



& Andrea Kauten
Südwestdeutsches
Kammerorchester Pforzheim

Clara Schumann
& Zeitgenossen

Solo
MUSICA



Andrea Kauten
& Südwestdeutsches
Kammerorchester Pforzheim
Timo Handschuh conductor

Track 1-3 and 6-8 recorded in Niefern-Öschelbronn - Recordingdate: March 20th-23th, 2019

Track 4-5 recorded in Schopfheim - Recordingdate: May 3th-5th, 2019

Head of musicproduction, recording, editing : Sebastian Riederer von Paar, audiamus.de

Album produced by Andrea Kauten

Booklettext: Dr. Hermann Schwedes - English translation: J&M Berridge

Piano: Steinway & Sons - Piano tuner: Rossano Serra

Solo Musica Executive Producer: Hubert Haas

Photography: Manfred Esser - Artwork: www.clausen-partner.eu

Clara Schumann & Zeitgenossen

Carl Reinecke

Konzertstück für Klavier und Orchester B-Dur op. 33

- | | | |
|---|------------------------|------|
| 1 | I. Allegro | 6:14 |
| 2 | II. Lento ma non tanto | 5:48 |
| 3 | III. Allegro | 5:33 |

Robert Schumann

- | | | |
|---|---|-------|
| 4 | Thema mit Variationen Es-Dur WoO 24 „Geistervariationen“ | 11:54 |
|---|---|-------|

Clara Schumann

- | | | |
|---|--|-------|
| 5 | Variationen op. 20 über ein Thema von Robert Schumann | 11:41 |
|---|--|-------|

Clara Schumann

**Konzert für Klavier und Orchester a-Moll op. 7
(Fsg für Streichorchester)**

- | | | |
|---|-------------------------------------|-------|
| 6 | I. Allegro maestoso | 7:20 |
| 7 | II. Romanze | 5:02 |
| 8 | III. Finale - Allegro ma non troppo | 11:16 |

Running Time

65:09

Musikalische Einblicke in eine Künstlerehe

Virtuoser Glanz und lyrische Poesie – schon die äußere Gestalt der Kompositionen für Klavier in solistischer und konzertanter Besetzung von Clara und Robert Schumann sowie Carl Reinecke nimmt beim ersten Hören für sich ein. Doch die Werkauswahl, die Andrea Kauten für die vorliegende Einspielung getroffen hat, greift weiter. Die Arbeiten von Clara und Robert Schumann sind als gewollt berechnete Selbstzeugnisse wie selten sonst aus der biographischen Situation ihrer Schöpfer zu verstehen, haben es die beiden sich doch zur Angewohnheit gemacht, einander zu besonderen Anlässen mit Widmungswerken zu beschenken, in denen sie sich gegenseitig zitieren, variieren und manchmal auch zu belehren versuchen. Sie zeigen uns zwei Menschen, die sich zunächst ihres persönlichen wie künstlerischen Selbstverständnisses vergewissern, sei es noch in der Aufbruchzeit der Erstlingswerke, oder bald als Jungverliebte, die sich in kleinen, gehaltvollen Stücken vertrauliche Botschaften senden. Die Robert Schumann dedizierte Romanze op. 3 von Clara Wieck sei genannt, für die dieser sich mit seinen Im-

promptus op. 5 über ihr Thema revanchiert. Später erleben wir die beiden wieder, wie sie in harten Zeiten biographischer Einschnitte um ihr Zusammenleben und Arbeiten ringen und versuchen, im Rückgriff auf ebensolche Widmungswerke gemeinsame Erinnerungen an bessere Zeiten zu evozieren. Ergänzt wird die Auswahl durch eine frühe Komposition des befreundeten Komponisten Carl Reinecke, mit dem Clara und Robert in Düsseldorf noch kurz vor Roberts Zusammenbruch einige heitere Stunden beim gemeinsamen Musizieren verbringen.

So sehr sich Clara und Robert Schumann jedem vordergründigen Verstehenwollen entziehen, sind sie doch in der rezenten Musikbiographik zur willkommenen Projektionsfläche sich konträr positionierender Lager geworden. Die bürgerliche Musikgeschichtsschreibung hat dankbar die von den Schumanns selbst angelegte Stilisierung als glückliche und harmonische Künstlerehe aufgenommen. Die mehr soziologisch orientierte Richtung ist vor allem beim jungen Robert Schumann auf die einschlägigen Merkmale randständiger Musikerexistenzen wie Frauengeschichten, Alkoholexzesse, Verschuldung gestoßen. Einen „Viertelfaust“ nannte Wieck seinen unbequemen späteren

Schwiegersohn. Auch das ungeklärte Verhältnis zwischen Clara Schumann und Johannes Brahms passt gut in dieses Bild freier Lebensformen. Die feministisch orientierte Biographik erhob die komponierende und reisende Virtuosin Clara Schumann, die nach dem Tod ihres Mannes auf sich selbst gestellt war, zur Ikone, während aus dem gleichen Lager ebenso heftige Kritik kam: als trauernde, sich nur dem Werk ihres Mannes verpflichtet sehende Witwe sei gerade sie das Gegenteil einer emanzipierten Frau im heutigen Sinne. Jede dieser Projektionen führt letztlich auf den eigenen Horizont zurück und vielleicht zu dem ehrlichen Eingeständnis, dass es Lebenswege gibt, die die uns bekannten Pfade nicht kreuzen. Schön, wenn sich einmal wie hier im hörenden Nachvollzug die besondere Möglichkeit einführender Anteilnahme am Leben zweier Ausnahmepersönlichkeiten ergibt.

Clara Wieck, Klavierkonzert a-Moll op. 7

Das Klavierkonzert a-Moll op. 7 spiegelt Claras damals bereits erworbenes Selbstbewusstsein als Komponistin und Virtuosin und ist dabei voll und ganz an der Praxistauglichkeit für den damaligen Konzertbetrieb orientiert. In seinem Finalsatz dokumentiert es aber auch

erstmalig den intensiven künstlerischen Austausch zwischen Clara und Robert und regte letzteren zur näheren Beschäftigung mit der Gattung an.

Das Programm der reisenden Virtuosen bestand zu Clara Wiecks Zeiten aus einem bunten Strauß effektvoller, kurzer, leicht fasslicher Bravourstücke für ein Publikum, das während der Aufführung auf vielfältige Art abgelenkt war. Die Musik sollte die Selbstdarstellung des Publikums untermalen, nicht unterbinden. Der Vortragende musste Aufmerksamkeit durch zirkensische Virtuosität legitimieren, erwartet wurden auch Eigenkompositionen, die der reisende Künstler sich zur besonderen Bravour selbst in die Hand geschrieben hatte. Wer auf sich hielt, führte auch ein eigenes Konzert im Gepäck mit.

Beraten von ihrem nicht zuletzt am kommerziellen Erfolg orientierten Vater beginnt die vierzehnjährige Clara Wieck im Januar 1833 mit der Komposition eines solchen Konzerts. Bei großer Repertoirekenntnis ist sie besonders vom e-Moll Klavierkonzert op. 11 von Chopin fasziniert. Ihr Vater hält es für ein gemischtes Publikum „als viel zu avanciert“. Clara studiert es ein. Die Technik, neben den thematischen Abschnitten figurative Passagen mit eigener

Bedeutung aufzuladen und mit ihnen elegant in harmonisch entlegene Regionen abzuschweifen, nimmt sie sich bei ihrem eigenen Konzert zum Vorbild. Sie will sich eben auch an den Kenner unter den Besuchern ihrer Konzerte richten.

Sie beginnt die Arbeit mit dem letzten Satz, bringt alle Effekte unter, die ihr vom intensiven Üben her vertraut sind. Robert muss bei der Instrumentation helfen. Den ersten Satz schreibt sie ein Jahr später und orchestriert ihn selbst. Den Mittelsatz belässt sie bei einem Dialog zwischen Klavier und obligatem Violoncello, ein aus Vorgängerwerken vertrauter Kunstgriff, der später noch in Klavierkonzerten von Liszt und Brahms Furore machen wird.

Wie zu ihrer Zeit durchaus nicht unüblich verbindet sie die drei Sätze durch auskomponierte Überleitungen, sehr zum Missfallen Roberts, der eine solche Anlage allenfalls für eine eigene Gattung tauglich hält. Clara erschien es wichtiger, ihr Publikum vom ersten bis zum letzten Takt mitzunehmen. Daneben musste das Konzert jeder Tourneesituation flexibel anpassbar sein. Optional konnte sie sich, sollte sie für eine Aufführung gar kein Orchester finden oder sich dieses bei einer Durchspielprobe als ungenügend erweisen, von

einem Instrumentalquintett begleiten lassen. Es gab auch Gelegenheiten, bei denen der Finalsatz allein aufgeführt wurde, oder wie in Berlin oder Prag das ganze Werk als Zwischenaktmusik im Opernhaus zum Pausenfüllen.

Zur Uraufführung spielte sie das „Premier Concert pour la Piano-Forte avec accompagnement d'Orchestre“ am 9. November 1835 im Leipziger Gewandhaus unter der Leitung von Felix Mendelssohn. Die Reaktion der Kritik war anerkennend, mehr nicht. Nach einer Überarbeitung hatte sie in Wien mit dem Werk einen überwältigenden Erfolg.

Wenn auch die Gesamtanlage der Gattungstradition entspricht – zwei schnelle Ecksätze rahmen einen lyrischen Mittelsatz – ist die bloße Andeutung des Sonatentypus im Eingangssatz ungewöhnlich. Ein Eröffnungstutti exponiert das Thema im energischen Aufschwung. Nach einem an dieser Stelle überraschenden neapolitanischen Sextakkord greift das Klavier in markanten Oktavläufen ins Geschehen ein und leitet zur Dominante über, die das Tutti aber nicht zu einem eigentlichen Kontrastthema nutzt. Die solistischen Passagen gewinnen schon bald mit schmückenden Nebennoten die Oberhand. Ohne jegliche thematische Bindung folgen Spielfiguren mit vertrackten

Intervallketten und waghalsigen Sprüngen, die noch heute eine Herausforderung für jeden Interpreten darstellen. Eine lyrische Version des Hauptthemenmaterials wird angedeutet. Der Sonatentypus ist in dieser episodenhaften Reihung nunmehr endgültig aufgegeben und schafft Platz für einen Soloabschnitt in einem frappierenden As-Dur, dort wo vielleicht eine Durchführung zu erwarten gewesen wäre. Der letzte Abschnitt kann allenfalls als verkürzte Reprise verstanden werden. Nach diesen rhapsodischen Ausschweifungen erübrigt sich eine Solokadenz.

Stattdessen schließt sich die Überleitung zur Romanze an, wiederum in As-Dur. Mehr Halbtonrückung als tonaler Bezug zur Haupttonart, hat sich schon der Rezensent des *Allgemeinen musikalischen Anzeigers* 1838 zu einer vielzitierten anzüglichen Bemerkung hinreißen lassen. Bloß im „Haus- und Ehestande [...] keine größeren Ausweichungen als von A nach As“, ruft er aus. Die nur scheinbar humorige Anspielung auf eine „Ausweichung“ in der Ehe wäre bei einer jungen Dame von Stande einfach undenkbar gewesen, bei einer Virtuosa des 19. Jahrhunderts war dies ohne weiteres möglich. Robert sprach viel charmanter von As-Dur als der „Mondschein-Tonart“.

Das Finale beginnt konventionell mit einem tänzerischen Rondotheema, doch schon im ersten Couplet beginnt das Klavier sich wieder zu verselbständigen, formal vom Orchester in den einzelnen Soloabschnitten gerahmt. Eigentlich ist alles gesagt, aber Clara möchte noch einmal in einer rasanten Stretta mit weiten Sprüngen ihre ausgefallene Technik beweisen. Robert hebt das furiose Finale durch die reizvolle Instrumentationsidee, das Klavier mit einzelnen Bläsersolisten wechseln zu lassen.

Schumann hielt das Konzert nicht wirklich für gelungen. Besprechen muss er es und so windet er sich im *Leipziger Tageblatt* bildreich aus der Affäre. Einen „jungen Phoenix“ hätten sie gehört, die Brüche und Längen des Konzerts bezeichnete er als „kühn über den Wellen schwebende Kähne“, denen „ein straff gezogenes Segel fehlte“. Ein klarer Verriss, privat wird er noch deutlicher. Ob sie denn ihr Klavierkonzert immer noch aus eigenem Antrieb spiele, fragt er anlässlich ihres Wienaufenthaltes, es habe „keinen ganzen Eindruck“ auf ihn gemacht. Selbstbewusst antwortet sie: *Allerdings! Ich spiele es, weil es überall sehr gefallen. [...] Jedoch, ob es mich befriedigt, das ist noch sehr die Frage. Meinst Du, ich bin*

so schwach, daß ich nicht genau wüßte, was die Fehler des Concerts?

Soweit bekannt hat Clara nach ihrer Verheiratung das Konzert nie wieder öffentlich gespielt. Zehn Jahre später bringt sie Roberts Klavierkonzert op. 54 zur Uraufführung, wie ihr eigenes steht es in a-Moll. „Wie reich an Erfindung, wie interessant vom Anfang bis zum Ende ist es“, sagt sie. Ihr neuerlicher Versuch zu einem Konzert in f-Moll zu Robert Geburtstag 1847 bleibt Fragment. Ihr Mann selbst nennt den Grund. „Kinder haben [...] und componieren geht nicht zusammen“. Bis zum Ende ihrer Karriere wird sie Roberts Konzert spielen.

Clara Schumann, Variationen für Klavier über ein Thema von Robert Schumann, Op. 20

Sechs Jahre sollte es dauern, bis Clara mit den fis-Moll Variationen op. 20 wieder eine Komposition aus eigener Feder vorlegt. Erneut nimmt sie den Geburtstag von Robert, den 8. Juni 1853, zum äußeren Anlass. Eine Hommage-Komposition soll es werden, ganz so wie in vergangenen Tagen. Sie geraten zu Abschluss und Höhepunkt der kompositorischen Auseinandersetzung mit ihrem Mann.

Es steht nicht gut. Auf Drängen Claras hatte Schumann 1850 die Stellung als Düsseldorfer Musikdirektor angenommen, wird auch freundlich aufgenommen, sorgt aber bald durch sein schroffes und introvertiertes Wesen bei den geselligen Rheinländern für Verstimmung. Das Lachen und Schwatzen im Singverein bekommt er nicht in den Griff, auch im Orchester vermag er sich keinen Respekt zu verschaffen. Clara übernimmt so gut es geht für ihn die Konversationspflichten, vertritt ihn auch zunehmend in dienstlichen Gesprächen. Bei den Proben dirigiert sie korrepetierend vom Flügel aus oder in der ersten Reihe sitzend mit, um sich „der verlassenen Herde“ zu „erbarmen“ bis „ihr Mann aus seinen Träumen [...] zurückkehrte“. In seinem Tagebuch spricht Robert von „Nervenleiden“, „Nervenverstimmung“, „schwerer Leidenszeit“. Nach einem Eklat bei der Orchesterprobe zum ersten Abonnementkonzert der Wintersaison 1853/54 verlangt das Komitee des Musikvereins, dass Robert außer bei seinen eigenen Werken sich vom zweiten Kapellmeister Tausch vertreten lasse. Clara ist außer sich und kündigt den beiden Herren vom Komitee, die die Nachricht überbringen, praktisch im Namen ihres Mannes zum nächstmöglichen Termin.

Seinen letzten bescheidenen Düsseldorfer Erfolg durfte Robert Anfang März 1853 mit der revidierten Fassung seiner d-Moll Sinfonie op. 120 verbuchen. Vielleicht von einem Fünkchen Hoffnung beseelt wagt Clara zwei Monate später den kompositorischen Neubeginn. Dazu wählt sie aus einer Zusammenstellung nicht zu anspruchsvoller Klavierstücke, die Robert für den rührigen Verleger Arnold in Elberfeld 1851 kompiliert hatte, den bunten Blättern op. 99 die Nummer 4 aus, ein schlichtes Stück in einfachem akkordischem Satz, das durch seine sanfte Melancholie berührt. In sieben Variationen lotet sie dessen großes Potential in atmosphärischer wie spieltechnischer Hinsicht aus. Voller motivischer Anspielungen an gemeinsam Erarbeitetes knüpft sie an das frühere Ritual gegenseitiger Widmungszuweisungen an. Vielleicht will sie in ungender Vorahnung Robert einen Fingerzeig geben, er möge sich wieder mehr als Komponist verstehen, nota bene von schlicht gesetzten, gut verkäuflichen Klaviersachen, denen es ja - wie sie zeigt - an Tiefe nicht fehlt.

Auch wenn Clara das Komponieren zunächst schwerfällt - „ich habe zu lange pausiert“ - ist das Stück bereits am 3. Juni fertig, „wie mir scheint, nicht mißlungen“. Nicht Expansion

oder gar freie Umgestaltung der Vorlage ist ihr Ziel, sondern stete Nähe zu Roberts Thema. So umspielt sie es mit Arabesken in den Gegenstimmen (Variation 1 und 4), steigert die Klangfülle in einer Dur-Variante (Variation 3), bearbeitet es nach virtuosen Oktavbässen (Variation 5) in der folgenden kontrapunktisch und schließt in Variation 7 mit komplexen Arpeggiofiguren.

Die erste Handschrift enthält die Widmung für Robert: „Meinem geliebten Manne zum 8ten Juni 1853 dieser schwache Wieder-Versuch von seiner Alten Clara“. Ihrer Schwester konnte sie berichten, „daß Robert nichts daran zu ändern wußte“ und auch „eine große Freude hatte“. Sohn Ferdinand erzählte Jahre später, sein Vater habe an jenem Geburtstag auch gleich die sehr private Reminiszenz an die Anfangszeile der *Romance variée* op. 3 seiner Mutter erkannt, beantwortet durch dessen eigenes Zitat in seinem op. 5. Schöner kann Clara kaum eine Brücke zu den glücklichen ersten Tagen schlagen.

Diese traulich intime Idylle wird jedoch empfindlich durch den seit Herbst dieses Jahres im Hause Schumann verkehrenden Johannes Brahms gestört. Als einen, „der kommt wie eigens von Gott gesandt“, bezeichnet Clara

ihn. Im Juli 1854, Robert ist inzwischen in einer psychiatrischen Heilanstalt in Eendenich untergebracht, fertigt sie Johannes als Geschenk eine zweite Abschrift ihres op. 20 auf Schmuckpapier in Schönschrift an. Die Umwidmung ist kaum minder persönlich: „Dem verehrten Johannes Brahms auf freundliches Verlangen von Clara Schumann. Düsseld. July 1854“. Noch befremdlicher wirkt die Tatsache, dass Brahms in seinen *Variationen op. 9 über ein Thema von Robert Schumann* statt einem prominenteren Werk ebenfalls zu dem von Clara zitierten op. 99/4 greift und dabei sogar diese nicht ihn betreffende musikalische Liebeserklärung übernimmt, obwohl sie in seinem Autografen fehlt und von Clara, wenn Ferdinands Erinnerung nicht trügt, beim Geburtstagsvortrag für Robert improvisiert worden sein muss. „Frau Clara Schumann zugeeignet“, setzt Brahms über sein Werk. Am 15. Juni schenkt er die Variationen Clara zur Geburt ihres vier Tage zuvor zur Welt gekommenen Sohnes Felix als Manuskript in Reinschrift. Auf Wunsch von Brahms erschienen beide Werke gleichzeitig im November 1854 bei dem Verleger Breitkopf und Härtel.

Thema mit Variationen in Es-Dur für Klavier WoO 24 (1854) genannt „Geistervariationen“

Die Querelen mit dem Düsseldorfer Musikverein blieben nicht ohne Folgen. Robert Schumann, ein führender Musikschaffender von europäischem Rang, auf einer vierwöchigen Tournee durch Holland als Komponist wie Dirigent umjubelt, versagte als Musikdirektor einer mittleren deutschen Großstadt kläglich. Anfang November hatte er mit dem Komponieren ausgesetzt und nahm es auch nach der Rückkehr nach Düsseldorf nicht wieder auf. „Man hüte sich als Künstler, den Zusammenhang mit der Gesellschaft zu verlieren, sonst geht man unter wie ich.“

Heute würden wir zunächst von einem Burnout sprechen. Wie häufig in solchen Erschöpfungsphasen widmete Schumann sich wieder seiner zweiten Berufung, der Schriftstellerei. Er arbeitet an seinem „Dichtergarten“, einer Sammlung von Äußerungen großer Literaten über Musik. Clara fürchtet, dass er sich diesmal „vielleicht zu sehr in Dinge hineinvertieft, die seinen Geist verwirren.“ Zu Recht. In seinem Lieblingsroman „Titan“ von Jean Paul stößt Schumann auf die Figur des skurril-genialischen Sonderlings Schoppe und auf die

Schilderung seines allerdings erfolglosen Suizidversuchs durch Ertränken. Dieser Schoppe hatte sich daheim „ordentlich ausgezogen, um am Gestade sogleich fertig zu sein“ und war dann lediglich „im Schlafrock“ und „mit niedergetretenen Schuhen ans Wasser gegangen“. Er wird dabei paradoxerweise von einer Trauergesellschaft beobachtet, die Schlimmeres verhindert.

Robert äußerte in jenen Tagen wiederholt Clara gegenüber den Wunsch, sich in ein Nervensanatorium einweisen zu lassen, und legte sich die Dinge zurecht, die er für solch einen Anstaltsaufenthalt brauchte, auch Zigarren und Notenpapier. Er komme bald genesen zurück, versicherte er ihr. Doch selbst als „geheilt“ entlassen wäre er zeitlebens stigmatisiert gewesen. Frau, Freunde und Ärzte wiesen ein solches Ansinnen entschieden zurück. Sein Ziel konnte Schumann nur noch durch Androhung von Fremd- oder Selbstgefährdung erreichen. Deutlich äußerte er die Befürchtung, er könne ihr etwas antun. Die erwünschte Wirkung auf Clara blieb aus.

Am 17. Februar 1854 nimmt Schumann seine Kompositionstätigkeit wieder auf. Seit einer Woche haben sich seine „Gehörsaffektionen“, unter denen er schon seit seiner Studenten-

zeit zeitweilig leidet, wieder verstärkt eingestellt. Nach Claras Bericht eine Art Tinnitus, der sich mit dem Vernehmen von Einzeltonen und Klängen unterdessen bis zu einem „vollen Orchester“ steigert. Selbstdisziplinierend will Schumann mit einem „business as usual“ seinen Tagesablauf stabilisieren. Ein ansprechendes und nicht nur für den Berufsvirtuosen bezwingbares Klavierstück mit Variationen wird es werden, lyrisch-intim statt äußerlich brillant. Auch die Reinschrift fertigt er selbst an. Wie schon so oft ist es Clara gewidmet, angelegt aber wohl auch im möglichen Hinblick auf eine spätere, über das private hinausgehende Verwendung. Das Thema schreibt er in Es-Dur nieder, der Tonart seiner Rheinischen Sinfonie, seinem populärsten Werk. Ein Lichtblick. Doch manchem will scheinen auch makabrer Zusammenhang. Denn während der Überarbeitung der fünften Variation kommt es zur Katastrophe.

Am Rosenmontag, dem 27.02.1854, lässt die schwangere Clara, die bei all der Belastung durch ihren Mann auf ärztliche Weisung auch sich selbst schonen soll, ihre älteste Tochter Marie eine Weile auf den still an seinen neuen Variationen feilenden Vater aufpassen. Schumann nutzt die Gunst der Stunde und

schleicht sich in Schlafrock und Pantoffeln aus dem Haus.

An der kostenpflichtigen, gut frequentierten Rheinbrücke sorgt Schumann für kurzzeitiges Aufsehen. Laut Schilderung eines Zeitzeugen gibt er am Eingang der Brücke statt zu zahlen dem verdutzten Kassierer sein Taschentuch als Pfand. Mehrere anwesende Fischer lassen ihn danach nicht mehr aus den Augen. Als Schumann sich wenig später in den Fluss fallen lässt, eilen sie sofort mit einem Kahn zu Hilfe und bringen ihn zurück nach Haus.

Dieser Appell wird von den herbeigeeilten Ärzten gehört. Die hochschwangere Clara wird bei ihrer Freundin Rosalie Leser untergebracht und Schumann in die Heilanstalt des Dr. Richarz im ländlichen Endenich, heute ein Vorort von Bonn, eingewiesen. Die Variationen kann er vorher, am 28. Februar, dem Tag nach seinem Suizidversuch, noch fertigstellen und schickt die Reinschrift abends seiner Frau, die „sie doch Fr. Leser vorspielen“ möge.

Die nächtlichen Halluzinationen, von Clara sauber dokumentiert, lassen sich nicht als einfaches Gehörleid abtun. „Freitag, den 17., nachts, als wir nicht lange zu Bett waren, stand Robert wieder auf und schrieb ein

Thema auf, welches, wie er sagte, ihm die Engel vorsangen“. Der Zustand ändert sich in den nächsten Tagen nicht, er hört nach Claras Bericht abwechselnd gute und böse Geister, mal musizierend, mal sprechend, ist aber ansonsten offenbar „bei völliger Klarheit des Geistes“, so dass er zu dem Thema, das er „in der Nacht vom 17. empfangen haben will“, wie Clara sagt, „ebenso rührende, ergreifende Variationen machte [...]“. Die Darstellung des Düsseldorfer Konzertmeisters Ruppert Becker ist nicht minder bestürzend. Er habe sich, so Ruppert, am 24. Februar eine Stunde lang mit Schumann ganz vernünftig unterhalten, „ausgenommen, dass er mir erzählte, die Gestalt Franz Schuberts sei ihm erschienen, habe ihm eine herrliche Melodie geschickt, die er auch aufgeschrieben, und über die er Variationen componirt habe.“ Andererseits waren für Ruppert und den weiteren Bekanntenkreis überzogene Äußerungen Schumanns seine Verbindung zum Geisterreich betreffend nicht gerade ungewöhnlich.

Was das Thema anbetrifft hat die Musikwissenschaft längst gezeigt, dass es originaler und vor allem veritabler Schumann ist. Einigkeit besteht darüber, dass auch dem Es-Dur-Thema eine Favoritwendung zugrunde liegt, die

in mehreren Werken Schumanns seit 1842 zu finden ist. Eine der bekanntesten Ausformulierungen findet sich in „Frühlings Ankunft“ im *Liederalbum für die Jugend* von 1849. Möglicherweise war Schumann sich dieser Selbstreferenz in ihren verschiedenen thematischen Gestalten durchaus bewusst, beweisen lässt sich das nicht.

Wie auch schon Clara in ihrem op. 20 bleibt Schumann in den Variationen metrisch und harmonisch meist nahe am choralartigen Es-Dur-Thema und wahrt dessen formale Konturen. Auf den ersten Blick erinnert dies an den langsamen Satz seiner 1. Klaviersonate für die Jugend (Kindersonate G-Dur op. 118a), einer Folge ebenfalls von Thema und fünf Variationen, die „ziemlich langsam“ zu spielen sind. Gemeinsam ist beiden die gattungstypische Zunahme der rhythmischen Intensität von Vierteln, über Achtel, Triolen zu Sechzehntelfiguren, die freilich in op. 118a schablonenhaft didaktisch und ohne wirkliche spieltechnische Ansprüche bleibt. Eine derartige Reduktion kennen die Es-Dur-Variationen allerdings nicht.

Zu der sukzessiven Verdichtung der rhythmischen Faktur in den Variationen 1, 3 und 5 bilden die Variationen 2 und 4 einen retardie-

renden Kontrast. Zunächst durch die Einbeziehung eines kontrapunktischen Elements in der zweiten Variation und in Nummer 4 durch eine auffällig gradlinige und unkonventionell figurationsfreie Minore-Variation. Der Tonika-gegenklang g-Moll statt Parallele oder Variante erklärt sich durch die bei Romantikern beliebte mediantische Terzversetzung. Der übliche Kehraus-Charakter der letzten Variation wird unterlaufen. Das Werk darf mit der Überreichung an Clara dennoch als abgeschlossen gelten.

Freilich dürfen auskomponierte Zäsuren, eine schumannsche Idiomatik, nicht fehlen. Diese reichen von so subtilen Bremswirkungen wie einem Orgelpunkt Es bei der Vorstellung des Themas bis zu Fermaten über Doppelstrichen. Eine Besonderheit sind sicherlich im zweiten Teil des Themas retardierende Synkopen, gipfelnd in rhythmischen Haltepunkten auf einem stehenden Klang, der mindestens den Wert einer halben Note umfasst und schon beim ersten Hören auffällt. Auf diese Stillstände reagieren die Variationen in der Regel durch figuratives Überspielen, wobei es an den Stillstandstellen auch zur kurzen Verselbständigung motivischer Gebilde kommen kann. Diese bekannte „poetisch-fantastische“ Tech-

nik Schumanns, thematische Gestalten wie improvisiert auftauchen und wieder verschwinden zu lassen, ist hier freilich nur angedeutet, dient aber nichtsdestoweniger der Verzahnung der fünf Variationen auf mikrostruktureller Ebene.

Der Beiname „Geistervariationen“ hat sich der Rezeption der Klaviervariationen in Es-Dur hinderlich in den Weg gestellt. Schon Clara hielt das Werk zurück und war nicht bereit, von den pathologischen Umständen seiner Entstehung zu abstrahieren. Ausnahmsweise überließ sie Brahms das Werk, der es für seine *Variationen über ein Thema von Robert Schumann für Pianoforte zu vier Händen* op. 23 verwendete. Die erste textkritische Ausgabe von Schumanns WoO 24 erschien tatsächlich erst 1995 bei Henle in München. Erst seitdem legen Musikwissenschaft, Pianisten und Hörer ihre Berührungspunkte zunehmend ab. Die Haltung bleibt freilich kontrovers, besonders was die fünfte Variation anbetrifft. Aus fachlicher Sicht zeigt das Werk keinerlei Zeichen von kompositorischem Unvermögen. Aribert Reimann befand, dass sich die fünfte Variation strukturell gänzlich von den vorigen unterscheidet und war sich gewiss, hier eine Folge des Suizidversuchs zu erleben. Interessant ist

auch die Deutung der Figurationen als ostinat pochender „Geisterstimmen“ einer anderen Welt, die unruhig und harmonisch fremd die Melodie fast schon stören. Umgekehrt lassen sich die starken Sekundreibungen als Aufbruch in klangliches Neuland verstehen, während die nachschlagenden Zwei- und dreißigstel eher auf den jungen Schumann zurückverweisen. Es sei nicht verschwiegen, dass auch eine Deutung existiert, die sich um esoterische Aspekte der Steinerschen Lehre rankt. Es bleibt letztlich jedem Hörenden überlassen, wie er die Variationen für sich einordnet. Brahms, was immer Clara und er darüber dachten, beschrieb das „unwiderstehlich bezaubernde Werk“ mit blumigen Worten, „als ob man an einem schönen sanften Frühlingstag spazierte unter Erlen, Birken und blühenden Bäumen, ein sanft rieselndes Wasser zur Seite. Man wird nicht satt zu genießen.“

Carl Reinecke, *Konzertstück B-Dur für Klavier und Orchester*, op. 33

Carl Reinecke, erwähnt heute meist als Begründer der Schumann-Tradition des Leipziger Gewandhauses und zeitlängster Direktor dieses Instituts, war als Pianist, Komponist, Dirigent, Musikpädagoge und Schriftsteller

eine bekannte Größe im öffentlichen Musikleben des 19. Jahrhunderts. Zeitgenosse der drei Heroen des ins Monumentalische gesteigerten Orchesterklangs Berlioz, Liszt und Wagner, deren Arbeiten er seiner formalistisch-klassizistischen Ideale wegen wenig schätzte, wurde er im Streit um die als „Musik der Zukunft“ verstandene Programmmusik und das Musikdrama in seiner Funktion als Gewandhausdirektor zunehmend zum Problem. Durch ihn habe Leipzig den Anschluss an die Moderne verpasst, schrieb ein Rezensent im Nachruf und ließ die allgemein konservative Programmpolitik des Hauses außer acht. Nach seinem Tode war Reinecke vergessen. Seit seinem 100. Todestag ist wieder ein gesteigertes Interesse an seinem umfangreichen Oeuvre zu verzeichnen. Heute wird seine Sinfonie Nr. 3 g-Moll op. 227 zu den bedeutenden Werken der Romantik gezählt, seine vier Klavierkonzerte erfreuen sich zunehmender Beliebtheit. Das Harfenkonzert in e-Moll (op. 182) gehört zum Standardrepertoire bei Wettbewerben.

Reinecke litt zeitlebens unter seiner als Defizit erlebten pathologischen Schüchternheit und gab die Schuld der väterlichen übersteigert autoritären Erziehung, die ihm die Auseinandersetzung mit Gleichaltrigen versagt hatte. Es

gelang ihm nicht, als Dirigent oder Pianist der Erwartungshaltung einer schillernd plakativen Selbstinszenierung zu genügen, wegen seines „zu wenig temperamentvollen“ Auftretens wurde er kritisiert. Bei schwierigen Probenbedingungen, wie er sie als Dirigent in Barmen vorfand, oder auch bei dienstlichen Verhandlungen mit der Gewandhausdirektion in Leipzig, empfand er sich selbst durch seine „allzu weiche nachgiebige Natur“, wie er sagte, „oft zu meinem Schaden zu schwach.“ Wurde er wegen seines Naturells gerügt, flüchtete er gerne komponierend in eine Kinder- und Märchenwelt. Das war nicht allein seinem später gerühmten pädagogischen Impetus geschuldet, sondern hatte seine Ursache auch in einer sonderbaren Begebenheit in seiner Kindheit. Als beim Üben eine Klaviersaite riss, verfiel er aus Angst vor seinem Vater in einen „Tagtraum“, in dem er nach eigenen Worten „die ganze Zauberwelt geschaut“ hatte. Die Erinnerung daran habe ihn sein „Leben lang nicht verlassen“.

Mit Robert Schumann verband ihn eine zunächst kollegiale, später auch persönliche und herzliche Freundschaft. Schon 1847 findet sich in Schumanns Projectenbuch der Name Carl Reinecke in der Liste *Jüngere Componisten*

nach meinem Sinn. Bereits in seinem Altonaer Elternhaus war Reinecke mit dem Klavierwerk Schumanns in Berührung gekommen, zehnjährig erlebte er in Altona und Hamburg auch die fünfzehnjährige Clara Wieck. Während seiner Studienzeit in Leipzig hatte Reinecke ein Streichquartett gegründet, das sich um die Aufführung Schumannscher Werke, die damals nur mäßige Anerkennung fanden, verdient machte. Nach einem Ruf 1851 an das Kölner Konservatorium stand er in besonders intensivem Kontakt zu den Schumanns. Robert fühlte sich von Reinecke wie von nur Wenigen verstanden. Man besuchte sich gegenseitig und war dabei sehr vergnügt, so auch bei einer großen Lustbarkeit mit Tanz in der Schumannschen Wohnung in Düsseldorf. Bei einem dieser Anlässe lernte Reinecke den jungen Johannes Brahms kennen. Clara Schumann, die in jener Zeit Reinecke gern zum gemeinschaftlichen Musizieren aufgefordert hatte, verhielt sich nach dem Tod ihres Mannes ihm gegenüber reserviert, oder wie Reinecke klagt, „so teilnahmslos [...] wie dieser liebe- und teilnahmvoll“.

Nach dem Studium trat Reinecke 1847 seine erste feste Anstellung als Hofpianist in Kopenhagen an, doch musste er aufgrund des

preußisch-dänischen Krieges nur ein Jahr später nach Leipzig zurückkehren. Eine Einladung an das Gewandhaus erfolgte bald. Am 9. November 1848 gab er dort mit großem Erfolg einen Konzertabend, bei dem er neben Stücken von Mendelssohn und Schumann auch sein kurz vor seinem Umzug nach Leipzig fertiggestelltes *Konzertstück* op. 33 zur Uraufführung brachte.

Das Frühwerk, es ist vermutlich das dritte derartige *Konzertstück*, zwei weitere sind verschollen, zeigt sich schon beim ersten Hören als eigenständiges, in sich geschlossenes Werk. Neben dem bereits beherrschten Klaviersatz setzt sich Reinecke in jener Zeit mit den spezifischen Möglichkeiten der einzelnen Instrumentengruppen auseinander, verblüfft aber im op. 33 durch die Klangs Schönheit des bereits souverän beherrschten Bläasersatzes. Er zählte später das *Konzertstück* op. 33 in einem Atemzug mit den vier Klavierkonzerten zu den besten seiner Werke.

Im Hinblick auf seine Tourneeeignung richtete er das Werk in drei Besetzungsvarianten ein. Klavier mit Streichorchester ergänzt durch Flöte, Klarinette und Horn oder ersatzweise als Nonett mit Bläsern und Streichquintett (2 Violinen, Viola, Cello und Kontrabass) und

letztlich sogar als Klaviersolo. Er bedient sich der damals beliebten durchkomponierten Mischform aus Solokonzert in drei Sätzen, Sonatenform und freier Fantasie, mit der Besonderheit, dass hier Konzert- und Sonatenform miteinander verschränkt werden. Die Durchführung wird durch den breit angelegten langsamen Satz substituiert, die Reprise statt Rondo verleiht mit dem Rückgriff auf das Hauptthema dem Werk zyklische Geschlossenheit. In der Coda wird das Seitenthema frei variiert. Das Klavier antwortet dem Orchester tutti der Exposition im vollgriffigen Register und entwickelt im Seitensatz bezaubernd lyrische Kantilenen. Abschnitte pianistischer Virtuosität fügen sich in den kompakten Satz organisch ein.

Schumann kündigte Oktober 1848 Reinecke sein Erscheinen in Leipzig an und freute sich auf das gemeinsame Musizieren „nach Herzenslust“ und „aus dem Konzerte“. Das Werk erregte auch das Interesse von Franz Liszt, dem es Reinecke bei einem Treffen in Weimar vorstellte. Liszt spielte *prima vista* aus „der nicht gerade kalligraphisch geschriebenen Partitur“ und fügte auch eigene Improvisationen mit ein, die Reinecke zur Freude Liszts sich als Ergänzung für sein *Konzertstück* no-

tierte. Liszt setzte sich in der Folge nachdrücklich für Reinecke ein, wirkte auch in einem Konzert mit, das Reinecke Oktober 1849 in Bremen gab. Das *Konzertstück* wurde hier in der Nonettfassung mit glänzendem Erfolg zur Aufführung gebracht.

Heute zeigen sich Liebhaber der Musik jener Epoche von dem Werk überrascht. Der alte Parteienstreit um den rechten Weg, der auch Reinecke ins Abseits stellte, ist längst nur noch von historischem Interesse, seine Werke für Klavier und Orchester erweisen sich dagegen als erstaunlich lebendig. Sein empfehlenswertes Frühwerk, das Klavierstück op. 33, verspricht noch heute romantischen Genuss pur.

Dr. Hermann Schwedes

Andrea Kauten

Ausdruckskraft und Technik: Die Verbindung dieser beiden musikalischen Qualitäten zeichnet die Kompositionen Franz Liszts aus – und ist auch für die ungarisch schweizerische Pianistin Andrea Kauten von ganz besonderer Bedeutung. Die Klaviermusik des ungarischen Virtuosen hat ihr Spiel nachhaltig geprägt.

Andrea Kauten begann ihr Klavierspiel mit sieben Jahren bei dem Basler Pianisten Albert Engel. Bereits als 13-Jährige stand sie im Finale des Jecklin Musiktreffens in Zürich. Ein Jahr später wurde sie mit dem ersten Preis des Schweizerischen Jugendmusikwettbewerbs ausgezeichnet. In der Folge studierte Kauten an der Musik Akademie Basel und schließlich – eine der wichtigsten Stationen in ihrem Leben – an der international renommierten Franz-Liszt-Musikakademie Budapest, wo sie mit Kornél Zempléni und Edith Hambalkó arbeitete. An dem Budapester Ausbildungsort vieler weltbekannter Künstler wie Andrés Schiff, Jenő Jandó oder Ferenc Fricsay verfeinerte sie ihre hochromantische und doch kontrollierte Spielweise.

Mit Leidenschaft, Musikalität und hohem technischen Anspruch entlockt Kauten einem Konzertflügel verhaltene, poetische, aber auch

sehr ausdrucksstarke Klänge. Immer wieder überrascht sie so ihre Zuhörer: „Flushed and at times over-assertive, Kauten leaves you in no doubt of her commitment and intensity“, so Bruce Morrison in Gramophone.

1993 erschien Andrea Kautens erste CD mit Werken von Franz Liszt, Carl Goldmark und Sergei Rachmaninow. Seither konzertierte sie in diversen Ländern, wie den USA, Kanada, Dänemark, Frankreich und Deutschland. Bei Sony Classical veröffentlichte die Pianistin 2006 Robert Schumanns C-Dur-Fantasie op. 17, Kreisleriana op. 16 und die Romanzen op. 28, Nr. 2 und 3. Im Liszt-Jahr 2011 erweiterte sie ihre umfangreichen Einspielungen für Sony Classical mit Liszts beiden großen Klaviersonaten: der h-Moll-Sonate von 1835, der Dante-Sonate von 1849 sowie zwei weiteren Werken der *Années de Pèlerinage*. Im Jahr 2018 erschien bei Solo Musica die Einspielung der Klavierkonzerte in d-Moll von Johannes Brahms und in B-Dur von Hermann Goetz. Neben ihrer Konzerttätigkeit ist Andrea Kauten künstlerische Leiterin der Kammermusikreihe der Anneliese-Benner-Krafft-Stiftung in Schopfheim-Fahrnau (Südschwarzwald).



Südwestdeutsches Kammerorchester Pforzheim

Ein frischer und packender musikalischer Zugriff und stilistische Vielfalt von der Alten bis zur Neuen Musik sind die Erkennungszeichen des Südwestdeutschen Kammerorchesters Pforzheim. Das in der Basis mit vierzehn Musikern aus sieben Nationen besetzte Ensemble ist eines der ganz wenigen „Full-time“-Kammerorchester, so dass eine außergewöhnliche Homogenität und Flexibilität des Klangbildes möglich wird.

Gegründet wurde das Orchester im Jahr 1950 von dem Hindemith-Schüler Friedrich Tilegant. Rasch fand das Ensemble internationale Anerkennung und war bald bei den Festspielen in Salzburg, Luzern und Leipzig und auf weltweiten Konzertreisen mit musikalischen Größen wie Maurice André, Dietrich Fischer-Dieskau, Frans Brüggen und Yehudi Menuhin zu hören. Nach dem allzu frühen Tod des Gründers 1968 wurde das Orchester vor allem durch Paul Angerer, Vladislav Czarnecki und Sebastian Tewinkel geprägt. Mit Beginn der Konzertsaison 2013/14 übernahm Timo Handschuh die Position des Künstlerischen Leiters

und entwickelt seither Klang, Stilistik und Programmik dieses ebenso traditionsreichen wie innovativen Ensembles weiter.

Auf seinem Erfolgsweg hat das Südwestdeutsche Kammerorchester neben etlichen Rundfunkaufnahmen etwa 300 Schallplatten und CDs eingespielt. Auch heute arbeitet es mit international bekannten Solisten und Partnern wie Nigel Kennedy, Mischa Maisky, Christian Tetzlaff, Lars Vogt, Giora Feidman, Iris Berben und Senta Berger zusammen und war mit ihnen in ganz Europa (Festival Prager Frühling, Schleswig-Holstein-Musikfestival, Schwetzingen Festspiele, Flandern-Festival, Festival Euro Mediterraneo Rom, OsterKlang Wien), in den USA und Japan zu Gast.



Timo Handschuh Dirigent

Timo Handschuh wurde 1975 in Lahr im Schwarzwald geboren und gründete bereits als 17-jähriger in seiner Heimatstadt ein eigenes Orchester. Er absolvierte zunächst ein Kirchenmusikstudium an der Musikhochschule Stuttgart (A-Examen), anschließend ein Kapellmeisterstudium, das er 2004 an der Musikhochschule Freiburg mit Auszeichnung abschloss. Seine prägenden Lehrer waren Prof. Ludger Lohmann (Orgel) und Prof. Scott Sandmeier (Dirigieren). Noch während des Studiums wurde Timo Handschuh 2002 an die Staatsoper Stuttgart engagiert, wo er als musikalischer Assistent von Generalmusikdirektor Manfred Honeck, als Kapellmeister und Gastdirigent u.a. *Madama Butterfly*, *Idomeneo*, *Così fan tutte*, *Il Trovatore*, *Le Nozze di Figaro*, *Die Fledermaus*, *Aida*, *Der fliegende Holländer* und *Der Freischütz* dirigierte. 2011 wurde er als Generalmusikdirektor nach Ulm berufen.



Neben der Opernarbeit hat Timo Handschuh nie seine Konzertaktivitäten vernachlässigt, sondern sich parallel dazu am Pult renommierter Orchester ein weit gespanntes Repertoire in den Bereichen Sinfonik und Kammerorchester erarbeitet, das von der Barockmusik in historisch informierter Aufführungspraxis über die Meisterwerke der Klassik und Romantik bis zur Moderne reicht. Er selbst sagt dazu: „Die Arbeit in beiden Bereichen erweitert den Horizont ungemein: Oper und Konzert, Sänger und Instrumentalsolisten – beide Bereiche geben immer wieder neue Impulse und befruchten sich gegenseitig.“ Mit Beginn der Konzertsaison 2013/14 wurde Timo Handschuh zum Künstlerischen Leiter und Chefdirigenten des Südwestdeutschen Kammerorchesters Pforzheim berufen.

A Musical Glimpse into the Lives of an Artistic Husband and Wife

Virtuoso brilliance and lyrical poetry – the formal structure of works for solo piano with orchestra by both Clara and Robert Schumann and Carl Reinecke captivate the listener on first hearing them. Yet the selection of works chosen by Andrea Kauten for this recording goes much further. The works by Clara and Robert Schumann may be seen as intentionally eloquent individual testimony to the biographical situation of their creators; a situation rare in itself, since the two composers made it their habit to make their spouse a dedicated gift on special personal occasions, resulting in works which feature quotations from the other's works, variations and sometimes even lessons aimed at improvement. These works reveal to us two human beings who affirm their personal and artistic self-perception from the outset, whether in the early days of their first works, or then as young lovers, sending one another intimate messages in brief pieces, rich in content. An example of this mutual gifting is the Romance op. 3 by Clara Wieck which she dedicated to Robert Schumann, who returned

the favour with his Impromptu op. 5 on her theme. Later on we are witness to the way in which the couple, during a difficult phase in their shared biography as they struggle to reconcile their life together and their artistic work, evoke memories of better times through recourse to precisely those dedicated works. The selection is complemented by an early composition by Carl Reinecke, a colleague and friend of the couple who shortly before Robert's breakdown had spent a few happy hours making music with Clara and her husband in Düsseldorf.

It is simply not possible to undertake a superficial examination of Clara and Robert Schumann's personal situation given the fact that music biographers have, in recent years, revelled in portraying them as inhabiting opposing positions. The bourgeois take on music historiography was to gratefully accept the stylised image projected by the Schumanns themselves of a happy and harmonious artistic marriage, while the more sociologically oriented approach primarily homed in on the young Robert Schumann and his predilections, which as with many an impecunious musician of the time, included womanising, drinking alcohol to excess and getting into debt. Friedrich

Wieck, Clara's father, viewed his future son-in-law as a feckless ne'er-do-well, while speculation about the exact nature of the relationship between Clara Schumann and Johannes Brahms simply enhances the image of an unconventional way of life. Some feminist-oriented biographers have emphasised Clara Schumann's emancipation as composer and travelling virtuosa who after the death of her husband had to fend for herself and her children, elevating her to iconic status, while others from the same camp have been highly critical of her behaviour, portraying her as the grieving widow whose only aim in life was to guard her husband's artistic legacy, making her the exact opposite of an emancipated woman in modern-day terms. Each of these projections ultimately reveals the limits of the writers' horizons, which might result at most in the honest admission that some peoples' lives take paths that are utterly alien to all we are familiar with. It is therefore pleasing when we, the listeners, are given a special opportunity to reflect on and feel a warm sense of empathy towards these two exceptional characters.

Clara Wieck, Piano Concerto in A minor op. 7
The Piano Concerto in A minor op. 7 reflects

the self-confidence that Clara had already developed as a composer and soloist and is therefore entirely oriented to the practical requirements of concert performance at the time. In the final movement, however, it shows evidence, for the first time, of the intensive artistic interaction between Clara and her husband and how it spurred Robert to take a closer interest in the genre himself.

In Clara Wieck's day, a touring virtuosa's programme would have included a multi-timbred array of spectacular, short, easily comprehensible bravura pieces for an audience that was distracted in many ways during the performance. The music was meant to accentuate the audience's self-promotion, not curb it. The performer needed to attract attention by way of showy virtuosity; the audience would also expect some of the performer's own works to be played, composed specially to show off their high degree of virtuosity. Anyone with a respectable reputation usually had one of their own concertos in their luggage too.

On the advice of her father, who had a keen eye for the commercial aspect of her artistic success, Clara Wieck began, in January 1833 at the age of fourteen, to compose her own piano concerto. Being well-versed in the pia-

no repertoire, she was fascinated by Frédéric Chopin's Piano Concerto in E minor op. 11, but her father thought it "much too advanced" for a mixed audience. Clara studied it closely and took as the role model for her own concerto the technique of injecting figurative passages with their own meaning alongside the thematic sections and of elegantly straying with them into harmonically remote regions. She clearly wanted to address the music connoisseurs in the audience.

She began with the last movement, accommodating all the effects that she had learned from diligent practice. She needed help from Robert with the instrumentation. She wrote the first movement a year later and orchestrated it herself. She decided to leave the middle movement as a dialogue between the piano and obbligato cello, a device she had used in earlier works and which would later become all the rage in the piano concertos of Liszt and Brahms.

As was by no means unusual at that time, she linked the three movements using written-out transitions, something Robert was not at all happy about; he thought that such a device was only feasible if used as a separate genre. Clara seemed to think it more important to

hold her audience's attention from start to finish. What is more, the concerto needed to be flexible, in order to suit a range of tour situations. It gave her the option, if no orchestra was available for a particular performance, or if such an ensemble proved not up to the job at a rehearsal, of being accompanied by an instrumental quintet. There were also occasions when the final movement was performed on its own, or when, as in Berlin or Prague, the entire work was performed as an interlude at the opera house to fill in time between acts.

At the premiere, she played the "Premier Concert pour la Piano-Forte avec accompagnement d'Orchestre" on November 9, 1835 in Leipzig's Gewandhaus under the baton of Felix Mendelssohn. The critics approved, but no more than that. After re-working the concerto, she enjoyed an overwhelming reception with it in Vienna. Although the overall formal structure of the work is true to the genre's tradition – two fast outer movements framing a lyrical middle section – the mere hint in the first movement of sonata form is unusual. An opening tutti section reveals the theme in an energetic upswing. Following a surprising Neapolitan sixth chord (a minor sub-dominant with a sixth instead of a fifth) the piano enters the fray with

striking octave runs and transfers to the dominant, which the tutti does not then employ as a true contrasting theme. The soloistic passages soon gain the upper hand with decorative auxiliary notes. The figurations that follow with intricate intervallic chains and daring leaps have no thematic link; to this day, they pose a challenge to all performers. A lyric version of the main theme material is hinted at. In this episodic sequence, the sonata model is finally abandoned, giving way to a solo section in a striking A flat major where one might instead have expected a development section. The final section can at most be understood as an abbreviated reprise. After these rhapsodic excesses there is no need for a solo cadenza. Instead, there follows the transition to the Romance, again in A flat major. In 1838 the reviewer of the *Allgemeiner musikalischer Anzeiger*, referring to this device, which is more of a semitone shift than a tonal reference to the main key, got rather carried away and in a somewhat indiscreet insinuation that has been much quoted since, suggested that there would be no excursions in the Schumann home or marriage further than from A to A flat. This ostensibly humorous allusion to “excursions” within the

confines of the marital status would have been unthinkable when referring to a young lady of good standing, but in the case of a nineteenth-century virtuosa it was deemed acceptable. Robert spoke in far more suave terms of A flat major as the “Moonshine key”. The finale begins in conventional manner with a dance-like rondo theme, though straight away in the first couplet the piano again begins to assert itself, framed in a formal sense by the orchestra in the individual solo sections. Everything has been said really, yet Clara wishes to prove her exceptional technique yet again in a frantic stretta with great leaps. Robert improved the instrumentation of the tempestuous finale with the charming idea of having the piano alternate with individual wind soloists.

Schumann did not think the concerto really successful. He had to write a review of it for the *Leipziger Tageblatt*, and succeeded, using poetic language, in extricating himself from the whole affair. He wrote that the audience had heard “a young phoenix”, describing the concerto’s flaws and its length as “audacious little boats that lacked a taut sail skimming the waves”. A clearly scathing verdict, and in private he was even more explicit. When she was

in Vienna he wrote to ask her if she still played her piano concerto by her own choice, for it had “made no overall impression” on him. In self-assured manner she replied: *Certainly! I play it because it has found favour everywhere. [...] However, as to whether I find it satisfactory, that is a very good question. Do you believe I am so weak that I do not know exactly what are the defects of the concerto?* As far as we know, Clara never played the concerto again in public after she married. Ten years later she premiered Robert’s piano concerto op. 54; like her own, it is in A minor. “How rich in invention, how interesting it is from beginning to end ,” she tells him. Her attempt at a concerto in F minor for Robert’s birthday in 1847 is a mere fragment. Her husband knew the reason for this. “Having children [...] and composing do not go together.” Right up to the end of her career she would play Robert’s concerto.

Clara Schumann, Variations for Piano on a Theme by Robert Schumann, op. 20

Six years were to pass before Clara produced another of her own works, the F minor Variations op. 20. Once again she made Robert’s birthday, June 8, 1853, the official reason for

composing it. It was to be a tribute, as in bygone days. The work formed the conclusion and climax of her compositional interaction with her husband.

The situation was not good. At Clara’s insistence, Schumann had accepted the appointment as Music Director in Düsseldorf in 1850; initially he was accepted in a friendly manner, but before long his brusque and introverted personality led to rancour among the gregarious Rhinelanders. He could not silence the laughter and chatter of the Singverein, and was unable to command respect from the musicians in the city orchestra. As far as possible, Clara would take on the conversational duties, and before long was his representative in official discussions. In rehearsals she would help him to conduct from the piano or sitting in the first row, “taking pity on the abandoned flock” until “her husband returned from his daydreams.” In his diary Robert speaks of “nervous disorders”, “a malaise of the nervous system”, and “a difficult time of suffering”. Following an outburst at an orchestral rehearsal for the first subscription concert of the 1853/54 winter season, the committee of the Musikverein demanded that except for conducting his own works, Robert should allow his deputy

kapellmeister Julius Tausch to conduct. Clara was beside herself, and announced to the two committee members that she was effectively terminating the contract on behalf of her husband at the earliest possible date. Robert was allowed one final and modest success in Düsseldorf when at the beginning of March 1853 he conducted the revised version of his Symphony in D minor op. 120. Perhaps inspired by a spark of hope, Clara began composing again two months later. From a compilation of not too demanding piano pieces that Robert had put together in 1851 for the enterprising publisher Friedrich Wilhelm Arnold in Elberfeld (now part of Wuppertal), the "Bunte Blätter" op. 99, she selected number 4, a simple piece in chordal style which is touching for its gentle sense of melancholy. In seven variations she fathoms the piece's huge potential both in terms of ambient mood and playing technique. Employing a host of motivic allusions to past joint projects, she reverts to the former ritual of mutual dedications. Perhaps, with an uneasy sense of foreboding, she wishes to give Robert a pointer, to encourage him to see himself more as a composer, notably through the use of unpretentiously written, commercially sound piano pieces

that are in no way – as she demonstrates – superficial.

Although Clara did not initially find composing anew an easy task – "I have taken too long a break" – she completed the piece on June 3, and her verdict was that it "has not, I think, turned out badly". Her aim was not elaboration or even a free remodelling of the original, but rather a close proximity to Robert's theme, and she therefore entwines it with arabesques in the counterparts (variations 1 and 4), increases the volume in a major-key variant (variation 3), arranges it in virtuoso octave bass register (variation 5), then contrapuntally in the following one, and concludes in variation 7 with complex arpeggio figures.

The original manuscript contains the dedication to Robert: "To my beloved husband on June 8, 1853 is dedicated this feeble renewed attempt by his Old Clara". She reported to her sister "that Robert could see no need for any changes to it" and that he was "very pleased with it". Their son Ferdinand was to recount many years later that his father had, on his birthday in 1853, immediately recognised the very private memento to the opening bars of his mother's *Romance variée* op. 3, echoed by the quotation from his own op.

5. Clara could surely not have created a more endearing link to those first early days than in this manner.

However, from the autumn of 1853, this homely intimate idyll was being seriously disturbed by visits to the Schumann home by Johannes Brahms. Clara referred to him as someone “who has come as if sent by God”. In July 1854, when Robert was a patient at a psychiatric sanatorium in Enderich near Bonn, she made a second copy of her op. 20 as a gift to Johannes, on decorative paper in her best handwriting. The dedication this time was hardly less personal: “To the honoured Johannes Brahms at his friendly bidding, from Clara Schumann. Düsseldorf. July 1854”. Even more disconcerting is the fact that Brahms, in his *Variations op. 9 on a Theme by Robert Schumann*, which bear the title “Dedicated to Frau Clara Schumann”, drew on Robert’s op. 99/4, as had Clara, rather than choosing to create a set of variations based on another, better known work. In so doing, he adopted a musical declaration of love not relevant to him – albeit omitted in his manuscript – and one which Clara, if Ferdinand’s memory served him right, must have improvised for Robert on his birthday. Brahms presented

Clara with a fair copy of the variations on June 15 just four days after the birth of her youngest child, Felix. At Brahms’s request the two works were published together in November 1854 by Breitkopf and Härtel.

Robert Schumann: *Theme with Variations* in E flat major for piano WoO 24 (1854) known as the “Ghost Variations”

The quarrels with the Düsseldorf Musikverein were not without consequence. Robert Schumann, a leading composer of European reputation, who had been celebrated both as composer and conductor on a four-week tour of Holland, had failed miserably as music director of a medium-sized German city. He had ceased to compose any more at the beginning of November and did not resume composing when he returned to Düsseldorf. “One should beware, as an artist, of losing the connection to society; otherwise one may go under, like me.”

Reading that in the twenty-first century, we would no doubt speak of burn-out syndrome. How often, in such phases of total exhaustion, did Schumann turn to his second vocation, writing. He worked on his “Dichtergarten” (poets’ garden), a collection of pronouncements

by great literary figures on the topic of music. Clara was concerned that this time, he “was perhaps becoming engrossed in things that were confusing his mind.” And she was right. In his favourite novel, “Titan” by the German author Jean Paul (the *nom de plume* of Johann Paul Friedrich Richter), Schumann came across a character called Schoppe, a bizarre yet brilliant eccentric, and the description of his unsuccessful attempt at suicide by drowning: how Schoppe had prepared himself at home “by taking off his outer garments, so as to be ready at the shore,” and had approached the water clad merely “in his dressing gown” and “wearing down-at-heel shoes”. Ironically he is observed by a group of mourners who are able to avert his intention.

At that time, Robert repeatedly told Clara of his wish to refer himself to a mental hospital, and he even put together the items he would need for such a stay, including cigars and manuscript paper. He assured her that he would soon return, fully recovered. Yet in those days, even if he had been released from such an institution as “cured”, he would have found himself ostracised by society for the rest of his life. His wife, friends and doctors therefore emphatically dismissed his suggestion.

Schumann was only able to achieve his goal by threatening self-harm or harm to others. He even made it clear that he was afraid that he might harm his wife, yet Clara did not react to this warning.

On February 17, 1854, Schumann began composing again. The previous week had seen the auditory hallucinations, from which he had suffered on and off since his student days, return with a vengeance. According to Clara’s reports, this was a kind of tinnitus, which would range from hearing individual notes and sounds through to a “full orchestra”. In an effort at self-discipline, Schumann endeavoured to stabilise his day-to-day routine with a “business as usual” approach. The result was an appealing piano piece with variations not aimed at professional virtuosos; a lyrical, intimate work rather than a showy and virtuosic one. He even completed the fair copy himself. As so often, it was dedicated to Clara, though it was possibly conceived with a view to dissemination beyond the private sphere. The theme is in E flat major, the same key as his Rhenish Symphony, his most popular work. The work is a ray of hope, though some perceived a macabre association, for while he was reworking the fifth variation, tragedy struck.

On February 27, 1854, two days before Ash Wednesday, Clara, who was pregnant and had been told by her doctor to take it easy despite the worry caused by her husband, allowed her eldest daughter Marie to keep an eye for a while on her father, who was peacefully working away at his new variations. Schumann seized the opportunity and, clad only in his dressing gown and slippers, crept out of the house.

Robert Schumann caused a brief sensation at the entrance to the busy toll bridge over the river Rhine; it was carnival in Düsseldorf and costumed revellers were about. According to one eye-witness, he gave his handkerchief to the baffled cashier at the entrance to the bridge instead of paying the toll. Several fishermen who had observed this transaction kept an eye on him from then and when, a little while later, Schumann dropped into the river, they rushed in their boat to help him and take him home.

His cry for help was heard by the doctors who rushed to the house. Clara, five-and-a-half months pregnant, was taken to stay with her friend Rosalie Leser and Robert Schumann was admitted to Dr Franz Richarz's sanatorium in rural Enderich, now a suburb of Bonn.

Before his admission there, he was able, on February 28, just one day after his attempted suicide, to finish the variations and to send the manuscript that evening to his wife, with the request that "she should play them for Fräulein Leser".

It was not possible to dismiss the nightly hallucinations, so clearly documented by Clara, as a simple hearing complaint. "Friday 17, in the night, we had not been in bed long, when Robert rose again and wrote down a theme which, as he said, had been sung to him by angels". His condition did not change over the next few days: according to Clara's notes, he heard the voices of ghosts, some good and some evil, sometimes making music, sometimes speaking, but was otherwise apparently "perfectly lucid" to the extent "that he was able to compose touching, poignant variations [...] on the theme which he "says he received on the night of 17th", as Clara put it. No less disturbing is a report by the Düsseldorf orchestra leader Ruppert Becker that on February 24, he conversed for a good hour with Schumann in a perfectly reasonable manner, "except for the fact that he told me that Franz Schubert had appeared to him in person, had sent him a wonderful melody that

he had written down and on which he had composed variations.” That said, Ruppert and other people in Schumann’s circle of friends and acquaintances were quite familiar with Schumann’s exaggerated accounts of his connections with the spirit world.

When it comes to the theme, musicologists long ago concluded that this is original and above all true Schumann. What is more, the experts are in agreement that the E flat major theme is based on a popular modulation that can be found in several of Schumann’s works since 1842. One of the best known formulations is in “Frühlings Ankunft” (the arrival of spring) in his *Liederalbum für die Jugend* of 1849. Indeed, it is possible that Schumann was well aware of this personal reference in its various different thematic forms, though this cannot be proved beyond doubt.

Like Clara in her op. 20, Robert adheres closely in his Variations to the metric and harmonic structure of the chorale-like E flat major theme, retaining its formal contours. At first glance this is reminiscent of the first movement of his Piano Sonata no. 1. *Für die Jugend* (children’s sonata in G major op. 118a), likewise a sequence of theme and five variations, which are to be played “fairly slowly”. Both works share the

increase in rhythmic intensity of crochets, through quavers and triplets to semiquaver figurations typical of the genre, though in op. 118a they remain merely didactic and without any real claim to technical aspirations, whereas the E flat major variations are not subject to such a diminution.

Variations 2 and 4 form a retarding contrast to the successive consolidation of the rhythmic writing in variations 1, 3 and 5, initially through the inclusion of a contrapuntal element in the second variation and in no. 4 by way of a strikingly consistent and unconventional figuration-free minor variation. The tonic mediant of G minor in place of the parallel or variant results from the mediant transposition of a third so popular with Romantic composers. Robert eschewed the usual rousing finale character of the last variation. His act of presenting the work to Clara nevertheless signifies its completion.

Of course, through-composed caesuras, one of Schumann’s specialities, are also a must. These range from subtle braking effects such as a pedal point in E flat when the theme is introduced through to fermatas above double bars. In the second part of the theme we encounter a specific feature in the form of retar-

ding syncopations that culminate in rhythmic fermatas over a static sound that has at least the value of a semitone and stands out the first time it is audible. The variations generally react to these fermatas using figurative duplication, though the fermatas sometimes develop short, independent motivic constructs. However, this well known poetic and fantastical Schumann technique of allowing thematic elements to emerge and disappear like improvisations is really only hinted at, though it nevertheless serves to interlink the five variations on a micro-structural level.

The nickname “Ghost Variations” was not helpful in establishing the Piano Variations in E flat major in the repertoire. Indeed, Clara herself kept the work back and was not willing to view it independently of its pathological genesis. Exceptionally she allowed Johannes Brahms to use it for his *Variations on a Theme by Robert Schumann for Piano 4 Hands* op. 23. In fact, the first text-critical edition of Schumann’s WoO 24 was not published until 1995 by Henle in Munich. It is only since then that musicologists, pianists and audiences have begun to set aside their reservations. This standpoint still remains controversial, especially in relationship to the fifth variation. From

a professional perspective the work is clearly the creation of someone skilled in the art of composition. The German composer and pianist Aribert Reimann concluded that the fifth variation was completely different to the other four on a structural level, and was certain that this fact could be attributed to Schumann’s attempted suicide. The interpretation of the figurations as pounding ostinato “ghostly voices” from another world that intrude upon the melody in an uneasy and harmonically foreign manner is also interesting. Conversely, the grating dissonances can be viewed as a departure to tonal new ground, while the unevenly struck demisemiquavers are more reminiscent of the young Schumann. Nor is it a secret that there is another interpretation according to which there is an esoteric aspect linked to the teachings of Rudolf Steiner. In the final analysis listeners must decide for themselves how to interpret the Variations. Whatever he and Clara thought of them, Brahms described the “irresistibly enchanting work” in flowery language: “as if one is taking a walk on a lovely, mellow spring day beneath alder and birch and blossoming trees, beside a softly babbling brook. There is no end to the pleasure one is experiencing.”

Carl Reinecke, *Konzertstück in B major for piano and orchestra*, op. 33

Carl Reinecke, who these days is mostly mentioned as the founder of the Schumann tradition at the Leipzig Gewandhaus, having held the post of that institute's director longer than anyone else, was a well known name in nineteenth-century music life as a pianist, composer, conductor, music educationalist and writer. He was a contemporary of the three great heroes of monumentally augmented orchestral sound Hector Berlioz, Franz Liszt and Richard Wagner, yet he was no great fan of their work, due to his formalistic, classicist ideals, and this led to growing problems surrounding his post as Gewandhaus director, since he was no champion of programme music alongside music drama as "the music of the future". One critic wrote in his obituary that thanks to Reinecke, Leipzig had missed the connection to the modern era, thereby ignoring the generally conservative programme policy of the institution. Once his life was over, Reinecke faded into oblivion. Since the 100th anniversary of his death interest has begun to grow again in his wide-ranging oeuvre. Nowadays, his Symphony no. 3 in G minor op. 227 is acknowledged as one of the important works of

the Romantic era, and his four piano concertos are becoming more popular. The Harp Concerto in E minor (op. 182) is now part of the standard repertoire at competitions.

Reinecke suffered throughout his life from a pathological degree of shyness and blamed it on his father's excessively authoritarian approach to child-rearing, which meant that he avoided any form of confrontation with his contemporaries. He was simply unable, either as a conductor or pianist to fulfil the expectations of a self-confident brilliant performer, and he was criticised for his "diffident presence". Whenever the conditions in rehearsal were difficult, as in Barmen (an independent town until 1929, now part of the city of Wuppertal), or in employment negotiations with the management of the Gewandhaus in Leipzig, he frequently felt himself "in a weak position, to my detriment" as a result of "my all too compliant nature," as he put it. Whenever he was criticised for this personality defect, he sought solace in his own child-like, fairytale world through composing. While this may account for his famous skill as a teacher in later life, it actually goes back to an unusual incident in his childhood. When a piano string broke, he was so afraid of his father's reaction

that he fell into a “daydream” in which, in his own words, he “watched the entire world of magic” unfold. The memory of that experience stayed with him “for the rest of my life”.

Initially, Reinecke was a colleague of Robert Schumann; later on, they became good friends. The name of Carl Reinecke appears as early as 1847 in Schumann’s Project Book, in the list of *Jüngere Componisten nach meinem Sinn* (young composers after my own heart). As a child at home in Altona (now a suburb of Hamburg, then an independent town), Reinecke became familiar with the piano works of Schumann and at the age of ten he attended concerts given by the fifteen-year-old Clara Wieck in Altona and Hamburg. During his student days in Leipzig, Reinecke had founded a string quartet that specialised in performing Schumann’s works, which at that time enjoyed only mild recognition. When in 1851 he was appointed a teacher of piano at the Cologne Conservatory, he was in close contact with the Schumanns. Robert felt that Reinecke understood him *like few others did*. They would visit each other which proved *most pleasurable* for all, especially when there was *great merrymaking* including dancing in the Schumanns’ apartment in Düsseldorf.

It was on just such an occasion that Reinecke made the acquaintance of the young Johannes Brahms. After the death of her husband, Clara Schumann, who at the time liked to ask Reinecke to join her in making music, behaved with aloofness towards Reinecke or, as Reinecke lamented, “apathetic [...] to the same degree that he [her husband] was so caring and sympathetic.”

After studying, in 1847 Reinecke took up his first permanent post as court pianist in Copenhagen, but was forced just one year later to return to Leipzig due to the Prussian-Danish war (the First Schleswig War). Before long he received an invitation to take up a post at the Gewandhaus. On November 9, 1848 he gave a highly successful concert there in which he played works by Mendelssohn and Schumann as well as premiering his own *Konzertstück* op. 33, finished just before his move to Leipzig. This early work, believed to be his third such concert piece (the other two are lost), proves at the first hearing to be an independent self-contained work. In addition to the fine piano writing that he had already mastered, Reinecke was then focussing on the specific possibilities of each individual instrument group, and his op. 33 is astonishing for the tonal beauty

of the wind writing, which he handles sublimely. He would later declare the *Konzertstück* op. 33 to be one of his best works, alongside the four piano concertos.

With an eye to the work being played on tour, he made three different versions: as a concertante piece for piano with string orchestra augmented by flute, clarinet and horn or alternatively as a nonet with winds and a string quintet (2 violins, viola, cello and double bass), and finally even as a piece for solo piano. He employed the then-popular through-composed mixed form of solo concerto in three movements, sonata form and free fantasia, with the special feature that in this case, concerto and sonata form are interwoven. The development is replaced by the large-scale slow movement, while the reprise in place of the rondo gives the work a cyclical cohesion with its recourse to the main theme. In the coda the secondary theme undergoes a free variation. The piano counters the orchestral tutti in the exposition with chordal texture and develops enchanting lyrical cantilenas in the second part of the exposition. Sections of pianistic virtuosity organically meld with the overall writing.

In October 1848 Schumann announced to

Reinecke that he was coming to Leipzig and was looking forward to making music together “to our hearts’ content” and playing “from your concerto”. The work had also aroused the interest of Franz Liszt, to whom Reinecke had introduced it at a meeting in Weimar. Liszt played it *prima vista* from the “manuscript that was hardly a high-quality calligraphic copy”, adding his own improvisations, which Reinecke, to the delight of Liszt, noted down as an addition to his concert piece. Liszt subsequently did a lot to promote Reinecke; he even participated in a performance of the work that Reinecke gave in October 1849 in Bremen, when the *Konzertstück* was performed to great acclaim in the nonet version.

These days, lovers of music of that era are often surprised to hear his op. 33. The old quarrels about the right way for music to proceed, which eventually saw Reinecke sidelined, are nowadays only of historical interest, while his works for piano and orchestra have remained surprisingly vibrant to this day. This commendable early work brims even now with Romantic delights.

Dr. Hermann Schwedes

Translation: Janet & Michael Berridge, Berlin

Andrea Kauten

Power of expression and technique: the combination of these two musical qualities makes the composer Franz Liszt distinctive, and it is also of special significance for the Hungarian-Swiss pianist Andrea Kauten. Her playing has been substantially shaped by the piano music of this Hungarian virtuoso.

Andrea Kauten began her piano studies at the age of seven with the Basel pianist Albert Engel. At the early age of 13 she got through to the final round of the Jecklin Musiktreffen competition for young musicians in Zurich, and in the following year she was awarded first prize at this same competition. Kauten subsequently studied at the Basel Music Academy, and then – most importantly for her – at the internationally renowned Franz Liszt Academy of Music in Budapest, where she worked with Zempléni and Edith Hambalkó. Here, where world-famous artists such as András Schiff, Jenő Jandó or Ferenc Fricsay were also taught, she refined her highly romantic yet controlled style of playing.

Passion, musicality and a high level of technical ability characterise her playing, and these qualities enable her to draw subtly as well as powerfully expressive sounds from the piano,

continually taking her listeners by surprise. Bruce Morrison wrote of her in the *Gramophone*: “Flushed and at times over-assertive, Kauten leaves you in no doubt of her commitment and intensity”.

In 1993 Andrea Kauten released her first CD with works by Franz Liszt, Carl Goldmark and Sergei Rachmaninov. Since then she has focused on work abroad, in the USA, Canada, Denmark, France and Germany. In 2006 Sony Classical issued her recordings of Robert Schumann’s *Fantasy in C Major* op. 17, *Kreisleriana* op. 16, and the *Romances* op. 28, nos 2 and 3. In the Liszt anniversary year 2011 she added to her extensive catalogue of recordings for Sony Classical with Liszt’s two great piano sonatas, the *B Minor Sonata* of 1835 and the *Dante Sonata* of 1849, as well as with two further works from the *Années de Pèlerinage*. Most recently, the recording of Johannes Brahms’s *Piano Concertos in D minor and B-Major* by Hermann Goetz was released by Solo Musica in 2018.

Besides her work as a concert pianist, Andrea Kauten is Artistic Director of the Chamber Music Series of the Anneliese Benner-Krafft Foundation in Schopfheim-Fahmau (South Black Forest).



Südwestdeutsches Kammerorchester Pforzheim

South-west German
Chamber Orchestra
Pforzheim

A fresh and gripping musical approach and stylistic diversity from early to contemporary music are the distinctive mark of the South-west German Chamber Orchestra Pforzheim. With a fixed base of fourteen musicians from seven countries the ensemble is one of the very few full-time chamber orchestras and recognized for its exceptional homogeneity and flexibility of the sound.

The South-west German Chamber Orchestra was founded in 1950 by Friedrich Tilegant, a pupil of Paul Hindemith. The ensemble quickly gained international recognition and was heard at the festivals in Salzburg, Lucerne and Leipzig as well as on worldwide tours and on numerous recordings (Deutsche Grammophon, Vox, Erato, Telefunken, Intercord). Maurice André, Dietrich Fischer-Dieskau, Frans Brüggen and Yehudi Menuhin were just some of the great musicians who have worked with the orchestra.

Following the Tilegant era the orchestra was directed by Paul Angerer, Vladislav Czarnecki and Sebastian Tewinkel. With the start of the 2013-14 season Timo Handschuh has assumed the position of Artistic Director.

The South-west German Chamber Orchestra has made numerous radio broadcasts and more than 250 recordings, of which a number have been awarded international prizes. Currently the orchestra plays together with renowned soloists such as Nigel Kennedy, Mischa Maisky, Christian Tetzlaff, Lars Vogt, and Mischa Maisky. It has been invited to perform in almost all European countries (Schleswig-Holstein Music Festival, Prague Autumn, Flanders Festival, EuroMediterraneo International Festival Rome, Vienna OsterKlang Festival, Auditorio Tonhalle Zurich, Berlin Philharmony, Sala Verdi Milan) as well as in the USA and Japan.

Timo Handschuh Conductor

Born in Lahr (Germany) in 1975, Timo Handschuh started his church music and organ studies at the Stuttgart University of Music and Performing Arts. He then continued studying conducting at the Freiburg University of Music, graduating with a mark of distinction. After his studies he has held positions as assistant to Manfred Honeck, as Kapellmeister and nowadays a Guest Conductor at the Stuttgart State Opera, where he conducted in productions of Madama Butterfly, Idomeneo, Così fan tutte, Il Trovatore, Le Nozze di Figaro, Aida, Der fliegende Holländer and Der Freischütz.

He conducted numerous well-known orchestras, among them the Dresden Philharmonic Orchestra and the Stuttgart Chamber Orchestra. In 2011 he was appointed General Music Director of the Ulm Opera, with the start of the 2013-14 season has assumed the position of Artistic Director and Chief Conductor of the South-west German Chamber Orchestra in Pforzheim. There he broadened the range of stylistic versatility and developed new programmes for this ensemble of long-standing tradition.



Solo
MUSICA

2019 Solo Musica GmbH
Agnes-Bernauer-Straße 181, 80687 München
www.solo-musica.de
SM 315

& Andrea Kauten

Südwestdeutsches
Kammerorchester Pforzheim

Clara Schumann
& Zeitgenossen

Carl Reinecke

Concertstück für Pianoforte und Orchester B-dur op. 33

- 1 I. Allegro
- 2 II. Lento ma non tanto
- 3 III. Allegro

Robert Schumann

- 4 **Thema mit Variationen Es-dur WoO 24**
"Geistervariationen"

Clara Schumann

- 5 **Variationen op. 20**
über ein Thema von Robert Schumann

Clara Schumann

Konzert für Klavier und Orchester a-moll op. 7
(Fsg für Streichorchester)

- 6 I. Allegro maestoso
- 7 II. Romanze
- 8 III. Finale - Allegro ma non troppo

Track 1-3 and 6-8 recorded in
Niefern-Oschelbronn

Recordingdate: March 20th-23th, 2019

Track 4-5 recorded in Schopfheim

Recordingdate: May 3th-5th, 2019

Head of musicproduction, recording, editing:

Sebastian Riederer von Paar, audiamus.de

Album produced by Andrea Kauten

Solo Musica Executive Producer: Hubert Haas

Photography: Manfred Esser

Artwork: clausen-partner.eu

Made in Austria

©+© 2019 Solo Musica GmbH

SM 315

LC15316



4 260123 643157

Solo
MUSICA



SONY MUSIC

Distributed in Germany/Austria/Switzerland
by Sony Music Entertainment

www.solo-musica.de