

The NAXOS logo is located in the top left corner. It consists of the word "NAXOS" in a white, bold, sans-serif font, centered within a blue square. Above the text are three horizontal lines, and below it are three vertical lines, creating a stylized architectural or grid-like pattern.

NAXOS

Robert
SCHUMANN

Arrangements for Piano Duet • 4
Symphony No. 2 • Overtures
Konzertstück for Four Horns and Orchestra

Eckerle Piano Duo

Robert Schumann (1810–1856)

Arrangements for Piano Duet • 4

In an age before sound recording was possible, arrangements for, initially, solo piano offered the only way to get to know, play and hear works for larger music groups, for example for orchestra with or without voices and also for works not yet available for such instruments as the organ. From the early years of the 19th century, as keyboards became enlarged and produced more powerful sounds, there was an increasing need for arrangements for piano duets and, occasionally, in the second half of the century, for two pianos. In fact, where piano duets are concerned the number of published arrangements soon greatly exceeded that of original compositions. Sometimes the arrangements were done by the composer himself or by his friends or pupils, but in most cases they were the work of more or less accomplished professional arrangers in the direct employ of, or outsourced by, the publishing houses.

This is also the case for Robert Schumann, who was himself a keen duet player and wrote a series of significant works for that formation, most importantly the *Bilder aus Osten, Op. 66* (1848). These works were intended, however, not for public concerts but for the home and for the cultivated salon. In only the rarest cases did Schumann write the duet arrangements himself (for example the overture to *Hermann und Dorothea, Op. 136*) or in collaboration with his wife Clara. Nevertheless, he almost always supervised the arrangements, which were made mostly by treasured musicians of his entourage, such as his brother-in-law Woldemar Bargiel or his faithful disciple Carl Reinecke (*Symphony No. 3, 'Rhenish', in E flat major, Op. 97*), as the success and the diffusion of a piece were also dependent on the quality of the arrangement. In some cases he even recommended an arranger, dismissed another one and intervened directly with his own corrections.

This series of seven recordings conceived by the Schumann researcher and prizewinner (Zwickau 2003) Joachim Draheim presents all the orchestral works which were arranged for piano duet by Schumann himself or

made under his supervision, as well as a representative choice of other orchestral works and important chamber music pieces for which musically significant and aurally convincing arrangements were published, sometimes after Schumann's death.

Joachim Draheim

English translation: Michael Cook

Symphony No. 2 in C major, Op. 61 (1845–46) Arrangement for piano duet by Robert (and Clara) Schumann (publ. 1849)

'It is the seminal work of our time, another milestone toward the goal which Beethoven had sketched out in his late compositions. The profound nature of Beethoven's final creations lives on in this work; it was Schumann's calling to be the first to reconquer and build on the territory which his great predecessor had staked out. Who would still want to doubt Schumann's genius?' This almost panegyric review of the four-hand piano reduction of Schumann's *Second Symphony* was printed in the *Neue Zeitschrift für Musik* in April 1849. In a letter to the author of the article, the periodical's editor-in-chief Franz Brendel, Schumann noted in passing that he was 'delighted' by it. On 18 December 1845 Schumann had written to Mendelssohn: 'For a few days now there has been much drumming and trumpeting within me (trombe in C). I have no idea where this will lead to.' These were the initial outlines of what was to become the C major symphony. Inspired by a repeat performance of Schubert's *'Great' C major Symphony*, Schumann began sketching the work in December 1845. He later remarked in a conversation with Wasielewski: 'I sketched it ... while I was still physically very weak. I could even say that it was the resistance of the spirit which made its influence felt here – the resistance with which I was attempting to fight my condition. The first movement is filled with this struggle; it is very temperamental and stubborn in character.' In 1844

Schumann had suffered a complete physical and emotional breakdown which made it practically impossible for him to compose. The after-effects of this crisis were still being felt the following year; Schumann was forced to rest and devoted most of his time and efforts to the study of counterpoint (the 'Fugue Year').

Schumann began orchestrating the symphony on 12 February 1846, but continued illness and a stay at a health spa on Norderney, which the Schumanns embarked on during the months of July and August, prevented the completion of the work until shortly before the premiere at the Gewandhaus in Leipzig on 5 November 1846. Despite being conducted by Mendelssohn, the first performance proved to be unsuccessful owing to the concert's excessive length. Schumann began making substantial corrections to the score in the period between the premiere and a repeat performance on 16 November, which were eventually completed on 19 October 1847. The symphony was published by Whistling of Leipzig in November of that year. Schumann was particularly proud of the fact that the symphony's dedication to Oscar I, the music-loving King of Sweden and Norway, had earned him 'a large gold medal'.

Schumann's creative exploration of the music of Bach, Mozart and Beethoven give the *Second Symphony* (it is actually the third in chronological order) its very distinctive character and justify the use of the often misapplied term 'Classicism' here. The entire work (particularly the *Scherzo's* second trio and the slow movement) is coloured by Schumann's supreme command of counterpoint which resulted from his intense study of Bach's music in 1845. The expressive nineteenth-century opening melody of the third movement is a quote from the beginning of the trio sonata from Bach's *Musical Offering*; its tonal language permeates the melodic and harmonic textures of the entire movement. When asked by his friend Verhulst as to whether he considered the symphony a success, Schumann made reference to Mozart: 'Yes, I think it's quite a *Jupiter*.' Even contemporary critics recognised the connection with Beethoven, whose *Fifth* (in C minor with a C major finale) and *Ninth Symphonies* may have been of particular

importance in this context. It is no coincidence that Schumann achieves the breakthrough from C minor to C major in the final movement with the help of a quote ('Nimm sie hin denn, diese Lieder') from Beethoven's song cycle *An die Ferne Geliebte, Op. 98*. In November 1846, Schumann expressed his own opinion of the symphony in a letter to the music writer Christian Lobe: 'It will tell you of some pain and joy, and might not be wholly without interest here and there in its musical structure.'

The preparation of an easily playable four-hand piano reduction (the metronome markings in the fast section of the opening movement and in the finale are slowed down by 20 bpm) was of critical importance for the dissemination of a major composition such as this. Schumann sent the completed arrangement of the symphony – to which Clara made significant contributions, just as she had done before with Robert's *First Symphony in B flat major, Op. 38* – to the publisher Whistling on 1 September 1848. In an accompanying letter, Schumann wrote: 'How much work I have put into this! I could have completed two entire symphonies during that time – truly! But it does sound quite passable now when played by good musicians; that is to say, not when played alone, but when taken seriously!'

Genoveva, Op. 81 (1847) – Overture Arrangement for piano duet by Robert Pfretzschner, revised by the composer (publ. 1850)

'Do you know what is my morning and evening prayer as an artist? It is for German opera. That is where a contribution can be made!' Schumann wrote in a letter to Carl Kossmaly on 1 September 1842. At the age of 20 Schumann was already toying with the idea of writing an operatic version of Shakespeare's *Hamlet*. In the spring of 1840 he drew up plans to write an opera based on the novella *Doge and Dogaressa* from ETA Hoffmann's *Serapion Brethren*, which he intended to present to Clara as a bridal gift. The list of Schumann's operatic subjects from the 1840s and 1850s reads like an adventurous excursion through literary history: it includes the *Nibelungenlied*, *Tristan und Isolde*, the tales of Till

Eulenspiegel and *Der Wartburgkrieg* as well as subjects taken from Shakespeare, Goethe, Byron, Grillparzer, Andersen and Mörike, among others.

On 1 April 1847 Schumann resolved to turn the story of *Genoveva*, which he had first encountered in Friedrich Hebbel's tragedy, into a libretto. However, he was not satisfied with the poet Robert Reinick's attempt to rework the material and Hebbel himself was not willing to adapt his own work, and so he decided to assemble the libretto himself. Schumann worked very quickly, and by 1848 the opera was already complete. The premiere on 25 June 1850 in Leipzig only achieved a *succès d'estime*, and the work never managed to establish itself in the repertoire. The fierce debate over the apparent musical strengths and alleged dramatic and textual weaknesses of Schumann's only opera, which was kindled by Richard Wagner during the time of its creation and later expanded upon by Franz Liszt, Eduard Hanslick, Hermann Levi and George Bernard Shaw, among others, cannot be continued here. The overture is the only section that has remained exempt from the often highly subjective criticism levelled against the opera. In a telling and rather unusual move, Schumann began working on it by sketching the overture first, between 1 and 5 April 1847. The composer himself conducted two successful performances of the overture (at the Gewandhaus in Leipzig on 25 February and at Hamburg's Apolloaal on 16 March 1850) prior to the premiere of the opera. During the 19th century, the *Genoveva Overture* was one of Schumann's most frequently performed orchestral works.

The overture's slow and brooding introduction opens with a chord of the dominant minor ninth and an initial statement of the tragic hero Golo's two-part motif. This is followed by a fast section marked *Leidenschaftlich bewegt (Con moto appassionato)* in which three thematic elements are brought together in conflicting fashion: a painfully disjointed melody in C minor whose accompanying figures hint at the *Genoveva* motif; a lively horn fanfare in E flat major with a lyrical postscript; and finally the two Golo motifs. The overture's painful tension and excitement give way to a triumphant C major *stretta* only after the horn motif reappears in the key of C major.

Here, Schumann anticipates the opera's jubilant finale in the manner of Weber's *Freischütz* overture. The expertly crafted four-hand piano reduction was published by Peters of Leipzig in June 1850, during the month of *Genoveva's* premiere and six months prior to the publication of a two-hand piano reduction of the full score. It was carried out by Robert Pfretzschner (1821–1885) and revised by Schumann. Pfretzschner, the organist at Dresden's Kreuzkirche whom Schumann held in high regard, was also responsible for the piano transcriptions of *Adventlied, Op. 71* (1849) and *Nachtlied, Op. 108* (1852).

**Julius Caesar Overture, Op. 128 (1851)
Arrangement for piano duet by Woldemar Bargiel,
revised by the composer (publ. 1854)**

The Schumann family's relocation from Dresden to Düsseldorf in September 1850 – where the increasingly well-known composer was about to assume his new role as the city's musical director – put Schumann into a state of creative euphoria, resulting in the *Cello Concerto in A minor, Op. 129* and the '*Rhenish*' *Symphony*. Only eleven days after the completion of the *Overture to Schiller's 'The Bride of Messina', Op. 100*, Schumann began work on another overture based on a masterwork of world literature: Shakespeare's *Julius Caesar*, written in 1599. Schumann, an ardent admirer of Shakespeare, must have been familiar with the famous tragedy for quite some time. He marked the beginning of his work on the overture with a laconic entry ('Julius Caesar') in the Haushaltbuch on 23 January 1851. The orchestration was completed within a few days, between January 27 and February 2. Clara noted in her diary: 'Robert continues to work ceaselessly. ... The idea of composing overtures to several of the greatest tragedies has so taken hold of him that his genius is overflowing with music again.'

The overture's less than successful premiere took place under the composer's baton on 3 August 1852, in the context of a somewhat chaotically organized Men's Choir Festival (*Männergesangsfest*) in Düsseldorf. Only Schumann's young brother-in-law, Clara's half-brother

Woldemar Bargiel (1828–1897), who was visiting at the time, was impressed with the composition. In response to an inquiry from the publisher Litolff of Brunswick requesting works for publication, Schumann suggested the overture along with other music in a letter dated 10 September 1853. However, it took until December 1854, when Schumann was already at Emden, for the work to be published in full score and parts, together with a two-hand piano reduction and Bargiel's arrangement for four hands. Schumann had asked Bargiel to prepare the arrangement during his visit to Düsseldorf. The composer apparently revised it himself either at that time or at a later date. On 23 February 1855, a heart-breaking scene unfolded during a visit by Brahms to the sickly Schumann at Emden. Brahms wrote about it in a letter to Clara the following day: 'And then we even did some four-hand playing! He invited me to do the *Caesar Overture*. But he didn't want to take the upper part. "I am the bass." We did not keep strictly together, but then how long hasn't he played duets. You (or you and he) used to play it faster, he said. He also had high praise for the arrangement.'

The *Julius Caesar Overture* was intended to form part of a planned collection of overtures to some of the great tragedies of world literature, according to an entry in Clara Schumann's diary dated 16 January and Schumann's letter to his publisher Peters of 20 January 1851. It was Schumann's most substantial engagement with the work of Shakespeare, a poet about whom he had written in a review in 1843: 'Anyone who understands Shakespeare and Jean Paul will compose differently from one who draws all his wisdom from Marburg [i.e. from the study of music theorists] etc.' Schumann's *Julius Caesar* is a concert overture with a programmatic reference similar to those of Beethoven's *Leonore No. 3* and *Coriolan* or Mendelssohn's *Hebrides* and *The Fair Melusine*. It follows the classical sonata form structure with a slow introduction. The distinction between introduction and exposition is blurred however as there is little change in tempo. The two sections are also connected by the solemn but not particularly distinctive opening theme with dotted and arpeggiated fanfare motifs, representing the tragic hero. The short lyrical theme, on the other hand,

appears to depict Calpurnia, Caesar's wife. The dense, ponderous orchestral score is dominated by the brass section's fanfares and march fragments. Dramatic string tremolos and figurations hint at Caesar's greatness and tragedy. The dissonant, conflict-laden development and modified recapitulation conjure up his murder and the skirmishes that follow; the triumphant turn to the major key in the short but brilliant coda evoke Octavian's (and later Emperor Augustus') victory over Caesar's murderers at the battle of Philippi.

**Konzertstück for Four Horns and Orchestra,
Op. 86 (1849)
Anonymous transcription entitled
'Grand Duo for Piano Four Hands' (publ. 1864)**

The introduction of the valve horn during the first half of the 19th century gave rise to the development of previously unknown playing techniques. Schumann's intense preoccupation with the valve horn while working on the *Adagio and Allegro, Op. 70*, written from 14–17 February 1849, seemingly inspired him to move on and begin work immediately on a 'four horn piece', written for the unusual combination of four horns and large orchestra, on February 18. In a letter to his principal publisher Breitkopf & Härtel, Schumann aptly described the work as 'something quite curious'. The *Konzertstück* was completely sketched out within two days, and the orchestration was finished in the relatively short time period between 27 February and 11 March. It was first performed in private (with piano accompaniment) on 15 October 1849 at the home of Joseph Rudolph Levy, a member of Dresden's renowned Court Orchestra. Schumann remarked in a letter to his friend Ferdinand David on 14 January 1850: 'I might have something interesting for the audience. You may have heard about it, a concert piece for four horns and large orchestra. I wrote it with great passion, and I was well pleased with it when the four horn players of the Kapelle played it for me.'

The first public performance took place on 25 February 1850 at the Gewandhaus in Leipzig under the direction of Schumann's friend, Julius Rietz. Schumann

also conducted the *Genoveva Overture* for the first time on this occasion. He later remarked in the Haushaltbuch that the *Konzertstück* had been 'warmly received.' It was published by Schubert & Co. of Hamburg, Leipzig and New York City in November 1851. The sometimes overly business-minded publisher decided to make up for the unusual combination of instruments with the publication of a variety of arrangements. Simultaneous with the full score and parts, Schubert also published a reduction for four horns and piano (or two pianos), revised by the composer, with a not particularly convincing note-for-note piano transcription of the horn parts. An anonymous arrangement with the title *Concert Piece for Piano and Orchestra* followed in 1862. It was subsequently republished, recorded and, rather carelessly, attributed to Robert or Clara Schumann. This is completely absurd: the arrangement is closer in tone and style to virtuoso salon music. It may have been prepared by Joachim Raff, Liszt's assistant, who also worked for Schubert in Hamburg for some time and who oversaw numerous editions of original works and arrangements while working there, including those by Schumann. A second anonymous arrangement of the *Konzertstück* was published in 1864 under the title *Grand Duo for Piano four hands*. Although it bears close resemblance to the 1862

piano arrangement, it manages to avoid the former's excesses and works well as a sonorous and virtuoso setting for piano four-hands.

The *Konzertstück* always stood in the shadow of Schumann's concertos for piano or cello because of the extreme difficulty of its solo parts. It derives much of its peculiar charm not only from the unusual choice of instruments but also from the tension between the typically 'Romantic' sound of the horn quartet and the Baroque form of the *concerto grosso*, which was only rarely used during the 19th century. The *Konzertstück* form requires that the three movements flow seamlessly into one another, similar to the *Cello Concerto, Op. 129* which he completed the following year. In the opening movement (*Lebhaft*) and the exuberant finale (*Sehr lebhaft*), Schumann exploits the virtuoso potential of the four horns to the full without relegating the orchestra to the background. The slow movement's subtle instrumentation (*Romanze*) and delightful contrapuntal treatment of the two principal horn parts has been skilfully recreated in the piano transcription.

Joachim Draheim

English translation: Hannes Rox

Robert Schumann (1810–1856)

Bearbeitungen für Klavier zu 4 Händen • 4

In einer Zeit ohne die Möglichkeiten der Tonaufzeichnung boten Arrangements für Klavier zu zwei Händen, seit dem frühen 19. Jahrhundert immer öfter für Klavier zu vier Händen (was durch die Erweiterung der Tastatur und des Klangvolumens der Klaviere bedingt war), in der zweiten Jahrhunderthälfte auch gelegentlich für zwei Klaviere die einzige Möglichkeit, größer besetzte Werke, z.B. für Orchester mit oder ohne Singstimmen, oder solche, deren Instrumente, z.B. Orgel, gerade nicht zur Verfügung standen, kennen zu lernen, zu spielen oder zu hören. Die Anzahl der vierhändigen Bearbeitungen, die im Druck erschienen, übertraf schon früh die der vierhändigen Originalkompositionen um ein Vielfaches. Gelegentlich wurden sie vom Komponisten selbst erstellt, auch von dessen Freunden oder Schülern, in den meisten Fällen aber von mehr oder weniger guten professionellen Arrangeuren, die in oder für die Verlage arbeiteten.

Dies gilt auch für Robert Schumann, der selbst sehr gerne vierhändig spielte und eine Reihe von bedeutenden Werken für diese Besetzung schuf, an erster Stelle die „Bilder aus Osten“ op. 66 (1848). Diese Werke hatten ihren Platz allerdings nicht im öffentlichen Konzert, sondern im Haus und im kultivierten Salon. Die vierhändigen Bearbeitungen schrieb Schumann nur in den wenigsten Fällen (z.B. der Ouvertüre zu „Hermann und Dorothea“ op. 136) selbst oder in Zusammenarbeit mit seiner Frau Clara, er überwachte aber fast immer das Arrangement, meist durch von ihm geschätzte Musiker aus seinem Umfeld, z.B. seinen Schwager Woldemar Bargiel oder seinen getreuen Adepten Carl Reinecke („Rheinische“ Symphonie Es-Dur op. 97), da auch von der Qualität der Bearbeitung der Erfolg und die Verbreitung des Werks abhängig waren. In einigen Fällen schlug er sogar Bearbeiter vor, lehnte andere ab und griff korrigierend in die Noten ein.

Die von dem Schumann-Forscher und -Preisträger (2003) Joachim Draheim konzipierte, auf sieben CDs angelegte Reihe enthält alle Orchesterwerke, die von Schumann selbst oder unter seiner Aufsicht für Klavier zu

vier Händen bearbeitet wurden, sowie eine repräsentative Auswahl weiterer Orchester- und zentraler Kammermusikwerke, bei denen eine Bearbeitung, die z.T. erst nach Schumanns Tod erfolgte, musikalisch sinnvoll und klanglich überzeugend erschien.

Symphonie Nr. 2 C-Dur op. 61 (1845/46) Bearbeitung für Klavier zu 4 Händen: Robert und Clara Schumann (erschienen 1849)

„*Sie ist das erste Werk der Gegenwart, ein weiterer Grenzstein zu dem Ziele, dessen Richtung Beethoven durch seine letzten Werke vorgezeichnet hat. Der tiefe Inhalt dieser Schöpfungen lebt auch in jener, Schumann war es vorbehalten, der Erste zu sein, der den Boden wieder gewann und bebaute, welchen der große, ihm vorangegangene Meister in ihnen betreten hat. Wer wollte noch an Schumann's Genius zweifeln?*“ Über diese beinahe hymnische Rezension des vierhändigen Klavierauszuges (!) seiner zweiten Symphonie, die er im April 1849 in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ lesen konnte, hat sich Schumann „*gefremt*“, wie er dem Verfasser des Artikels und damaligen Chefredakteur Franz Brendel in einem Brief beiläufig mitteilte. Am 18. Dezember 1845 hatte Schumann an Mendelssohn geschrieben: „*In mir paukt und trompetet es seit einigen Tagen sehr (Trombe in C); ich weiß nicht, was daraus werden wird.*“ Dies waren die ersten Ideen zur späteren C-Dur-Symphonie. Angeregt durch eine Wiederaufführung der „großen“ C-Dur-Symphonie von Schubert entwarf er das Werk im Dezember 1845. Wasielewski teilte er später gesprächsweise mit: „*Ich skizzierte sie ... als ich physisch noch sehr leidend war, ja ich kann wohl sagen, es war gleichsam der Widerstand des Geistes, der hier sichtbar influert hat und durch den ich meinen Zustand zu bekämpfen suchte. Der erste Satz ist voll dieses Kampfes und in seinem Charakter sehr launenhaft, widerspenstig.*“ Im Jahre 1844 hatte Schumann einen vollständigen physischen und

psychischen Zusammenbruch erlitten, der ihm das Komponieren fast unmöglich machte. Die Nachwirkungen waren auch noch im folgenden Jahr spürbar, in dem er sich Schonung auferlegen musste und intensive Kontrapunktstudien betrieb („Fugenjahr“).

Die Instrumentation der Symphonie wurde erst am 12. Februar 1846 begonnen, zog sich aber, bedingt durch Krankheit und eine Kur des Ehepaars Schumann im Juli und August auf Norderney, bis kurz vor die Uraufführung am 5. November 1846 im Leipziger Gewandhaus hin, die trotz Mendelssohns Dirigat wegen eines überlangen Programms kein durchschlagender Erfolg war. Nach dieser ersten und vor einer zweiten Aufführung am 16. November nahm Schumann z.T. tiefgreifende Korrekturen vor, die er erst am 19. Oktober 1847 abschloss. Als die Symphonie im November dieses Jahres bei Whistling in Leipzig erschien, konnte der Komponist stolz sein, dass ihm die Widmung an den musikliebenden König Oscar I. von Schweden und Norwegen „eine große goldne Medaille“ einbrachte.

Die schöpferische Auseinandersetzung mit Bach, Mozart und Beethoven gibt der zweiten Symphonie, die ihrer Entstehung nach Schumanns dritte ist, ein ganz eigenes Profil und läßt den vielstrapazierten Begriff des „Klassizismus“ hier als durchaus angemessen erscheinen. Souveräne Beherrschung des Kontrapunkts als eine Frucht des intensiven Bach-Studiums im Jahre 1845 prägt das ganze Werk, besonders deutlich im zweiten Trio des Scherzos und im langsamen Satz. Die 19 Takte des dritten Satzes umspannende ausdrucks-volle Melodie des Anfangs zitiert den Beginn der Triosonate aus dem „Musikalischen Opfer“ von Bach, dessen Tonsprache in melodischer wie harmonischer Hinsicht den ganzen Satz beeinflusst. Auf Mozart wies der Komponist selbst hin, als er seinem Freund Verhulst auf die Frage, ob ihm die Symphonie gelungen sei, antwortete: „Ja – ich denke, so 'ne rechte Jupiter.“ Den Bezug zu Beethoven haben bereits die zeitgenössischen Rezensenten richtig erkannt. Eine besondere Rolle dürften dabei die fünfte Symphonie (in c-Moll und mit C-Dur-Finale!) und die neunte Symphonie gespielt haben. Es ist gewiss kein Zufall, dass Schumann den endgültigen Durchbruch von c-Moll nach C-Dur im

letzten Satz mit Hilfe eines Beethoven-Zitats („Nimm sie hin denn, diese Lieder“ aus dem Liederzyklus „An die ferne Geliebte“ op. 98) herbeiführt. Schumann selbst meinte über das Werk in einem Brief vom November 1846 an den Musikschriftsteller Johann Christian Lobe: „... von manchen Schmerzen und Freuden wird es Ihnen erzählen, auch sonst vielleicht in seinem musikalischen Gefüge hier und da nicht ohne Interesse sein.“

Für die Verbreitung eines so gewichtigen Werks war die Erstellung eines gut spielbaren Klavierauszugs zu vier Händen, für den sogar die Metronomangaben des schnellen Teils des ersten Satzes und des vierten Satzes jeweils um 20 nach unten gesetzt wurden, von entscheidender Bedeutung. Am 1. September 1848 schickte Schumann das Arrangement der Symphonie, an dem Clara Schumann, wie schon bei der 1. Symphonie B-Dur op. 38, zeitweise offenbar fleißig mitgearbeitet hatte, an den Verlag Whistling und schrieb dazu: „Was hat die mir für Arbeit gemacht, zwei neue hätte ich in der Zeit fertig machen können – wahrhaftig! – Nun klingt sie aber auch passabel, d.h. von guten Spielern gespielt – nämlich nicht allein gespielt, sondern ernsthaft genommen!“

Ouvertüre zur Oper „Genoveva“ op. 81 (1847) Bearbeitung für Klavier zu 4 Händen: Robert Pfretschner, revidiert von Robert Schumann (erschienen 1850)

„Wissen Sie mein Morgen- und abendliches Künstlergebet? Deutsche Oper heißt es. Da ist zu wirken.“ schrieb Robert Schumann am 1. September 1842 an Carl Koßmaly. Schon der 20-jährige träumte von einer Oper nach Shakespeares „Hamlet“. Im Frühjahr 1840 erwog er ernsthaft, eine Oper „Doge und Dogaressa“ (nach E. T. A. Hoffmanns Erzählung aus den „Serapionsbrüdern“) als Brautgeschenk für Clara zu schreiben. Die Aufzählung seiner Opernpläne aus den 40er und den 50er Jahren gleicht einem abenteuerlichen Streifzug quer durch die Literaturgeschichte („Nibelungenlied“, „Tristan und Isolde“, „Till Eulenspiegel“, „Wartburg-Sängerkrieg“, Shakespeare, Goethe, Byron, Grillparzer, Andersen, Mörike u.a.).

Am 1. April 1847 entschied sich Schumann, den Genoveva-Stoff, den er in Friedrich Hebbels Tragödie kennengelernt hatte, zu einem Libretto zu verarbeiten. Da er mit dem Textentwurf des Dichters Robert Reinick unzufrieden war und Hebbel die Bearbeitung seines eigenen Werks zum Libretto nicht übernehmen wollte, schrieb sich Schumann den Text selbst. Die bereits 1848 beendete Oper errang bei ihrer Uraufführung am 25. Juni 1850 in Leipzig nicht mehr als einen Achtungserfolg und hat bis heute nicht Eingang ins Repertoire gefunden. Die intensive Diskussion über ihre offensichtlichen musikalischen Qualitäten und angeblichen dramaturgischen und textlichen Schwächen, welche schon während der Entstehung von Richard Wagner konstatiert und später u.a. von Franz Liszt, Eduard Hanslick, Hermann Levi und George Bernard Shaw erörtert wurden, kann hier nicht fortgeführt werden. Ausgenommen von allen oft unsachlichen Mäkeleien über Schumanns einzige Oper war und ist bis heute die Ouvertüre, die Schumann bezeichnenderweise und sehr unüblich zuerst (vom 1.–5. April 1847) komponierte, und die auch vor der Uraufführung der ganzen Oper zweimal mit Erfolg im Konzert (25. Februar 1850, Leipzig, Gewandhaus; 16. März 1850, Hamburg, Apolloaal) unter Leitung des Komponisten gespielt wurde. Im 19. Jahrhundert gehörte sie zu den am häufigsten aufgeführten Orchesterwerken Schumanns.

Einer spannungsvollen langsamen Einleitung, die mit einem verminderten Nonakkord beginnt und das zweiteilige Motiv des tragischen Helden Golo exponiert, folgt ein „leidenschaftlich bewegter“ schneller Teil, in dem drei Themen konfliktreich verarbeitet werden: eine schmerzlich-zerrissene c-Moll-Melodie, in deren Begleitfigurationen sich das „Genoveva“-Motiv andeutet, eine schwingvolle Hornfanfare in Es-Dur mit lyrischem Nachsatz und die beiden „Golo“-Motive. Erst als die Hornfanfare in C-Dur erscheint, weicht die schmerzliche Spannung und Erregung einer furiosen C-Dur-Stretta, die das glückliche Ende der Oper – nach dem Muster der „Freischütz“-Ouvertüre – vorwegnimmt. Der glänzend gearbeitete, vom Komponisten durchgesehene vierhändige Klavierauszug der Ouvertüre von dem von

Schumann geschätzten Robert Pfretschner (1821–1885), Organist an der Dresdener Kreuzkirche, der auch die Klavierauszüge zu seinem „Adventlied“ op. 71 (1849) und „Nachtlied“ op. 108 (1852) angefertigt hatte, erschien noch im Monat der Uraufführung der Oper, im Juni 1850, ein halbes Jahr vor dem zweihändigen Klavierauszug der ganzen Oper, bei Peters in Leipzig.

Ouvertüre zu Shakespeares „Julius Cäsar“ op. 128 (1851) Bearbeitung für Klavier zu 4 Händen: Woldemar Bargiel, revidiert von Robert Schumann (erschienen 1854)

Die Übersiedlung der Familie Schumann von Dresden nach Düsseldorf, wo der inzwischen immer bekannter werdende Komponist den Posten des Städtischen Musikdirektors übernahm, im September 1850 versetzte ihn in eine schöpferische Euphorie, aus der u.a. das Cellokonzert a-Moll op. 129 und die „Rheinische“ Symphonie (Nr. 3 Es-Dur op. 97) hervorgingen. Nur 11 Tage nach Beendigung der Ouvertüre zu Schillers „Braub von Messina“ op. 100 begann Schumann am 23. Januar 1851, wie die lapidare Eintragung im „Haushaltbuch“ („Julius Cäsar“) bezeugt, mit einer weiteren Ouvertüre zu einem Drama der Weltliteratur, zu William Shakespeares berühmter Tragödie „Julius Cäsar“ (1599), die der Verehrer des Dichters sicher schon lange kannte. Die Instrumentation der Ouvertüre wurde am 27. Januar begonnen und bereits am 2. Februar beendet. Clara Schumann kommentierte in ihrem Tagebuch: „Robert arbeitet unaufhaltsam fort... Die Idee, zu mehreren der schönsten Traversspiele Ouvertüren zu schreiben, hat ihn so begeistert, daß sein Genius wieder von Musik übersprudelt.“

Die wenig erfolgreiche Uraufführung der Ouvertüre fand am 3. August 1852 unter der Leitung des Komponisten im Rahmen eines ziemlich chaotisch organisierten Männergesangsfests in Düsseldorf statt. Beeindruckt war nur Schumanns junger Schwager Woldemar Bargiel (1828–1897), Halbbruder seiner Frau Clara, der damals zu Besuch in Düsseldorf war. Auf eine

Anfrage des Braunschweiger Verlegers Litolf nach neuen Werken schlug Schumann am 10. September 1853 u.a. die Ouvertüre zu „Julius Cäsar“ vor. Das Werk erschien aber erst im Dezember 1854, als Schumann bereits in Eendenich war, in Partitur, Stimmen, einem zweihändigen Klavierauszug und dem vierhändigen Arrangement von Woldemar Bargiel, das Schumann bei Bargiels Besuch in Düsseldorf selbst in Auftrag gegeben und wohl auch damals oder später durchgesehen hat. Als Brahms den kranken Schumann am 23. Februar 1855 in Eendenich besuchte, kam es zu einer erschütternden Szene, über die er am 24. Februar in einem Brief an Clara Schumann berichtete: *„Wir spielten dann gar vierhändig! Zur Cäsar-Ouvertüre forderte er mich auf. Er wollte aber nicht oben sitzen. ‚Ich bin der Baß‘. Es ging nicht ordentlich fest zusammen, wie lange hatte er auch nicht vierhändig gespielt. (Sie, oder) mit Ihnen habe er es früher rascher gespielt, sagte er. Das Arrangement lobte er auch sehr.“*

Die Ouvertüre zu „Julius Cäsar“, nach Clara Schumanns Tagebuchnotiz und dem Briefwechsel zwischen Schumann und dem Verlag Peters vom 16. und 20. Januar 1851 Teil einer geplanten Sammlung von exemplarischen Ouvertüren zu berühmten Dramen der Weltliteratur, ist die gewichtigste Auseinandersetzung Schumanns mit einem Dichter, von dem er 1843 in einer Rezension schrieb: *„Wer Shakespeare und Jean Paul versteht, wird anders componiren, als wer seine Weisheit allein aus Marpurg etc. [d.h. von Musiktheoretikern] hergeholt.“* Es ist eine Konzertouvertüre mit angedeutetem programmatischen Hintergrund in der Nachfolge der von Schumann verehrten Komponisten Beethoven („Leonore III“, „Coriolan“) und Mendelssohn („Die Hebriden“, „Das Märchen von der schönen Melusine“). Sie zeigt die klassische Form eines Sonatenhauptsatzes mit langsamer Einleitung, wobei in diesem Fall die Form verwischt ist, da sich Einleitung und Exposition im Tempo nur unwesentlich unterscheiden und auch thematisch eng miteinander verquickt sind, durch das melodisch wenig profilierte, durch Punktierungen und Dreiklangsbrechungen bestimmte pathetische fanfarenartige erste Thema, das wohl den Titelhelden repräsentieren soll. Das kurze lyrische Thema wäre dann

mit Calpurnia, Cäsars Gattin, zu verbinden. Das von den Blechbläsern beherrschte dichte und schwerblütige Klangbild mit seinen Fanfaren, Marschfragmenten, dramatischen Streichertremoli und Figurationen weist auf Cäsars Größe und Tragik, in der konfliktuösen und dissonanzenreichen Durchführung und modifizierten Reprise auf seine Ermordung und die nachfolgenden Kämpfe und in der triumphalen Wendung nach Dur in der kurzen, aber glanzvollen Coda auf den Sieg von Cäsars Erben Octavian, des späteren Kaisers Augustus, über die Mörder Cäsars bei Philippi.

**Konzertstück für vier Hörner und großes Orchester op. 86 (1849)
Bearbeitung als „Großes Duo für das Pianoforte zu vier Händen“ (anonym, erschienen 1864)**

Die intensive Beschäftigung mit dem Horn, das in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch die Einführung der Ventile vorher ungekannte spieltechnische Möglichkeiten hinzugewann, bei der Komposition von „Adagio und Allegro“ op. 70 (14.–17. Februar 1849) inspirierte Schumann so sehr, dass er schon am 18. Februar mit einem „4 Hornstück“ begann, einem Werk in der durchaus ungewöhnlichen Besetzung von vier Hörnern und Orchester. Schumann selbst bezeichnete das Stück in einem Brief an seinen Hauptverleger Breitkopf & Härtel wenig später treffend als *„etwas ganz curioses“*. Schon am 20. Februar war es zu Ende skizziert; die Instrumentierung erfolgte in der relativ kurzen Zeit vom 27. Februar bis zum 11. März 1849. Am 15. Oktober 1849 kam es zu einer Probe des Werks (mit Klavierbegleitung) in der Wohnung des Dresdner Hornisten Joseph Rudolph Levy, eines Mitglieds der renommierten Dresdener Hofkapelle. Schumann schrieb darüber am 14. Januar 1850 an seinen Freund Ferdinand David: *„... ich hätte etwas, was das Publikum vielleicht interessiren würde. Du hast vielleicht davon gehört, ein Concertstück für vier Hörner mit großem Orchester. Ich habe das Stück mit großer Passion gemacht, und es hat mir auch gut gefallen, wie es mir die vier Capellhornisten vorgeblasen.“*

Die Uraufführung des Konzertstücks fand am 25. Februar 1850 im Leipziger Gewandhaus unter der Leitung von Schumanns Freund Julius Rietz statt. In diesem Konzert dirigierte Schumann auch erstmals die Ouvertüre zu „Genoveva“. Wie Schumann im Haushaltbuch vermerkte, fand das Stück beim Publikum *„freundliche Aufnahme“*. Im Druck erschien es im November 1851 bei Schuberth & Co. in Hamburg, Leipzig und New York. Wegen der ungewöhnlichen Besetzung bemühte sich der gelegentlich allzu geschäftstüchtige Verleger, das Werk durch verschiedene Bearbeitungen zu propagieren. Es erschienen zusammen mit der Partitur und den Stimmen bereits 1851 ein Arrangement für vier Hörner und Klavier bzw. für zwei Klaviere, das von Schumann korrigiert wurde, wobei die notengetreue Übertragung des Hornsatzes für Klavier wenig überzeugt, sowie 1862 eine Bearbeitung als Konzertstück für Klavier und Orchester. Sie wurde neu herausgegeben, eingespielt und fahrlässigerweise als von Schumann oder Clara Schumann stammend bezeichnet, was vollkommen absurd ist, da sie klanglich und stilistisch sich der virtuosen Salonmusik nähert und möglicherweise von Liszts Assistenten Joachim Raff stammt, der einige Zeit sogar Mitarbeiter von Schuberth in Hamburg war und in diesem Verlag zahlreiche Werke und Bearbeitungen, auch von Kompositionen Schumanns, veröffentlicht hat.

1864 wurde eine ebenfalls anonyme Bearbeitung als „Großes Duo für das Pianoforte zu vier Händen“ publiziert, die sich an diese Klavierversion anlehnt, aber deren Auswüchse meidet und so als klangvoller und virtuoser vierhändiger Satz wieder durchaus Sinn macht.

Das Werk stand von jeher wegen des hohen Schwierigkeitsgrades der vier Solostimmen im Schatten von Schumanns Konzerten für Klavier oder Violoncello. Sein besonderer Reiz erwächst allerdings in erster Linie aus der ungewöhnlichen Besetzung, aus der Spannung zwischen dem typisch „romantischen“ Klang des Hornquartetts und der Form des barocken „Concerto grosso“, die im 19. Jahrhundert eher selten verwendet wurde. Die Form des „Konzertstücks“ fordert ein nahtloses Übergehen der drei Sätze ineinander, vergleichbar dem nur ein Jahr später entstandenen Cellokonzert a-Moll op. 129. Während im ersten Satz (Lebhaft) und im von übermütiger Laune sprühenden Schlusssatz (Sehr lebhaft) die vier Hörner ihr virtuoseres Potenzial ausreizen, ohne dass dem Orchester nur eine Statistenrolle zufällt, überrascht Schumann im langsamen Mittelsatz (Romanze) mit kanonischer Führung der beiden ersten Hörner und subtiler Instrumentation, die in der Bearbeitung sehr geschickt pianistisch umgestaltet wurde.

Joachim Draheim

Eckerle Piano Duo



Mariko and Volker Eckerle founded the Eckerle Piano Duo in 2006. The German-Japanese duo regularly plays central works of the piano duet repertoire along with rarely-heard pieces and works, accompanied by other musicians, actors and ballet companies. Besides concert lectures, the duo also offers special programmes for children and families. Their debut Naxos recording [8.551275 / Naxos Germany only] was released in 2009, a highly acclaimed recording of waltzes by Antonín Dvořák (a world premiere recording), Wolfgang Rihm, Max Reger and Sigfrid Karg-Elert. The Eckerle Piano Duo are regular guests in Japan and perform at numerous festivals and concerts in Europe.

Mariko Eckerle

Mariko Eckerle was born in Osaka and received her first piano instruction at the age of three. She studied piano at the Kyoto City University of Arts with Naoyuki Taneda and later at the Mannheim University of Music and Performing Arts in Germany with Robert Benz, successfully completing the soloist degree. In Mannheim she also took degrees in chamber music with Andreas Pistorius and *Lied* with Ulrich Eisenlohr. Mariko Eckerle has received a great number of prizes and awards. She has performed as a soloist, chamber music partner and *Lied* accompanist in many countries of Europe as well as in Japan. Besides her concert activities, Mariko Eckerle is a successful teacher for children and teenagers.

Volker Eckerle

Volker Eckerle was born in Karlsruhe and studied piano at the Freiburg University of Music in the classes of Elza Kolodin and Vitaly Berzon. He has won numerous prizes and was awarded the Richard Wagner Scholarship. He completed his education by participating in masterclasses with Karl-Heinz Kämmerling, Pavel Gililov, Dang Thai Son and others. Recitals, concerts as soloist with orchestra and especially as chamber music partner, radio and commercial recordings have taken him to many European countries as well as to Israel and Japan. He teaches piano and chamber music at the Baden Conservatorium of Karlsruhe and also serves on the juries of competitions. He is currently a professor at the University of Music in Freiburg.

Demand for piano duet material in the nineteenth century was such that the market expanded to an unparalleled extent. The preparation of an easily playable four-hand piano reduction was of critical importance to a work's dissemination and Robert Schumann, himself a keen duet performer, wrote for the medium with enthusiasm. He arranged his *Symphony No. 2* himself, aided by his wife Clara, expending considerable time and effort on the work. The overtures show the variety of arrangers involved, such as his brother-in-law Woldemar Bargiel and the organist Robert Pfretzschner, both of whom Schumann held in the highest regard.

Robert
SCHUMANN
(1810–1856)

Arrangements for Piano Duet • 4

Symphony No. 2 in C major, Op. 61 (1845–46)	38:03
<i>Arrangement for piano duet by Robert (and Clara) Schumann (publ. 1849)</i>	
❶ I. Langsam – Energisch, lebhaft (Sostenuto assai – Allegro ma non troppo)	13:34
❷ II. Scherzo: Sehr lebhaft – Trio I – Trio II (Allegro vivace – Trio I – Trio II)	7:36
❸ III. Langsam (Adagio espressivo)	7:37
❹ IV. Sehr rasch (Allegro molto vivace)	9:16
❺ Genoveva, Op. 81 (1847) – Overture*	8:30
<i>Arrangement for piano duet by Robert Pfretzschner, revised by the composer (publ. 1850)</i>	
❻ Overture to Shakespeare's Julius Caesar, Op. 128 (1851)*	9:51
<i>Arrangement for piano duet by Woldemar Bargiel, revised by the composer (publ. 1854)</i>	
Konzertstück for Four Horns and Orchestra, Op. 86 (1849)*	19:34
<i>Anonymous transcription entitled 'Grand Duo for Piano Four Hands' (publ. 1864)</i>	
❷ I. Lebhaft	7:55
❸ II. Romanze: Ziemlich langsam (doch nicht schleppend)	4:48
❹ III. Sehr lebhaft	6:51

***WORLD PREMIÈRE RECORDINGS**

Eckerle Piano Duo
Mariko Eckerle • Volker Eckerle

Recorded: 8–9 April and 24–25 August 2015 at the Stadthalle Ettlingen, Baden-Württemberg, Germany
Producer and engineer: Toomas Vana • Booklet notes: Joachim Draheim
Cover photo: herr_specht (www.photocase.de)