trotz der Vorschrift „*Lebhaft, leicht*“ schon intensiver, leidenschaftlicher wirkende Ablauf von „schleichenden“ kurzgliedrigen Melodiefetzen abgelöst wird und die kurze, beruhigende *Coda* sich von beidem abhebt. Ausgesprochen stürmisch wirkt das dritte Stück, so dass im Mittelteil durch Moleintrübung und Viertel- statt Achtelbewegung „gebremst“ werden muss, in der stark ausgeweiteten

Coda jedoch wieder eine enorme Steigerung bis zum Schluss einsetzt. Der konzertante, ja „öffentliche“ Charakter der Stücke, den auch schon der ursprüngliche Titel *Soiréestücke* andeutete, ist ganz und gar evident.

Das Duo *Adagio und Allegro* für Horn und Klavier op. 70 ist, wie der Titel schon sagt, zweisätzig. Schumanns ursprüngliche Bezeichnung *Romanze* für den ersten Satz, der mehr ist als bloß eine ausgedehnte Einleitung zum *Allegro*, erscheint außerordentlich passend – vielleicht ließ er sie nur deshalb fallen, weil keines der Duowerke wie das andere heißen sollte? *Adagio* könnte die Interpreten zum Schleißen verführen, zumal Schumann ihnen hier durch den Verzicht auf eine Metronomisierung mehr freie Hand gegeben hat als in den anderen Duos, was natürlich mit dem hohen Schwierigkeitsgrad des Stückes für den Hornsolisten zu tun hat, doch sollte der Zusatz „*Mit innigem Ausdruck*“ vor zu langsamer Temponahme bewahren. Für den *Romanzen-* oder *Adagio-*Satz drängen sich leicht Attribute wie „schwärmerisch“ oder auch das von Schumann selbst nur sparsam verwendete „romantisch“ auf, doch ist das Stück mit der Vielfalt und Flexibilität seiner Motivik höchst kunstvoll konstruiert. Das *Allegro* mit seiner schmetternden Jagdthematik ist dagegen sehr klar und überschaubar als Rondo mit zwei unterschiedlichen Zwischenspielen in der Anordnung A–B–A–C–A–B–A–Coda gestaltet, wobei der im Tempo zurückgenommene Mittelteil in H- bzw. Cäs-Dur auf die Thematik des *Adagio* zurückgreift und

der letzte Refrain stark ausgedehnt und in eine doppelte *Coda* mit Temposteigerung überführt wird. Der besondere Zauber des Stückes liegt in der überaus „biegsamen“, dem ursprünglichen Soloinstrument so besonders angemessenen Thematik begründet.

Im Frühjahr 1849, nach der Entstehung von Schumanns Kompositionen für Klarinette und Horn, hatte Clara Schumann begeistert ausgerufen: „*Nun kommen alle Instrumente dran!*“ Das sollte sich nicht im vollen Umfang verwirklichen, wohl aber entstanden im weiteren Verlauf des Jahres die *Romanzen* für Oboe op. 94 (*Capriccio* 5040) und die *Fünf Stücke im Volkston* op. 102 für Violoncello und Klavier. Um Ostern 1849 schrieb Schumann den großen Chorsatz vom *Schnitter Tod* und empfing am folgenden Tag die Nachricht vom Tode seines letzten Bruders Carl – ein merkwürdiges Zusammentreffen. Und ganz unvermittelt findet sich am 15. April 1849 im *Haushaltbuch* seine Notiz „*4 Stücke für Cello beendetigt*“ – nach dem Autograph sind sie begonnen worden am Tag mit der Trauerbotschaft. Ob der überlebende Bruder mit dem *Vanitas vanitatum* und dem etwas grimmigen Humor des ersten Cellostücks Carl einen – zugegeben, nicht eben konventionellen – Nachruf widmen wollte? Überzeugender noch ist vielleicht der Verweis durch den Musikwissenschaftler Michael Struck auf Goethes entsprechendes Gedicht, dessen Ausdruckshaltung Schumann nachzuzeichnen scheint. Den vier Stücken schickte der Komponist im Abstand von zwei Tagen noch ein fünftes hinterdrein, und so erschienen sie im September 1851, wiederum

bei Luckhardt, im Druck. Ob die Überschrift *Stücke im Volkston* vielleicht gar Clara Schumann zu verdanken ist, die sie nach einem Vorspiel Schumanns so nannte und ihre „Frische und Originalität“ rühmte? Mit fünf Sätzen sind die Stücke der umfangreichste der Zyklen, wobei, wie wir sahen, das letzte Stück nachkomponiert ist. Dem barschen Humor des „Vanitas“-Stückes, der nicht zuletzt aus der Überlagerung von Zweier- und Dreiertakten am Anfang gewonnen ist, tritt ein etwas lärmender und polternder Mittelteil entgegen, und nach der Reprise werden beide Sphären kombiniert. An zweiter Stelle folgt ein ruhig-gefühlvoller Satz in F-Dur, dessen Kontrastabschnitt sich fast nur durch die bewegtere Figuration abhebt und von Moll nach Dur mutiert; es kommt im zweiten Abschnitt zu sehr schönem Duettieren der beiden Instrumente. Das dritte Stück entfaltet einen balladesken Ton und besitzt einen stark kontrastierenden A-Dur-Teil mit fast durchgängigen Sext-Doppelgriffen des Soloinstruments und hemiolischer Rhythmik – ein exponierter Abschnitt, der die geheime Mitte des ganzen Zyklus bildet. Die beiden letzten Sätze ergänzen und steigern sich gegenseitig in ihrer Wirkung: Die Nr. 4 beginnt vehement, geht dann zu Marschrhythmen und einem von schnellen Klavierpassagen grundierten leidenschaftlichen Gesang über, worauf der Reprise eine *Coda* folgt, die eigenes thematisches Gewicht beansprucht. Der letzte Satz in seinem reich gegliederten Aufbau birgt wieder einen Marschabschnitt und dazu eine *Scherzando*-Episode.

Mit dem im Titel der Stücke anklingenden „Volkston“, der uns ja nicht nur in diesem, sondern auch in weiteren Werken Schumanns vom *Jugendalbum* über die *Bilder aus Osten* bis hin zur *Rheinischen Sinfonie* begegnet, ist im übrigen kein folkloristischer Einschlag gemeint. Dieser Bezug scheint „weniger eine inhaltliche Bestimmung als ein Hinweis auf Schumanns Absicht, unpräzise, kantabel, ohne salonhafte Eleganz und virtuose Rhetorik zu komponieren“ zu sein, das alles jedoch, versteht sich, „ohne dabei technisch oder in der Substanz irgendwelche Abstriche zu machen“ (Joachim Draheim).

Unter Schumanns Charakterstücken für Klavier hebt sich für den heutigen Hörer die *Träumerei* aus den *Kinderszenen* op. 15 als eine Art „Erkennungsmelodie“ besonders hervor. Das war nicht immer so, denn im 19. Jahrhundert stand ein anderes, ursprünglich „dreihändiges“ Klavierstück an erster Stelle in der Publikumsgunst: das *Abendlied* op. 85 Nr. 12 aus dem Jahr 1849. Das ernste, „weihevoll“ Stück mit seinen wundersamen Harmonien regte zu unzähligen Bearbeitungen für die verschiedensten instrumentalen Kombinationen an, von denen diejenige Joseph Joachims für Violine und Klavier (sowie für Kammerorchester ohne Violinen) wohl die schönste ist. An Klangschönheit übertrifft sie sogar das Original, das auf dem Klavier trotz kantabelstem Spiel nicht seinen vollen Reiz entfaltet.



Clara Schumann: Lieder

Erst in den letzten Jahren und Jahrzehnten beginnt man sich der gehaltvollen Kompositionen Clara Schumanns zu erinnern, die sie von frühester Jugend an bis ins Todesjahr ihres Gatten schrieb. Zur Schaffung von Liedern hatte Schumann sie angeregt, der ihr auch des öfteren geeignete Textvorlagen empfahl und Verlagskontakte für sie knüpfte. Mit der von Brigitte Höft und Joachim Draheim vorgelegten zweibändigen Gesamtausgabe (1990) wurden alle Liedkompositionen Claras bekannt. Die von Gudrun Schaumann notengetreu auf die Violine übertragenen Lieder *Mein Stern* und *Beim Abschied* entstanden 1846 auf Gedichte der Dresdner Mäzenin Friederike Serre, auf deren Gut Maxen Clara und Robert Schumann oft zu Gast waren. *Ich stand in dunklen Träumen* (op. 13 Nr. 1) schenkte Clara Schumann ihrem Robert zum ersten gemeinsamen Weihnachtsfest 1840, und *Geheimes Flüstern* (op. 23 Nr. 3) entstammt ihrem letzten gedruckten Opus, den *Sechs Liedern aus Jucunde* nach Versen des österreichischen Dichters Hermann Rollet, komponiert 1853 und gedruckt 1856.

Gerd Nauhaus

Die Sätze von Albert Dietrich und Johannes Brahms in der F.A.E.-Sonate

„Idee zu einer Sonate f. Joachim“, notierte Robert Schumann am 15. Oktober 1853, einen Tag nach dem Besuch Joseph Joachims in Düsseldorf, in sein *Haushaltbuch*. Mit dieser Idee meinte er zweifellos die *F.A.E.-Sonate*, die wenige Tage später in Zusammenarbeit mit den jungen Komponisten Albert Dietrich und Johannes Brahms als sogenannte *FAE sonatenüberraschung* für den Geiger und Freund Joseph Joachim entstand. In seinen Erinnerungen an Brahms vermerkte Dietrich: „Einmal wurde Joachim zum Besuch erwartet. Schumann schlug uns in heiterer Stimmung vor, gemeinschaftlich eine Violinsonate zu componiren. Joachim sollte dann errathen, von wem jeder Satz wäre.“

Über die eigentliche Entstehung des Werkes ist wenig überliefert. Bekannt sind durch Schumanns Vermerke in seinem *Haushaltbuch* lediglich Hinweise zu den von ihm komponierten Sätzen II und IV. Zur Entstehung der beiden anderen, von Albert Dietrich und Johannes Brahms komponierten Teile I und III liegen keine detaillierten Informationen vor. Erhalten ist lediglich ein im Zwickauer Robert-Schumann-Haus überlieferter Brief Albert Dietrichs an Hermann Erler vom 17. Juli 1884, in dem es bezüglich dieser Sonate heißt: „Der 1. Satz ist von mir, Scherzo von Brahms (mit Motiv aus meinem Satz) Schumann hatte so die Rollen erteilt. Das Ganze war ein Scherz für Joachim, welcher errathen sollte, von wem die Sätze seien, was er auch that.“

Da die *FAE sonatenüberraschung* laut Schumanns *Haushaltbuch* am 28. Oktober 1853 stattfand – Joachim weilte seit dem 26. Oktober erneut in Düsseldorf –, muss das gesamte Werk zwischen dem 15. und 28. Oktober komponiert und mit folgendem handschriftlichen Titelblatt versehen worden sein, wobei der Titel von Schumann, die Namenszüge jeweils von den Komponisten selbst stammen:

F. A. E.
*In Erwartung der Ankunft des
 verehrten und geliebten Freundes
 Joseph Joachim
 schrieben diese Sonate
 Robert Schumann, Albert Dietrich
 und
 Joh. Brahms.*

Das Autograph der F.A.E-Sonate befindet sich im Besitz der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. Dem von Schumann geschriebenen Titelblatt folgt auf den nächsten 12 Seiten zuerst der von Albert Dietrich komponierte Satz. Dabei sind zwei Kompositionsphasen erkennbar. Die Grundschrift ist in dunkelbrauner Tinte, Ergänzungen von Artikulations- und dynamischen Zeichen, Bögen sowie Fingersätzen sind mit hellerer brauner Tinte geschrieben worden. Das weiß-gelbliche, jeweils mit 16 Systemen maschinell rastrierte Papier der Düsseldorfer Firma Wilhelm Bayrhöffer, was der Bundstegaufdruck belegt, ist dasselbe, auf das auch Schumann die Sätze II und IV

notiert hat. Den III. Satz schrieb Johannes Brahms auf bläulichem, mit 18 Systemen rastriertem Papier. Am Satzende vermerkte er nach dem Schlusstrich: *B / Joh. Kreisler / jr / Düsseldorf im Oct 53.*

Das F.A.E.-Motto der Sonate, das das motivische Fundament des Werkes bildet, geht vermutlich auf Dietrich zurück, der in seinen *Erinnerungen* schrieb: „Der erste Satz fiel mir zu, das Intermezzo und Finale componirte Schumann und das Scherzo hatte Brahms nach einem Motiv aus meinem ersten Satz ausgeführt.“ Es wurde von Schumann und Dietrich direkt, von Brahms indirekt verwendet. „Bei Brahms scheint das Thema abhanden gekommen“, so Thomas Phleps. „Selbst die weniger plakativen thematischen Impulse, die etwa Dietrichs Satz einleiten, bleiben zwar optisch sichtbar, werden aber durch Vorzeichen und Taktänderung ihrer Charakteristik entzogen.“

Bisher ist das F.A.E.-Motto immer auf den Wahlspruch Joseph Joachims „Frei aber Einsam“ bezogen worden, den der Geiger allerdings erst in seinem Brief vom 29. November 1853 an Schumann, also einen Monat nach der Komposition des Werkes, erläuterte. Ganz abschließen ist aber auch nicht, dass das F.A.E. ursprünglich etwas anderes verschlüsselte und erst später diese Deutung erfahren hat, denn zwischen der Komposition des Werkes, der *Sonatenüberraschung* und den erklärenden Worten Joachims liegen mehr als vier Wochen. So war Erich Valentin der Meinung, dass bereits in dem Titel *In Erwartung der Ankunft des [...] Freundes* eine Umdeutung des Mottos in *Einsam aber frei* erfolgte. Hans Kohlhase sieht in dem Titel ein Wortspiel

und ist der Auffassung, dass das Anagramm ursprünglich eine ganz andere Bedeutung hatte und aus den Anfangsbuchstaben des Titels *In Erwartung der Ankunft des [...] Freundes* herrührt.

Nach Schumanns Tod geriet das Werk zunächst in Vergessenheit. Auch Albert Dietrich wertete es in seiner großen Bescheidenheit nur als Episode im Leben der Freunde. Aufgeführt wurde die Sonate allenfalls im privaten Kreis. Auch Druckabsichten sind bis zur postumen Drucklegung 1935 nicht bekannt. Zu einem möglichen Druck befragt äußerte Dietrich gegenüber Erler: *„Ich glaube kaum, daß sie [die Sonate] sich zum Druck eignen wird. Romanze (sehr schön) u. Finale sind von Schumann; Letzteres ist wohl kaum. Sollten Frau Schumann u. Brahms darauf eingehen, die Sonate herauszugeben – so wie sie ursprünglich war – ich habe gewiss nichts dagegen, denn für mich wär’s große Ehre u. Freude u. mein Satz kann sich heutzutage noch sehen lassen.“* Einzig der von Johannes Brahms komponierte III. Satz, der unter den Brahms-Werken als WoO 2 geführt wird, wurde 1906 von der *Deutschen Brahms Gesellschaft* in Partitur und Stimme veröffentlicht und ist 1927 in die alte Brahms-Gesamtausgabe aufgenommen worden.

Diese Ausgaben haben offenbar wieder das Interesse an der Gesamtkomposition geweckt, so dass das Werk schließlich 1935 erstmals im Verlag Heinrichshofen erschien.

Ute Bär

Johannes Brahms: Regenlied op. 59 Nr. 3

Ein Geschenk von Johannes Brahms an Clara Schumann zu ihrem 54. Geburtstag 1873 war das Manuskript der beiden *Regenlieder* op. 59 Nr. 3 und 4 nach Gedichten von Klaus Groth, die Clara kurz darauf von Julius Stockhausen im häuslichen Kreis vorgetragen hörte. Das erste und längere der Lieder (*„Walle, Regen, walle nieder“*) machte ihr tiefen Eindruck, wobei sie mehr die Melancholie und Traurigkeit der umschließenden Strophen, weniger die Stimmung freundigen Rückblicks in die Kindheit im Mittelteil des Liedes wahrnahm. Brahms hat es wiederum sechs Jahre später dem Finale seiner *Sonate für Violine und Klavier G-Dur* op. 78 zugrundegelegt, die deshalb gelegentlich *Regenliedsonate* genannt wird. Deren Adagiosatz, zumindest den Beginn, hatte er schon um die Jahreswende 1878/79 komponiert und Clara mit einem Brief inniger Teilnahme am Schicksal ihres unheilbar erkrankten jüngsten Sohnes Felix zugesandt – Brahms’ Patenkind, von dessen Gedichten er auch einige vertonte und der selbst Geige spielte. Möglich ist, dass die trauerarschartige Fortsetzung des Adagios dann Brahms’ Reaktion auf die Nachricht vom Tod Felix’ am 16. Februar 1879 darstellt. Das 24 Takte lange Notenzitat auf der Rückseite des Briefs ist jedenfalls ein einzigartiges Zeichen der Verbundenheit des Komponisten mit Clara Schumann und ihren Kindern. Gudrun Schaumanns notengetreue Violintranskription des (ersten) *Regenlieds* will dieser Verbundenheit Ausdruck geben.

Gerd Nauhaus

CD 2

Theodor Kirchner: *Romanze und Schlummerlied* op. 63
12 Phantasiestücke op. 90

„Dem Meister der Tonkunst in tiefster Verehrung gewidmet von Max Reger“ – so lautet die eigenhändige Eintragung auf Regers zweiter *Violinsonate* op. 3, die Reger 1891 Theodor Kirchner gewidmet hat und deren Originalpartitur im Brahms-Institut der Musikhochschule Lübeck zu finden ist. Da Kirchner zu diesem Zeitpunkt für Regers Karriere kaum dienlich sein konnte, müssen wir die Widmung wirklich als Zeugnis der Verehrung betrachten. Im Jahr zuvor hatte Kirchner seine 12 *Phantasiestücke für Violine und Pianoforte* op. 90 veröffentlicht. Heute ist Kirchner vornehmlich als Meister der Klavierminiatur und der Bearbeitung bekannt, und seine über tausend Stücke für Klavier solo erfreuen sich einer immer größeren Verbreitung. Auch hat er exquisite Kammermusik geschrieben, wie die Neuausgaben im Amadeus-Verlag Winterthur/Schweiz und CD-Aufnahmen von Theodor Kirchners Trios und Quartetten der letzten Jahre bezeugen. Die vorliegende Einspielung seiner Werke für Violine und Klavier ist jedoch eine Novität.

Am 10. Dezember 1823 wurde Fürchtgott Theodor Kirchner in Neukirchen (Sachsen) geboren und schon 1837 Robert Schumann in Leipzig vorgestellt, der in der Folge eine Art väterlicher Freund für ihn wurde. Als Vierzehnjähriger zog Kirchner mit seiner Familie 1838 nach Leipzig, nachdem Felix Mendelssohn Bartholdy

ihn aufgefordert hatte, hier Unterricht zu nehmen. Schumann wusste den jungen Mann, der ihn nun häufig bei Spaziergängen begleitete, sehr zu schätzen. Im Juni 1838 notierte Schumann in seinem Tagebuch über Kirchner, dieser sei „ein bedeutendes Talent u. guter Kopf“. Kirchner trug sich 1843 als erster Schüler am neu gegründeten Leipziger Konservatorium ein und erhielt eine königliche Freistelle. Sein kurzes Studium bei Mendelssohn und Carl Ferdinand Becker, dem Organisten der Nikolaikirche, schloss er bereits nach einem halben Jahr mit einem Satz für Streichquartett ab, der im Leipziger Konservatorium unter der Leitung des bekannten Geigers und Schumann-Freundes Ferdinand David erfolgreich aufgeführt wurde. In einem Brief an Johannes Verhulst berichtete Robert Schumann darüber: „Kirchner [...] ist jedenfalls das bedeutendste productive Talent von Allen. Den 1sten Satz eines neuen Quartetts hat mir Mendelssohn sehr gelobt.“ Bereits 1842 hatte Kirchner auch schon seine Lieder op. 1 publiziert, über die Schumann in seiner *Neuen Zeitschrift für Musik* am 13. April 1843 eine positive Besprechung veröffentlichte.

Der Grund seines kurzen Leipziger Studiums war – auf Empfehlung Schumanns und Mendelssohns – die Wahl Kirchners als Organist an die Stadtkirche Winterthur, ein Amt, das er also mit nur 19 Jahren übernahm. In Winterthur verbrachte er fast 20 Jahre, bewundert von seinen Klavierschülerinnen, bis es ihn nach Zürich weiterzog, wo er sich von 1862 bis 1872 vielfach der Kammermusik widmete und mit Brahms Freundschaft schloss. In Zürich war er zudem von 1862 bis 1864

Leiter der Abonnementskonzerte, doch hat er sich von diesem Amt zurückgezogen, als ihm bewusst wurde, dass der Violinist Friedrich Hegar als Dirigent geeigneter sei.

Nach 29 Jahren kehrte Kirchner 1872 nach Deutschland zurück, zunächst als Musiklehrer der Prinzessin Amalie in Meiningen, dann von 1873 bis 1876 als Direktor der Musikschule in Würzburg. Er begann ein Wanderleben, nirgends glücklich, nirgends wirklich erfolgreich, denn der Ungeuldige war als Lehrer ungeeignet. Dazu erschwerte ihm seine Spielsucht – gepaart mit der Unfähigkeit, mit Geld umzugehen – das Leben. Bald wurde ihm bewusst, dass es ein Fehler gewesen war, die Schweiz zu verlassen. So schrieb er bereits am 21. November 1873 an seinen Freund Friedrich Hegar nach Zürich: *„Wenn Du die Schweiz schätzen lernen willst, musst Du in Deutschland leben. Und wenn Du Sehnsucht nach Deutschland haben willst, so gehe schleunigst in die Schweiz.“*

Im Februar 1876 ging er wieder nach Leipzig, der damaligen Hauptstadt der Musikverlage, wo in der Folge Opus 23 bis 62 seiner 106 nummerierten Werke erschienen, ganz abgesehen von seinen zahlreichen Bearbeitungen. Ab Juli 1883 bis Herbst 1890 unterrichtete Kirchner Ensemble- und Partiturspiel am Konservatorium in Dresden. Hier entstanden Opus 63 bis 95, also alle Originalwerke für Violine und Klavier.

Erstaunlich ist, dass Kirchner nicht schon früher für Violine und Klavier komponierte, denn durch befreundete Geiger hätte er dazu genug Anregungen gehabt. Als Kirchners finanzielle Lage besonders besorgniser-

regend wurde, ging 1884 der *„Aufruf zur Bildung eines Ehrenfonds“* durch musikalische Zeitungen, gezeichnet von bekannten Komponisten und Dirigenten wie Johannes Brahms, Hans von Bülow, Albert Dietrich, Niels W. Gade, Friedrich Gernsheim, Edvard Grieg, Heinrich von Herzogenberg, Carl Reinecke und Franz Wüllner, wie auch von den Geigern Friedrich Hegar und Joseph Joachim.

Den Schluss seines Lebens verbrachte Kirchner in Hamburg, umsorgt von der Schülerin Mathilde Schlüter. Nach mehreren Schlaganfällen, gelähmt und fast erblindet, starb er 1903. Wie in den Jahren zuvor hatten seine treuen Freunde, an erster Stelle Johannes Brahms, finanzielle Hilfe geleistet.

Romanze und Schummerlied op. 63 sind 1884 erschienen und dem in Frankfurt am Main wirkenden Violinisten Hugo Heermann (1844 – 1935) gewidmet, mit dem Kirchner bereits Ende der 1860er Jahre musiziert hatte. Beide Kompositionen sind unkonventionell, indem die *Romanze* melancholische Züge aufweist und das *Schummerlied* an gewissen Stellen ein allenfalls bereits eingeschlafenes Kind wieder jäh wecken könnte. Der Dankesbrief Heermanns vom 22. Juni 1884 für die Widmung, der hier zum erstenmal publiziert wird, ist ein Original in Kirchners Nachlass und im Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck erhalten:

„Lieber verehrter Herr Kirchner

Das war eine wahre Sonntags Freude heute früh, als ich Ihre köstlichen zwei Stücke erhielt, die obwohl kleine, doch so inhaltsreich und sinnig und sonnig sind, daß sie Einen wahrhaft erquicken. Sie werden den Stolz daher begreifen, den ich

empfang als ich meinen Namen oben las – auf diese Weise in der Nachwelt noch genannt zu werden, ist entschieden die allerbequemste, und weiß ich gar nicht wie ich zu dieser Ehre komme, noch wie ich Ihnen in Worten für Ihre mich so beglückende Idee danken kann. Sie verpflichten aber nicht nur mich, sondern die ganze Geigenwelt mit diesem herrlichen Geschenk, welches um so höher gewürdigt werden wird, weil Sie gerade in diesem Genre eine Lücke ausfüllen, zu welcher Niemand so sehr dazu berufen ist, als gerade Sie. Wie freue ich mich darauf, die Sachen bekannt zu machen, wenn es mir nur gelingt, es in würdiger Weise zu thun! Ihre Trio Novelletten [op. 59] habe ich neulich in London Gelegenheit gehabt, mit Fr. Zimmermann [Agnes Zimmermann, 1847 – 1925, Londoner Pianistin] und Vieuxtemps [Jules Joseph Ernst Vieuxtemps, 1832 – 1896, Violoncellist], dem Bruder des Geigers, in einer großen Soirée zu spielen und sie meinen Partnern bekannt zu machen, welche ebenso wie das dankbare Publikum unendlichen Gefallen daran fanden. Möchten Sie auch in Zukunft uns arme Geiger nicht vergessen und uns noch recht oft ähnliche Herzens Genüsse verschaffen [...].“

Die 12 Phantasiestücke op. 90 wurden Anfang 1890 veröffentlicht und Kirchners Kollegen am Dresdner Konservatorium Eduard Rappoldi (1839 –1903) gewidmet. Es sind herrliche Kabinettstücke, kontrastreich, voller Geist und Witz, mit Charme und Poesie. Darunter finden wir Liedsätze, Scherzi, Albulblätter und Walzer. Gewiss hört man bisweilen die Einflüsse seiner Vorbilder, vornehmlich Schumann, doch pflegte Kirchner seinen eigenen Stil und kostete in den *Phantasiestücken* das klangliche Spektrum der Violine in

immer wieder variierten Stimmungsbildern aus, ohne mit inhaltsloser Virtuosität brillieren zu wollen. Als Meister der Bearbeitung hat Kirchner im *Phantasiestück Nr. 2* Material integriert, das er bereits 1884 in Nr. 66 der 100 kleinen Studien für Klavier op. 71 veröffentlicht hatte.

Harry Joelson

Carl Reinecke: Sonate für Violine und Klavier e-Moll
op. 116

„Nein, lieber Reinecke [...], wenn man nicht die höchste Stufe erstrebt, wird [man] auch die nächst hohe nicht erklimmen; ich selber habe mich früher viel zu sehr in kleiner Münze ausgegeben.“ Es war im Jahre 1860, als sich Carl Reinecke laut seiner gegen Lebensende verfassten Autobiografie an diese Worte Robert Schumanns erinnerte. Chefdirigent des berühmten Leipziger Gewandhausorchesters sollte er werden, denn durch den Weggang von Julius Rietz, immerhin Nachfolger von Felix Mendelssohn Bartholdy in diesem Amt, war der renommierte Leipziger Posten vakant geworden. Doch Reinecke zweifelte, ob er der neuen Stellung auch gewachsen sei. Als er den Vertrag schließlich unterschrieb, ahnte er es freilich nicht: 35 Jahre lang, von 1860 bis 1895, sollte er an diesem Konzerthaus verbleiben – so lange wie kein Dirigent nach ihm. Sein Antrittskonzert am Sonntag, dem 30. September 1860 fand bereits ein überaus positives Echo. Auf dem Programm stand unter anderem auch ein Werk von Robert Schumann.

Bevor Reinecke nach Leipzig kam, wirkte der 1824 in Altona geborene Dirigent, Komponist, Pianist, Musikpädagoge und Musikschriftsteller in Bremen, Köln, Barmen und Breslau. Bald machte er sich auch über Europa hinaus einen Namen. Trotzdem schwand Reinecke nur wenige Jahrzehnte nach seinem Ableben fast völlig aus dem öffentlichen Bewusstsein. Erst 2010 wurde anlässlich seines 100. Todestages – er

starb am 10. März 1910 in Leipzig – vor allem dank seines Ururenkels Stefan Schönknecht (vgl. www.carl-reinecke.de) wieder in größerem Umfang an ihn erinnert.

Mit dem Amtsantritt in Leipzig war Reinecke die Stadt nicht fremd: 1843 – 1846 und 1848 – 1849 hielt er sich schon einmal hier auf. Gleich 1843 erlebte er Schumann als Dirigenten im Gewandhaus, der sein Oratorium *Das Paradies und die Peri* zur Aufführung brachte. Reinecke, den bereits als Kind Schumanns Zyklus *Kreisleriana* beeindruckte, war begeistert. In seiner Abhandlung *Und manche liebe Schatten steigen auf* schrieb er: „Begrifflich ist es, daß ich von da an alle seine Werke mit Vorliebe kultivierte und daß ich stolz und glücklich war, als es mir schon während meines ersten Aufenthaltes in Leipzig [...] vergönnt war, seine persönliche Bekanntschaft zu machen und häufiger mit ihm zusammen sein zu dürfen.“

1846 hatte Reinecke erstmals Gelegenheit, zwei Kammermusikwerke Schumanns demselben vorzuspielen und besuchte ihn von da an nicht nur öfter in dessen neuer Heimatstadt Dresden, sondern ab 1850 auch in Düsseldorf, zumal Reinecke ab 1851 im nahe gelegenen Köln lebte. So manchen vergnügten Abend verbrachte er im Hause des Musiker-Ehepaares. Reinecke wurde auch die Ehre zuteil, Werke Schumanns kennenzulernen, als sie gerade entstanden waren, wie die *2. Sinfonie* op. 61 oder das *Album für die Jugend* op. 68, das Reinecke dem Hamburger

Musikverleger Julius Schuberth empfahl. Kurz darauf erreichte ihn ein gedrucktes Exemplar mit folgender Widmung: „An Carl Reinecke mit freundlichem Weihnachtsgruß. Robert Schumann. Dresden, den 23. Dezember 1848.“

Als Gewandhauskapellmeister führte Reinecke nicht nur zahlreiche Werke Schumanns auf, sondern er wurde zudem häufig mit der verantwortungsvollen Aufgabe betraut, dessen Werke zu bearbeiten, wie beispielsweise zu orchestrieren (z.B. *Bilder aus Osten*) oder zu arrangieren (z.B. 100 Lieder Schumanns für Klavier solo).

Clara Schumann gastierte auch nach dem Tod ihres Mannes noch zahlreiche Male im Gewandhaus als Pianistin und beging 1878 ihr 50-jähriges Bühnenjubiläum an jenem Leipziger Konzerthaus.

Während Reinecks 50 Lebensjahren in Leipzig sollten natürlich die meisten Werke seiner insgesamt 288 Opera (mit Opuszahl) entstehen – so auch die *Sonate für Violine und Klavier e-Moll* op. 116, die im Oktober 1872 bei Breitkopf & Härtel erschien. In der Musikzeitschrift *Signale für die musikalische Welt* fand sie erst am 20. November 1872 unter der Rubrik „*Novitäten der letzten Woche*“ Erwähnung. Und 10 Tage später am 30. November warb der Verlag selbst mit einer Anzeige für das neue Werk. Reinecke widmete die Sonate „*seinem Freunde Ferdinand David*“, der jedoch bereits im Jahr darauf, Juli 1873, in der Schweiz „*auf einer Exkursion nach der sogenannten Clubhütte unterhalb des Silvretta-Gletschers [...] von einem Herzschlage getroffen*“ verstarb, wie die *Signale* im September 1873 mitteilten. Der wie

Schumann 1810 geborene Geiger und Musikpädagoge wirkte seit immerhin 1836 und damit schon unter Mendelssohn als Konzertmeister des Gewandhausorchesters und war aufgrund seiner impulsiven Natur von seinen Kollegen laut Reinecks Autobiografie „*gefürchtet, aber nicht geliebt*“. Reinecke betrachtete ihn dennoch als Freund und komponierte noch im Juli 1873 sein *In memoriam* op. 128, das zur Gedenkfeier anlässlich Davids Tod drei Monate später im Gewandhaus uraufgeführt wurde.

Abgesehen von einem frühen Violinkonzert, das 1858 nur zwei Mal erklang und das Reinecke als ein „*totgeborenes Kind*“ bezeichnete, widmete er sich mit der Violinsonate, erstmals der Geige als solistischem Instrument. Uraufgeführt wurde die Sonate erst ein reichliches Jahr nach ihrer Veröffentlichung am 20. Dezember 1873 im Rahmen der 4. Kammermusik des Gewandhauses. Auf dem Programmzettel war vermerkt „*neu*“. Des weiteren erklangen Werke von Beethoven, Boccherini und Schubert. Den Solopart übernahm Orchestermitglied Engelbert Röntgen (1829 – 1897).

Tendierte die Violinsonate dieser Zeit oft zum lyrischen Stück mit Klavierdominanz oder zum Virtuosenwerk für die Violine, so lässt sich das etwa 30-minütige Werk Reinecks hier nicht zuordnen, da der Klavierpart häufig gleichberechtigt thematisches Material aufgreift. Wie auch noch Brahms bedient sich Reinecke im 1. Satz des klassischen Modells der Sonatenhauptsatzform: Er bringt zwei, jedoch relativ eng verwandte Themen. Das erste Thema zeigt sich bittend-klagend und vorwärtsdrängend infolge Synkopen, Chromatik

und einer aufwärts gerichteten Bewegung. Sofort danach wird es vom Klavier wiederholt, während die Violine es gleichzeitig mit Themenelementen umspielt, bis beide Instrumente unisono zusammenfinden und der Komplex ausklingt. Das piano gehaltene sangliche zweite Thema wird zu Achtehrepitionen in der Violine erst vom Klavier vorgetragen, dann von der Violine wie eine Art Lichtgestalt in hoher Lage intoniert. Dieser Abschnitt leitet zu einer Wiederholung des 1. Themas (erst im Klavier, dann in der Violine), bis die gesamte Exposition schulgemäß wiederholt wird. In dem als Durchführung zu bezeichnenden Teil sind das erste Thema mit seinen Synkopen als auch der zweite Gedanke wieder variantenreich präsent, so auch die Lichtgestalt. Deutlich setzt später die Reprise mit einer reichlich 30 Takte notengetreuen Wiederholung der Exposition ein, bis eine kurze Schlussstretta noch einmal das erste Thema in der Originaltonart bringt.

Der **2. Satz** gibt zunächst wieder dem Klavier den Vorrang, das in eine wunderbare romantische Stimmung einführt, wenn auch in diesem Satz der klagende Gestus nicht abgelegt wird. Der Gesang der Violine wirkt wie ein Lied ohne Worte, aber auch hier wird immer wieder auf den eingangs formulierten Gedanken (typisch ist eine darin enthaltene Triole) mehr oder weniger deutlich zurückgegriffen.

Der **3. Satz** wandelt die elegisch-tragische Stimmung in einen hektisch galoppierenden Gestus (A), den zuerst das Klavier anstimmt und weist, wie häufig ein Finalsatz, eine Rondoform auf (hier in der Gestalt A-B-A-C-A'-B'-C'), wobei das Klavier ebenso oft themafüh-

rend ist. Reinecke, der immer von bescheidenem und harmoniebedürftigem Naturell war, kam es demnach keineswegs auf einen nur oberflächlichen Virtuosen-glanz der Violine, sondern auf ein gleichberechtigtes Miteinander der beiden Instrumente an.

So lässt sich ohne weiteres folgendem Urteil zustimmen, das die *Signale für die musikalische Welt 1873* zu Reineckes fast zeitgleich entstandenen *Sechs Liedern und Gesängen für Bariton und Klavier op. 118* abgaben:

„Man sagt nichts Neues, wenn man von Carl Reinecke als von einem Tonsetzer spricht, dessen Erzeugnisse sämtlich [...] vom feinsten musikalischen Sinne dictirt sind.“

Katrin Schmidinger

Robert Schumann: *Fantasiestücke* op. 73, *Adagio und Allegro* op. 70, *Fünf Stücke im Volkston* op. 102, *Abendlied* op. 85 no. 12

Robert Schumann did not begin composing duos for violin and piano until his time in Düsseldorf from 1851 to 1853, when he wrote three sonatas. During in his “most productive year” in Dresden in 1849 he did compose no less than four duos for wind instruments and strings with piano (op. 79, 73, 94 and 102), followed by another one (op. 113) in the same year. Compared to his ponderous Dresden compositions for chamber music dating from the year 1847 (Trios op. 63 and 80), these charming compositions might seem like friendly miniatures and perhaps they were never intended to be more than that. Nevertheless, they do have specific significance besides enriching the literature for the respective instruments: the variability of the movements and the structure of the cycles, which are similar in only two of the pieces, demand attention.

What may have inspired Schumann to create these instrumental miniatures in a time lacking external influences as well as compositional concepts? Most probably his main source of inspiration was the artistic cooperation and personal acquaintanceship with the brothers Franz (also called François) and Fritz Schubert (concertmaster and cellist at the royal music ensemble) and other musicians from their circle in Dresden. Despite his friendship with the two court bandmasters Carl Gottlieb Reissiger and Richard Wagner, Schumann

had little contact with the royal orchestra during the first years in Dresden.

Only in late autumn of 1847 he met the Schubert brothers at home to perform music, two years later followed by a series of public chamber music soirees with Clara Schumann, the Schuberts and several of their colleagues. The programme of these concerts was rich in variety and colourful. Schumann had the entire orchestra at his disposal for the performances of *Fausts Verklärung*, the closing scene of *Faust II*, performed on the occasion of the Goethe-Jubilee in August 1849 and *Paradies und die Peri* in January 1850. However, Schumann did know some members of the court orchestra besides the Schubert brothers and he certainly had two of them in mind when composing the *Soiréestück* for clarinet and *Romanze und Allegro* for horn (to mention the original titles of the pieces): the clarinetist Johann Gottlieb Kotte and the hornist Julius Schlickerlau, who also acted as copyist. The three pieces for clarinet were composed on the 11th and 12th of February 1849 and a first rehearsal with Kotte was already organised for the 18th. (However, the pieces were not publicly performed before January 1850 in Leipzig with Schumann not present.) On the 14th of February 1849, even before the rehearsal with Kotte, he wrote the piece “*Stück in As (Romanze und Allegro) für Horn*”. The rehearsal of this composition with Schlickerlau caused “joy” for the composer but did not result in a public performance. The piece was performed for the first time in public at the above-mentioned

soiree of Clara Schumann and Franz Schubert at the Dresden *Hôtel de Saxe* on the 15th of January 1850, in an alternative version for violin. Such versions existed of all five duos, either prepared by Schumann himself or produced by the publishers with his consent. Gudrun Schaumann, together with Wolfgang Brunner, has dedicated this double CD **The Circle of Robert Schumann** to these versions, after having released Schumann's *violin sonatas* op. 105, op. 121 and WoO 2) among others, on the first double SACD (Capriccio 5040). In the case of *Adagio und Allegro* op. 70 and the *Fantasiestücke* op. 73 Schumann could notice with satisfaction that both pieces were already published in their year of origin: Op. 73 was released in July by Luckhardt in Cassel, op.70 in August by Kistner. On both occasions when Schumann experienced the public performance of his *Fantasiestücke*, in December 1851 in Düsseldorf and in February 1853 in Bonn, the alternative version for violin was performed, with the violinist and later biographer of Schumann, Wilhelm Josef von Wasielewski and Julius Tausch respectively Clara Schumann on the piano.

Schumann's five instrumental duos from the years 1849 and 1851 have in common that they do not feature sonata movements but are cycles of mood pieces. Nevertheless, how different are they in structure and expression! If any, then the *Fantasiestücke* for clarinet (or violin) recorded on the current CD and the *Romanzen* op. 94 on the first double SACD (Capriccio 5040) are comparable because of their three-movement structure. However, the *Romanzen* are way more restrained

while the *Fantasiestücke* are outright passionate. The latter also show the closest ligature of all duo compositions, with the *attacca*-connections acting as unmissable links. There are all kinds of motivic and thematic analogies and a distinct increase in pace, inner movement and intensity in expression can be noted from the first to the third piece. In the modest and slightly elegiac first piece the central movement is less offset by pace or course of motions but rather by differing build-up of melody and harmonious alternations. The centre section is more contrasting in character as its sequence is, despite the instruction "vivid, easy", already intensive and passionate. It is followed by "sneaking" short scraps of melody and a brief and calming *coda*, which is in contrast to both. The third piece seems exceptionally fierce, so that the central movement has to be "curbed" by exaggerated minor and quarter- instead of eighth movements; however, in the greatly enlarged *coda* once more an enormous intensification all the way to the end takes place. The concertante, even "public" character of the pieces is utterly evident, which is already implied in the original title *Soiréestücke*: – soiree pieces to be played in a salon during the course of the evening.

As the title already implies, the duo *Adagio und Allegro* for horn and piano op. 70 has two movements. *Romanze*, Schumann's original name for the first movement, which is way more than just an extended introduction to the *Allegro*, seems exceptionally appropriate – perhaps he dropped the name so that none of the duo

compositions would have the same title? Adagio might mislead the interpreter to drag, especially as Schumann has refrained from prescribing a metronome beat, thus giving more free rein than in the other duos, which is of course due to the high level of difficulty for the hornist. Yet, the notation "*Mit innigem Ausdruck*" ("*with profound expression*") should prevent a too slow pace. The *Romanzen-* or *Adagio* movement brings to mind attributes such as "enthusiastic" or even "romantic", little used by Schumann. However, the piece is constructed in a very artistic way with all the richness and flexibility of its motifs. In contrast, the *Allegro* with its blaring hunting theme is clearly and straightforwardly structured as a rondo with two differing interludes, arranged as *A-B-A-C-A-B-A-Coda*, whereby the central part, reduced in pace, in B major respectively C flat major draws on the *Adagio*, with the last chorus greatly prolonged and transferred into a double-coda with increasing pace. The special charm of this piece is due to the extremely "ductile" theme, which is especially appropriate for the initially intended solo instrument.

In the spring of 1849, after the emergence of Schumann's compositions for clarinet and horn, Clara Schumann excitedly proclaimed: "*Now all instruments will have their turn!*" This should not fully come true, but in the course of the year the *Romanzen* for oboe op. 94 (Capriccio 5040) and the five *Stücke im Volkston* op. 102 for violoncello and piano came into existence. Towards Easter 1849 Schumann wrote the grand choral move-

ment of *Schnitter Tod* and the following day he received the news that his last brother Carl had passed away – a strange coincidence. Quite surprisingly on the 15th of April 1848 the *Haushaltsbuch* (*housekeeping book*) notes "*four pieces for cello finalised*" – the autograph shows that they were begun on the day of the sad news. Did the surviving brother try to dedicate an – admittedly unconventional – obituary to his brother Carl with the *Vanitas vanitatum* and somewhat grim humour of the first piece for cello? Perhaps the link the musicologist Michael Struck makes with Goethe's corresponding poem, whose character Schumann seems to be tracing, is more convincing. The four pieces were followed by a fifth one only two days later and the whole package was published in September 1851, again by Luckhard. Was the title *Stücke im Volkston* perhaps even an idea by Clara Schumann, who called the pieces in that way after Schumann had played them to her and who also lauded their "*newness and originality*"? With five movements the pieces form the most extensive of the cycles, whereby as we have seen, the last piece was composed a few days later. The rough humour of the "*Vanitas*"- piece, which is not least due to the overlay of binary measures and triple metres at the beginning, is set against a somewhat raucous and rumbling centre section. After the reprise both spheres are combined. A calm and sentimental movement in F major follows, whose contrasting section is merely differentiated by the slightly more moved figuration, which mutates from minor to major; in the second segment beautiful duets of the two instruments are to be found. The

third piece features a balladic note and has a contrasting segment in A major with an almost continuous sixth-double-stop of the solo instrument and a hemiola metre – an exposed section, forming the secret centre of the entire cycle. The two final movements complement each other and increase their respective effect: After a vehement start, no. 4 switches over to march cadences and an impassionate melody, accompanied by quick piano passages, whereupon the reprise is followed by a *coda*, which claims thematic importance on its own. The final movement, with its opulently subdivided structure, again features a march segment and a *Scherzando*-episode.

The “Volkston” of the title is not meant to describe a certain folkloric element. We encounter it not only in this piece, but also in other works by Schumann ranging from the *Jugendalbum* or the *Bilder aus Osten* until the *Rhein Symphony*. This reference seems to be “less of a definition of the content than evidence of Schumann’s intention to compose unpretentiously, *cantabile*, without *salon-style elegance and virtuous rhetoric*”; however, “without lowering the standard of technique or substance in any way” (Joachim Draheim).

Among Schumann’s character pieces for piano the *Träumerei* from the *Kinderszenen* op. 15 stands out as a sort of “signature tune” for contemporary listeners. That has not always been the case. During the 19th century another piano piece, originally for “three-hands”, was best liked by the audience: the *Abendlied* (Evening Song) op. 85 no. 12 dating from the year 1849.

The serious and “solemn” piece with its wondrous harmonies did inspire a vast number of adaptations for various groups of instruments. Of these, Joseph Joachim’s version for violin and piano (as well as for chamber orchestra without violins) is probably the most beautiful. His version even surpasses the original when it comes to beauty of sound as the piano, despite cantabile playing, cannot unfold the full allure of the music.

Clara Schumann: Lieder

Only in the last few years and decades has one begun to remember the high-quality compositions by Clara Schumann, which she wrote from earliest youth until the year of her husband's death. Schumann did encourage her to write songs; sometimes he even suggested suitable texts and brought her into contact with publishers. In 1990 Brigitte Höft and Joachim Draheim published her entire oeuvre in two volumes and thus also made all her songs known to a broader public. The songs *Mein Stern* and *Beim Abschied*, which were arranged for violin by Gudrun Schaumann, came into existence in 1846 and are based on poems by the patron Friederike Serre from Dresden on whose Maxen-Estate Clara and Robert Schumann were regular guests.

Ich stand in dunklen Träumen (op. 13 no. 1) was given to Robert by Clara Schumann on the occasion of their first Christmas together in 1840, and *Geheimes Flüstern* (op. 23 no. 3) is taken from her last published collection of works, the *Sechs Liedern aus Jucunde*, based on poems by the Austrian poet Hermann Rollett, which were composed in 1853 and published in 1856.

Gerd Nauhaus

The movements composed by **Albert Dietrich** and **Johannes Brahms** for the F.A.E.-Sonata

Robert Schumann noted *"Idea for a sonata for Joachim"* in his *Haushaltsbuch* on the 15th of October 1853, one day after a visit by Joseph Joachim from Düsseldorf. He certainly meant the idea for the *F.A.E.-Sonata*, which came into existence a few days later in cooperation with the young composers Albert Dietrich and Johannes Brahms as the so called *F.A.E.-Sonata*, a surprise for violinist and common friend Joseph Joachim. In his memories on Brahms, Dietrich noted: *"One day Joachim was expected to come for a visit. Schumann cheerfully proposed to compose a sonata for violin together. Joachim's task would then be to find out who the author of the individual movements was."*

Little is known about the actual development of the sonata. Only some hints on the movements II and IV, which were composed by Schumann, can be found in his *Haushaltsbuch*. No detailed information is available for the origins of parts I and III, composed by Albert Dietrich and Johannes Brahms. However, one letter by Albert Dietrich addressed to Hermann Erler, dated 17th July 1884, survives in the Robert-Schumann-Haus in Zwickau. Referring to the sonata it informs us that: *"The first movement was written by me, the scherzo is from Brahms (using a motive from my movement). Schumann has distributed the roles like that. The whole thing was a ploy for Joachim, who should guess by whom the movements were written, which indeed he managed to do."*

Being that the *F.A.E.- Sonata-Surprise* took place on the 28th of October 1853, as Schumann's *Haushaltsbuch* informs us – Joachim was back in Düsseldorf since the 26th of October – the whole piece must have been composed between the 15th and the 26th of October and the following handwritten coversheet attached, whereby the title was written by Schumann and the individual names by the composers themselves:

F. A. E.
In Erwartung der Ankunft des
verehrten und geliebten Freundes
Joseph Joachim
schrrieben diese Sonate
Robert Schumann, Albert Dietrich
und
Joh. Brahms.

("F.A.E.: In expectation of the arrival of their revered and beloved friend, Joseph Joachim, this sonata was written by Robert Schumann, Albert Dietrich and Joh. Brahms.")

The autograph of the *F.A.E.–Sonata* is in the possession of the Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. Albert Dietrich's first movement fills the first 12 pages after Schumann's cover page. Two phases are distinguishable in the first movement. The primary layer is written in dark brown ink, whereas additional dynamic- or articulating signs, slurs as well as fingering are written in light brown ink. The white–yellowish paper, with 16 mechanically drawn staves was

produced by the Düsseldorf paper manufacturer Wilhelm Bayrhammer, as the label on the inner margin proves, is the same as Schumann used for his movements II and IV. Johannes Brahms wrote the third movement on bluish paper with 18 staves. At the end of his movement he noted after the final stroke: "*B / Joh. Kreisler / jr / Düsseldorf im Oct 53.*"

The sonata's *F.A.E.*-motto, which forms the motivic basis of the piece, was probably thought up by Dietrich, who wrote in his memoirs: "*The first movement fell to me; the intermezzo and the finale were composed by Schumann and the scherzo by Brahms, who made use of a motive from my movement.*" It was straightforwardly used by Schumann and Dietrich and indirectly by Brahms. "*In the piece by Brahms the theme seems to be lost*", as Thomas Phleps put it. "*Even the few bold thematic impulses, which for example introduce the movement by Dietrich, remain visible; however, they lose their characteristics by accidentals and changing strokes.*"

Until now the *F.A.E.*-Motto has always been associated with Joseph Joachim's slogan *Frei aber Einsam* (*free but lonely*), which was outlined by the violinist only on the 29th of November 1853 in a letter addressed to Schumann, therefore one month after the piece had been composed. It cannot be completely ruled out that *F.A.E.* initially meant something else and was only interpreted in the above mentioned way, as more than four weeks lay between the composition of the surprise sonata and the explaining words in Joachim's letter. Erich Valentin was of the opinion that already the title *In Erwartung der Ankunft des [...] Freundes* (*in anticipation*

of the friend's arrival) was a reinterpretation of the motto *Einsam aber frei*. Hans Kohlhase interprets the title as a wordplay and takes the line that the anagram originally had a different meaning and was derived from the initial letters of the title *In Erwartung der Ankunft des [...] Freundes*.

After Schumann's death the piece was forgotten at first. Even Albert Dietrich, with genuine modesty, described it only as an episode in the life of his friends. At best, the sonata was performed among familiar faces. Until the posthumous release in 1935 no plans to have the piece published are known. Asked by Erler about a possible release of the piece Dietrich answered: "I do not believe that it [the sonata] is suited for publication. Romance (very nice) and finale are by Schumann; If Mrs. Schumann and Brahms go on with their plan to release the sonata – in its original form – then I am certainly not against it. It would be a great honour and joy for me and my movement is still pretty acceptable, even today." Only the third movement, which was composed by Johannes Brahms and mentioned in his catalogue of works as WoO 2 was published in 1906 by the *Deutsche Brahms Gesellschaft* and included in the complete edition of his works in 1927.

This edition probably triggered some interest in the sonata, which was eventually printed by publishing firm Heinrichshofen in 1935.

Ute Bär

Johannes Brahms: *Regenlied* op. 59 no. 3

The manuscript of the *Regenlieder* op. 59 no. 3 and 4, based on poems by Klaus Groth, was a present from Johannes Brahms to Clara Schumann on the occasion of her 54th birthday in 1873. Shortly afterwards the songs were recited by Julius Stockhausen with Clara present. The first and longer of the two songs ("*Walle, Regen, walle nieder*") made a deep impression on her. However, she was more touched by the deep melancholy and sadness of the paling stanzas and less by the sentiment of cheerful retrospect on childhood in the centre section of the song. Six years later Brahms used the song for the finale of his *Sonata for Violin and Piano G major* op. 78, which is therefore sometimes referred to as *Regenliedsonate* (Rain-song sonata). He had already composed the adagio, at least the start of it, by the turn of the year 1878/79, when he sent it with a letter to Clara, expressing his sincere sympathy for her terminally ill youngest son Felix – Brahms's godchild, who played the violin himself and some of whose poems were set to music by Brahms. It may be that the continuation of the adagio in the style of a funeral march was Brahms's reaction to the news of Felix's death on the 16th of February 1879. The 24-beat musical quotation on the back of the letter is certainly a unique sign of the attachment of the composer to Clara Schumann and her children. Gudrun Schaumann's exact transcription of the (first) *Regenlied* for violin wants to express this affinity.

Gerd Nauhaus

Theodor Kirchner: *Romance and Lullaby* op. 63
12 Fantasy Pieces op. 90

"Dedicated to the master of music in deepest admiration by Max Reger" – such is the autograph entry on Reger's second Violin Sonata op. 3, dedicated to Theodor Kirchner in 1891 (Original in Kirchner's library in the Brahms Institute of the Musikhochschule Lübeck). Because at that time Kirchner was hardly in a capacity of being able to be useful for Reger's career, we must view the dedication as evidence of genuine admiration. In the previous year Kirchner had published his *12 Fantasy Pieces* for violin and piano op. 90. Today Kirchner is known particularly as a master of the piano miniature and of arrangement, and his more than 1000 pieces for piano solo are enjoying an increasing popularity. He also composed exquisite chamber music, revealed in the new editions published by Amadeus in Winterthur, Switzerland, and in new recordings of the trios and quartets. Nonetheless, this is the first recording of his works for violin and piano.

Fürchtegott Theodor Kirchner was born on 10 December 1823 in Neukirchen (Saxony). In 1837 he was introduced to Robert Schumann, who subsequently became a kind of fatherly friend for him. In 1838, when he was fourteen, he moved with his family to Leipzig, after Felix Mendelssohn Bartholdy had prompted him to take lessons there. Schumann learned to appreciate the young man, who accompanied him tacitly on walks. In June 1838 Schumann noted in his diary that Kirchner had *"significant talent and a good head"*. In 1842

Kirchner's Songs op. 1 were published, about which Schumann wrote a positive review for the 13 April 1843 issue of the *Neue Zeitschrift für Musik*. Shortly thereafter, Kirchner was inscribed as the first pupil of the newly founded Leipzig Conservatoire, where he received a royal scholarship. Kirchner completed his brief studies with Mendelssohn and Carl Ferdinand Becker, the organist of St Nicholas, after a single semester, revealing his mastery through a movement for string quartet, which was performed successfully in the Conservatoire under the leadership of the famous violinist Ferdinand David, a friend of Schumann's. Schumann himself mentioned the work to Johannes Verhulst in a letter about the new Conservatoire: *"Kirchner is certainly the most significant productive talent of them all. Mendelssohn praised the first movement of a new quartet highly to me."*

The reason for the brevity of his studies in Leipzig was that Kirchner, after having been recommended by Schumann and Mendelssohn, was elected as organist to the town church of Winterthur in Switzerland, quite a position for a man of nineteen. He spent nearly twenty years in Winterthur, admired by his female piano students, until moving on to Zurich, where he lived from 1862 to 1872, devoting much of his time to chamber music. Here he also became friends with Johannes Brahms. In addition, Kirchner conducted the subscription concerts in Zurich from 1862 to 1864, but resigned from this post when he realised that the violinist Friedrich Hegar was more qualified as a conductor.

After twenty-nine years in Switzerland, Kirchner returned to Germany in 1872, at first as music instructor to Princess Amalie in Meiningen, then as director of the Würzburg Music School. He began a peripatetic life, never happy, never really successful, because his impatience made him unsuitable as a teacher, and his gambling addiction, coupled with financial inaptitude, compounded his problems. He soon realised that it had been a mistake to leave Switzerland. In a letter dated 21 November 1873 to his Zurich friend Friedrich Hegar, he expressed his ambiguous feelings: *"If you want to appreciate Switzerland, you must live in Germany. And if you want to feel longing for Germany, go to Switzerland at once."*

In February 1876 he moved back to Leipzig, then the music publishing capital. Here he composed opus numbers 23 to 62 (from a total of 106 numbered works), not to mention numerous arrangements. From July 1883 until autumn 1890 Kirchner taught ensemble and score reading at the Dresden Conservatoire and composed opus 63 to 95. Thus all original works for violin and piano were written in Dresden.

It is astonishing that Kirchner had not composed anything for violin and piano in earlier years, for his violinist friends would have offered sufficient motivation. When in 1884 Kirchner's financial situation had become particularly distressing, musical journals printed an *"Appeal to create an honorary fund"*, signed by well-known composers and conductors such as Johannes Brahms, Hans von Bülow, Albert Dietrich, Niels W. Gade, Friedrich Gernsheim, Edvard Grieg, Heinrich von

Herzogenberg, Carl Reinecke and Franz Wüllner, as well as by the violinists Friedrich Hegar and Joseph Joachim.

Kirchner spent the end of his life in Hamburg, looked after by his pupil Mathilde Schlüter. After several strokes, paralysed and nearly blind, he died in 1903. As in previous years, his loyal friends, foremost Johannes Brahms, provided financial aid.

Romance and Lullaby, op. 63, were published in 1884 and dedicated to the violinist Hugo Heermann (1844 – 1935), who was active in Frankfurt and with whom Kirchner had performed as early as in the late 1860s. Both pieces are unconventional in that the *romance* has a melancholic character, and the *lullaby* will at times abruptly awaken any child daring to fall asleep. Heermann wrote Kirchner on 22 June 1884 to thank him for the dedication. This hitherto unpublished letter is preserved in the Brahms-Institute of the Musikhochschule in Lübeck:

"My dear and esteemed Mr. Kirchner,

That was a true Sunday delight this morning, when I received your delightful two pieces, which although small are so rich in content and thoughtful and sunny that they are really refreshing. Thus you will understand the pride I felt when I read my name at the top – to be remembered this way by future generations is certainly most convenient, and I really do not know how I deserve this honour, nor how I can thank you in words for your thought, which is such a delight for me. You oblige not only me, but the whole violin world with this marvellous present that will be appreciated all the more, because in precisely this genre you fill a gap that nobody can

with more competence than you alone. How I look forward to making the pieces known; if only I succeed in doing it in a dignified manner! I recently had the opportunity to play your Novelette trios [op 59] during a big soirée in London with Miss Zimmermann [Agnes Zimmermann, 1847 – 1925, London pianist] and Vieuxtemps [Jules Joseph Ernst Vieuxtemps, 1832 – 1896, violoncellist], the brother of the violinist, and to introduce them to my partners, who found infinite pleasure therein, just like the grateful audience. In the future, please continue not to forget us poor violinists and give us rather often similar pleasures for the heart [...]"

The *Fantasy Pieces* op. 90 were issued in early 1890 and dedicated to Eduard Rappoldi (1839 – 1903), Kirchner's colleague at the Dresden Conservatoire. They are wonderful cabinet pieces rich in contrast, full of spirit and wit, charm and poetry. Among them we find examples of song writing, scherzi, album leaves and waltzes. Certainly we sometimes hear the influence of his models, especially Schumann, but Kirchner maintained his own unique style. In the *Fantasy Pieces* he savours fully the tonal spectrum of the violin in ever varying moods, without the desire to show off through meaningless virtuosity. In No. 2 Kirchner, a master of arranging, used material from No. 66 of the *100 Little Etudes for Piano* op. 71 that he had already published in 1884.

Harry Joelson (translation: Harry Joelson)

Carl Reinecke: *Sonata for Violin and Piano in E minor* op. 116

"My dear Reinecke [...], if one does not strive to achieve the best, one will also not reach the next level; I have written way too many mediocre pieces in the past myself." It was in 1860, towards the end of his life, that Carl Reinecke remembered Robert Schumann's words in his autobiography. He would become chief conductor of the renowned Gewandhausorchester Leipzig, when after Julius Rietz's departure - he was the successor of Felix Mendelssohn Bartholdy after all - this prestigious position in Leipzig had become vacant. However, Reinecke doubted if he was up to the job. When the contract was finally signed, he could not know that he would remain in office for 35 years, from 1860 until 1895 – longer than any other conductor before him. His first concert on Sunday, the 30th of September 1860 was well received by the public. Among others, a composition by Robert Schumann was on the programme.

Reinecke, who was born in 1824 in Altona, worked as conductor, composer, pianist, music teacher and music writer in Bremen, Cologne, Barmen and Breslau before coming to Leipzig. Soon he had made a name for himself even beyond Europe. Nevertheless, soon after his death Reinecke was almost completely forgotten. Only in 2010 on the 100th anniversary of his death – he died on the 10th of March 1910 in Leipzig – was he remembered on a bigger scale. His great-great-grandson Stefan Schönknecht (cf. www.carl-reinecke.de) deserves the credit for this.

Reinecke was no stranger to the city of Leipzig when he assumed his post: he had already lived in the city from 1843 to 1846 and 1848 to 1849. In 1843 he had already witnessed Schumann, conduct his oratorio *Das Paradies und die Peri* at the Gewandhaus. Reinecke, who even as a child had been impressed by Schumann's cycle *Kreisleriana*, was enthusiastic. In his essay *Und manche liebe Schatten steigen* ("And many dear shadows arise") he wrote: "It is understandable that from then on I was eager to get to know all his compositions and that I was proud and happy when I was able to meet him in person and to get to know him already during my first stay in Leipzig." For the first time, in 1846 Reinecke had the opportunity to perform two of Schumann's pieces for chamber music with the composer among the audience. Since then he visited Schumann regularly, not only in his new hometown Dresden, but since 1850 also in Düsseldorf, especially as Reinecke lived in nearby Cologne since 1851. Many jolly evenings were spent together at the Schumann family's home. Reinecke was even granted the privilege to get to know works by Schumann just after their completion, such as the *Symphony No. 2* op. 61 or the *Album für die Jugend* op. 68, which Reinecke recommended to the publisher Julius Schubert in Hamburg. Shortly afterwards he received a printed copy with the following dedication: "To Carl Reinecke with best wishes for Christmas. Robert Schumann. Dresden, 23rd of December 1849."

As chief conductor of the Gewandhausorchester Reinecke did not only bring on stage many pieces by Schumann but was also often called for to edit and

orchestrate his works (e.g. *Bilder aus Osten*) or to arrange them (e.g. 100 songs by Schumann for piano solo). Even after her husband's death Clara Schumann continued to perform regularly at the Gewandhaus as a pianist and in 1878 she celebrated her 50th stage anniversary at the concert hall in Leipzig.

During Reinecke's 50 years in Leipzig most of his compositions – in total 288 (with opus numbers) – came into existence. Among them was also the *Sonata for Pianoforte and Violin in e minor* op. 116, which was published by Breitkopf & Härtel in October 1872. The music magazine *Signale für die musikalische Welt* mentioned it on the 20th of November 1872 under "Last week's new publications". Ten days later on the 30th of November the publisher ran an advertisement for the new piece. Reinecke dedicated the sonata to "his friend Ferdinand David", who died in Switzerland only one year later, in July 1873, as the *Signale* reported in September 1873: "he died of a heart attack on an excursion to the so called Clubhouse near the Silvretta Glacier [...]". The violinist and music teacher, who was born in 1810, the same year as Schumann, was already concertmaster of the Gewandhausorchester in 1836 under the directorship of Mendelssohn. Reinecke wrote in his autobiography that David was "feared but not loved" by his colleagues because of his impulsive nature. Nevertheless, Reinecke considered him to be a friend and in July 1873 he composed his *In memoriam* op. 128, which was first performed at the Gewandhaus three months later to commemorate David's death.

Except for an early violin concerto, which was performed only twice in 1858 and which Reinecke described as a “*still-born child*”, did not turn to the violin as a solo instrument until his *sonata for violin*. The sonata was first performed on the 20th of December 1873, one year after its publication, in the context of the fourth chamber music cycle at the Gewandhaus. The programme noted that it was a “*new*” work. Compositions by Beethoven, Boccherini and Schubert were performed on the same evening. The solo part was executed by Engelbert Röntgen (1829 – 1897), a member of the orchestra.

Violin sonatas at that time often had the tendency to be lyrical compositions dominated by the piano or virtuosic music for violin. However, Reinecke’s 30-minute long oeuvre is different, as the piano often picks up thematic material just as the violin. Similar to Brahms, Reinecke uses the classical sonata form for his **first movement**: He features two, relatively closely related themes. The first theme is bitterly -lamenting and pressing forward, resulting from syncope, chromaticism and an upward movement. It is immediately repeated by the piano while the violin simultaneously laps round it with elements from the theme, until both instruments converge and the complex fades away. The songful second theme is gentle and is initially rendered by the piano, accompanied by quaver-repetitions from the violin. Later it is intonated by the violin as a sort of shining light in high tessitura. This chapter leads to a repetition of the first theme (first by the piano, followed by the violin) until the entire exposition is scholastically

repeated. In the part that we might call execution, the first theme with syncope is present as well as the second thought with many variants and the shining light. Later, the reprise is articulately intonated with a 30-beats repetition of the exposition, before a brief final *stretto* once again features the first theme in the original key.

The **second movement** initially favours the piano again, which begins with a marvellous romantic sentiment, although also in this movement the lamenting attitude is not dropped. The violin’s melody seems to be a song without words, but also here the initially formulated notion (typical is the triplet) is picked up again and again, more or less obviously.

The **third movement** turns the elegiac-tragic sentiment into a hectically galloping attitude (A), which is intonated by the piano and features, as final movements often do, a rondo (here in the form of A-B-A-C-A’-B’-C’), whereby the piano often takes the thematic lead. Reinecke, always a decent and peace-loving nature, did not focus on an only superficial virtuoso lustre of the violin alone, but on an equitable cooperation of both instruments.

Thus, one can easily agree with the verdict of the *Signale für die musikalische Welt* from 1873 on Reinecke’s *Sechs Lieder und Gesänge für Bariton und Klavier* op. 118, which were composed at about the same time: “*Nothing new is being said when one calls Carl Reinecke a composer whose works are all [...] dictated by the subtlest musical spirit.*”

Katrin Schmidinger

Gudrun Schumann, Violinistin

Gudrun Schumann wuchs als Tochter des Solo-Oboisten der Komischen Oper Berlin in einer musikalischen Familie auf. Nach der Flucht mit ihrer Familie von Ost-Berlin über die Berliner Mauer nach West-Berlin trat sie frühzeitig mit den Violinkonzerten von J.S. Bach, Joseph Haydn und W.A. Mozart an die Öffentlichkeit. Durch Stipendien der „Studienstiftung des deutschen Volkes“ und der „Bruno Walter Memorial Foundation New York“ studierte sie an der „Juilliard School of Music“ in New York bei Dorothy DeLay sowie bei Nathan Milstein in London.

Entscheidende Impulse erhielt sie in Kursen von Nikolaus Harnoncourt sowie durch dessen enge Mitarbeiter und Spieler historischer Tasteninstrumente Johann Sonnleitner (Cembalo/Hammerflügel) und Anthony Spiri. Ihr besonderes Interesse gilt der historisch informierten Aufführungspraxis des 17.-19. Jahrhunderts. Als Kammermusikerin konzertierte sie im Musikverein Wien, im Konzerthaus Wien, im Konzerthaus Berlin am Gendarmenmarkt, im Max-Joseph-Saal und in der Allerheiligen Hofkirche / Residenz München, in Londons Wigmore Hall, in New York in der Weill Recital Hall / Carnegie Hall und in der Alice Tully Hall / Lincoln Center sowie bei europäischen Kammermusik-Festspielen. Für zahlreiche europäische Rundfunkanstalten spielte sie neben Kompositionen des Barock u.a. auch Beethoven, Schubert, Schumann, Liszt, Franck, Richard Strauss und Bartók ein.

Immer wieder standen neben Duo-Recitals Streich- und Klaviertrios, Streichquartette oder auch vollständige Barock-Programme im Fokus, letztere mit historischem Barock-Instrumentarium. Dazu unterrichtete sie mehrere Jahre am Richard-Strauss-Konservatorium (Hochschule für Musik) München. In Konzerten mit historischen Instrumenten (Cembalo, historischem Barock-Instrumentarium, Laute u.a.) spielt sie auf Darmsaiten mit einem Bogen von Léonard Tourte, Paris ca. 1790 oder mit Kopien von Barockbögen von Willem Bouman/Den Haag, René Groppe/Metz, Thomas Gerbeth/Wien. Sie spielt eine Violine von Antonio Stradivari aus dem Jahre 1731.

Zum 200. Geburtstag von Robert Schumann lancierte das Wiener Label Capriccio eine CD-Reihe mit Gudrun Schumann unter dem Titel: „The Circle of Robert Schumann“. Diese soll Werke der musikalischen Weggefährten Robert Schumanns einschließen.

Die erste 2010 erschienene Doppel-SACD mit Christoph Hammer am Hammerflügel enthält Kompositionen von Robert und Clara Schumann, deren Halbbruder Woldemar Bargiel und dem Geiger Joseph Joachim. Um die Klangwelt der Schumann-Zeit hörbar zu machen, verwendete sie Darmsaiten und wählte auf Grund ihrer Passion für historische Wiener Hammerflügel ein Instrument von Johann Baptist Streicher, Wien 1836, aus der Sammlung von Gert Hecher, Wien.

The German violinist **Gudrun Schaumann** grew up in East Berlin as daughter of the principal oboist of the Komische Oper Berlin. With her entire family she succeeded in escaping across the Berlin Wall to West Berlin. After attending the secondary school Musikische Gymnasium in Berlin, Ms Schaumann received grants from the German Studienstiftung and the Bruno Walter Memorial Foundation New York that enabled her to study with Dorothy DeLay at New York's Juilliard School of Music and with Nathan Milstein in London. She participated in special performance classes with Nikolaus Harnoncourt and has also performed with Harnoncourt's associates – Johann Sonneleitner, an expert on historical keyboard instruments, and the noted pianist Anthony Spiri, thus engendering her strong interest in historically informed performance practice of the 17th through 19th centuries.

As chamber musician Gudrun Schaumann has performed worldwide in various ensembles, in such places as the Wiener Musikverein and the Konzerthaus in Vienna, the Konzerthaus Berlin, the Munich Residenz, Wigmore Hall in London, Weill Recital Hall (Carnegie Hall) and Alice Tully Hall (Lincoln Center) in New York as well as at various chamber music festivals in Europe. She has recorded works by Beethoven, Schubert, Schumann, Liszt, Franck, Richard Strauss, Bartók and others for numerous European radio stations.

Ms. Schaumann plays an Antonio Stradivari from 1731. For concerts with historical instruments (harpisichord, fortepiano, lute) she uses gut strings and a bow by Léonard Tourte, Paris ca. 1790, as well as copies of baroque bows by Willem Bouman, The Hague, René Groppé, Metz and Thomas Gerbeth, Vienna.

Ms. Schaumann's previous CD release from Capriccio was the first in the series The Circle of Robert Schumann, featuring Ms. Schaumann together with the fortepiano player Christoph Hammer. This double SACD set includes works by Schumann and composers of his immediate circle – his wife Clara, Joseph Joachim and Woldemar Bargiel, Clara Schumann's half-brother. To reveal the sound colours of Schumann's time, Ms Schaumann used gut strings and Mr Hammer played an original fortepiano from the collection of Gert Hecher in Vienna, built by the renowned Viennese instrument maker Johann Baptist Streicher in 1836. For the present recording with Wolfgang Brunner this excellent instrument stood at the disposal again – in addition to two more fortepianos by J. B. Streicher from 1870 and Carl Rönisch, Dresden 1872, also from Gert Hecher's Vienna collection.

Wolfgang Brunner blickt zurück auf vielfältige Studien: Von 1977 bis 1981 studierte er Schulmusik an der Musikhochschule München und von 1982 bis 1986 Klavier mit Hans Leygraf an der Musik-Universität Mozarteum Salzburg. Von 1985 bis 1989 studierte er Cembalo mit Liselotte Brändle, Kenneth Gilbert und Glen Wilson, Hammerklavier mit Eckart Sellheim und Richard Fuller sowie Historische Aufführungspraxis mit Nikolaus Harnoncourt.

Seit 1985 unterrichtet er Historische Tasteninstrumente, Generalbass, Klavier, Klavierimprovisation und -didaktik an der Musikuniversität Mozarteum, von 1990 bis 1992 auch Hammerklavier an der Musikhochschule Karlsruhe. Seit April 2008 leitet er eine Konzert-Klasse für Hammerflügel an der Musikhochschule Trossingen und der Anton-Bruckner-Universität Linz.

1988 war er Erster Preisträger des Internationalen C.P.E.-Bach-Wettbewerbes Hamburg in den Kategorien Cembalo und Hammerklavier und erhielt den Hammerklavierpreis der deutschen Grammophon-Gesellschaft. 1989 war er Erster Preisträger des Internationalen Mozartwettbewerbes Brügge in der Sparte Hammerklavier.

Seit 1989 gastierte er bei fast allen bedeutenden europäischen Festivals für Alte Musik (u.a. Utrecht, Brügge, Herne) und gilt heute als einer der führenden Spezialisten seiner Generation. Zu seinen Partnern zählen dabei bekannte Interpreten der „Alten Musik-

Szene“ wie z.B. Michael Schopper, Barbara Schlick, Gerd Türk, Konrad Hünteler oder das Freiburger Barockorchester. Außerdem arbeitete er solistisch als Continuospieler immer wieder mit bekannten Dirigenten wie Sandor Vegh, Franz Welser Möst, Helmut Rilling, Silvain Cambrelin zusammen (u.a. bei den Salzburger Festspielen).

1991 gründete er das Ensemble „Salzburger Hofmusik“, das sich hauptsächlich, aber nicht ausschließlich, mit der Musik des 17. - 19. Jahrhunderts auf Originalinstrumenten beschäftigt, wobei die Musik des Salzburger Hofes einen Schwerpunkt im Repertoire einnimmt.

Unter den über 50 Schallplatten- und Rundfunkaufnahmen Wolfgang Brunners befinden sich zahlreiche Ersteinspielungen, u.a. die Klavierwerke von Anton Bruckner, E.T.A. Hoffmann, Lieder von Carl Orff und Heinrich Ignaz Franz Bibers Oper „Arminio“.

Nebenbei beschäftigte sich W. Brunner viele Jahre mit Tanzwissenschaft und Tanzgeschichte. In diesem Zusammenhang studierte er Musik- und Theaterwissenschaft sowie Volkskunde in München und Salzburg und war von 1983 bis 1988 Lehrbeauftragter für historischen Tanz und veröffentlichte Aufsätze und Lexikonartikel (MGG- Artikel „Thoinot Arbeau“ und „Branle“).

Wolfgang Brunner can look back on manifold studies: from 1977 to 1981 he studied music education at the Academy of Music in Munich and from 1982 to 1986 piano with Hans Leygraf at the Mozarteum University of Music in Salzburg. From 1985 to 1989 he studied harpsichord with Liselotte Brändle, Kenneth Gilbert and Glen Wilson, pianoforte with Eckart Sellheim and Richard Fuller as well as historically informed performance with Nikolaus Harnoncourt.

Since 1985 he teaches historical keyboard instruments, basso continuo, piano, improvisation and didactics for piano at the Mozarteum University of Music in Salzburg. From 1990 until 1992 he also taught pianoforte at the Academy of Music in Karlsruhe. Since April 2008 he heads a pianoforte concert-class at the Academy of Music in Trossingen and at the Anton Bruckner University in Linz.

In 1988 he won the first prize at the International C.P.E. - Bach-Competition Hamburg in the categories harpsichord and pianoforte and received the pianoforte award of the Deutsche Grammophongesellschaft. In 1989 he came in first at the International Mozart Competition in Bruges in the category of pianoforte.

Since 1989 he is a regular guest at the leading European festivals for early music (among others: Utrecht, Bruges, Herne) and is regarded to be among the leading experts of his generation. He works with renowned interpreters of "early music" such as

Michael Schopper, Barbara Schlick, Gerd Türk, Konrad Hünteler and the Freiburger Barockorchester. Furthermore, he works on soloist projects for basso continuo and has repeatedly cooperated with leading conductors such as Sandor Vegh, Franz Welser Möst, Helmut Rilling and Silvain Cambrelin (e.g. at the Salzburg Festival).

In 1991 he established the ensemble "Salzburger Hofmusik". The ensemble focuses primarily on music from the 17th to the 19th century, performed on original instruments. The music from the court of Salzburg is at the centre of the ensemble's repertoire.

The more than 50 CD- and radio releases by Wolfgang Brunner include many debut recordings; for example piano compositions by Anton Bruckner, E.T.A. Hoffmann, songs by Carl Orff and Heinrich Ignaz Franz Biber's opera "Arminio".

In addition, W. Brunner is engaged in the art and history of dance. In this context he studied musicology, dramatics and folklore in Munich and Salzburg. From 1983 to 1988 he was lecturer for historic dances and published several articles and encyclopaedia entries on the subject (MGG-Articles "Thoinot Arbeau" and "Branle").



Wolfgang Brunner