

**PETER LANG**  
**Klavierzyklus 2016**

**KONZERT 2**

**Robert Schumann**  
(1810-1856)

Mittwoch, 25. Mai 2016  
19.30 Uhr  
Solitär  
Universität Mozarteum  
Mirabellplatz

# Programm

## Kreisleriana, op. 16

Äußerst bewegt  
Sehr innig und nicht zu rasch  
Sehr aufgeregt  
Sehr langsam  
Sehr lebhaft  
Sehr langsam  
Sehr rasch  
Schnell und spielend

## Kinderszenen, op. 15

Von fremden Ländern und Menschen  
Kuriose Geschichte  
Haschemann  
Bittendes Kind  
Glückes genug  
Wichtige Begebenheit  
Träumerei  
Am Kamin  
Ritter vom Steckenpferd  
Fast zu ernst  
Fürchtenmachen  
Kind im Einschlummern  
Der Dichter spricht

-- Pause --

## Fantasie C-Dur, op. 17

*Durch alle Töne tönet  
Im bunten Erdentraum  
Ein leiser Ton gezogen  
Für den der heimlich lauschet.  
(Fr. Schlegel)*

Durchaus phantastisch und leidenschaftlich vorzutragen  
Mäßig: Durchaus energisch  
Langsam getragen: Durchweg leise zu halten

# Peter Lang

Der Pianist Peter Lang, geboren 1946 in Lambach/Österreich, erhielt seinen ersten Musikunterricht von seinem Vater, dem Organisten und Chordirektor Hermann Lang. Anschließend folgten musikalische Studien mit Kurt Neumüller, Bernhard Paumgartner, Kurt Overhoff und Gerhard Wimberger am Mozarteum in Salzburg sowie mit Friedrich Gulda und Géza Anda.

Bereits im Jahr 1955 begann seine Konzerttätigkeit und schon im Alter von 15 Jahren konzertierte Peter Lang mit der Camerata Salzburg unter Bernhard Paumgartner. Im Jahr 1965 erfolgte sein Debüt bei den Salzburger Festspielen. Als Solist arbeitete er mit herausragenden Orchestern, u.a. den Wiener Philharmonikern, den Wiener Symphonikern, der Camerata Salzburg, dem Berliner Sinfonie-Orchester, den Münchner Philharmonikern, den Bamberger Symphonikern, dem Litauischen Kammerorchester, dem Tokyo Philharmonic Orchestra, dem NHK Symphony Orchestra Tokyo, und gastierte in allen wichtigen Musikzentren dieser Welt. Kammerkonzerte gestaltete er u.a. mit Ruggiero Ricci und dem Ensemble Wien-Berlin. Im Rahmen der Salzburger Mozartwochen arbeitete er mit Claudio Abbado, Kiri Te Kanawa und Walter Levin.

1978 erfolgte seine Berufung an die Universität Mozarteum Salzburg als Professor für das Konzertfach Klavier. Von 1979 bis 2002 leitete Peter Lang die Abteilung Tasteninstrumente am Mozarteum und gründete im Jahre 1985 die interdisziplinären „Musikalischen Akademien“, die er bis 1995 leitete. Seit 1980 unterrichtet er Meisterklassen in Europa, USA und Fernost. Neben seiner Konzert- und Lehrtätigkeit fungiert er als Juror bei internationalen, hoch angesehenen Wettbewerben in Europa, USA, Japan und Russland, u.a. beim Internationalen Mozartwettbewerb Salzburg seit 1982 sowie beim Tschaikowsky-Wettbewerb Moskau in den Jahren 1998 und 2007. Von 1988 bis 1991 leitete er die Internationale Sommerakademie Mozarteum. Seit einigen Jahren widmet sich Peter Lang wieder vorwiegend seiner künstlerischen Tätigkeit und der Nachwuchsförderung.

# Robert Schumann

*Kreisleriana*, op. 16 – *Kinderszenen*, op. 15 – *Fantasie C-Dur*, op. 17

Den ganzen Kosmos des 26- bis 28jährigen Robert Schumann – der sich in den 1830er Jahren noch völlig auf Kompositionen für Soloklavier konzentrierte – erleben wir in drei beispielhaften Werken mit den aufeinander folgenden Opusnummern 15 bis 17. Sie entstanden nicht nur im Zeitraum, der als musikalische Romantik bezeichnet wird, Schumanns Werke sind Romantik: weniger durch gefühlsbetonte Klanglichkeit, überschwänglichen Ausdruck oder weltverlorene Sentimentalität als durch Erkunden der romantischen Gefühlswelt, kämpferisches Einstehen für neue Wege und programmatischen Anschluss an die gleichnamige literarische Strömung.

Diese war schon wieder im Abklingen, als Schumann mit der *Neuen Zeitschrift für Musik* (ab 1834) und nicht zuletzt mit seinen Klavierstücken ‚Romantik‘ in der Musik definierte und proklamierte. Der Bezug zur literarischen Romantik und insbesondere zum Werk Jean Pauls zeichnet seine Klaviermusik maßgeblich aus: kaum aber auf der Ebene äußerer Programme oder offensichtlicher Bezüge, dafür umso stärker im ideellen Bereich, in der Charakterisierung von Personen und Situationen und im gemeinsamen Kampf gegen die kulturkonservativen „Philister“.

In dieses Umfeld gehören, schon durch die Wahl des Titels, die *Kreisleriana*, *Phantasien für Klavier* op. 16. Poetisch führen uns diese acht Stücke in die Welt des exzentrischen Kapellmeisters Johannes Kreisler, der von E. T. A. Hoffmann wohl als autobiographische Figur kreiert und in mehreren „Fantasiestücken“ beschrieben wurde. Auch Schumann konnte sich mit Kreisler als Inbegriff des romantischen Künstlers identifizieren, wobei er offenbar Kreislers bedingungslosen Kampf gegen die engstirnigen Philister mit seinem eigenen, zur Zeit der Komposition vor Gericht ausgetragenen Kampf um Clara gleichsetzt – ihr Vater Friedrich Wieck wollte eine Heirat von Robert und Clara mit allen Mitteln verhindern. Ein „Gedanke“ von Clara spiele in den Stücken „die Hauptrolle“ (Brief von Schumann an Clara Wieck am 13. April 1838): Manche wollen darin ein konkretes Motiv (wie ein häufiges Terzenmotiv oder die auffällig präsenste schrittweise aufsteigende Quint) erkennen, vielleicht handelt es sich aber auch nur um einen mentalen ‚Gedanken‘ an die geliebte Frau, die zu

treffen ihm zu diesem Zeitpunkt verboten war. Die vierte Person, mit der das Werk verbunden ist, ist der Widmungsträger Frédéric Chopin – er kam zu dieser Ehre allerdings nur, weil Clara zur Beruhigung ihres Vaters Robert darum bat, die Widmung an sie zu tilgen.

Der Titel ist der einzige direkte Bezug zwischen den Musikstücken und ihrer literarischen Vorlage, die Schumann weniger ‚vertont‘ als ‚fortgeführt‘ hat. Bei beiden ist nicht wirklich eine erzählte Handlung zu erkennen. Formal handelt es sich um acht „Fantasiestücke“ im Sinne kleiner Fantasien oder auch um Charakterstücke, wobei der Tanz, das barocke Menuett als eine der Wurzeln des Charakterstücks gelegentlich noch anklingt. Da jedes Stück andere technische Schwierigkeiten forciert, könnte man auch von acht Etüden sprechen; in gewisser Weise ähnelt die Abfolge sogar einem Variationszyklus. Man kann hier sozusagen alle Formen der Klaviermusik bis auf Sonate(nsatz) und Fuge antreffen.

Zyklische Bezüge sind durch die Tonart gegeben: Sechs Stücken sind zwei b-Vorzeichen vorangesetzt (Nr. 3, 5 und 8 in g-Moll, Nr. 2, 4 und 6 in B-Dur), die zwei übrigen stehen in quintverwandten Tonarten (Nr. 1 in d-Moll, Nr. 7 in Es-Dur). Sieben der *Kreisleriana* entsprechen einer dreiteiligen Form (A-B-A), nur das zweite *Kreislerianum*, das längste, steht in einer Art Rondoform.

Ansonsten kontrastieren die Stücke scharf durch Charakter, Tempo, Bewegung, Rhythmus und Harmonik, wie man es von einer komplexen Persönlichkeit wie Kreisler respektive Schumann erwartet. Auffällig ist die Gestaltung des 5. *Kreislerianums* als ‚leicht hingeworfenes‘ Scherzo mit Trio und des 6. Stücks als gedankenversunkene, freie Fantasie, beides vielleicht eine Reverenz an den späten Beethoven. Das 7. *Kreislerianum* mit seiner an einen Choral erinnernden Coda war zunächst als Schlussstück konzipiert, doch fügte Schumann schließlich noch ein sehr romantisches, an Mendelssohn-Bartholdy erinnerndes achttes Stück an, tänzerisch-leichtfüßig im Metrum, aber melancholisch im Charakter. Ungewöhnlich (und vielleicht wiederum eine Auseinandersetzung mit Beethoven) ist der Verzicht auf einen effektvollen Schluss – das Stück und damit der Zyklus klingen einfach mit einzelnen Staccato-Tönen in tiefster Lage im *ppp* aus.

Schumann selber hielt die *Kreisleriana* rückblickend für eine seiner „besten“ Klavierkompositionen (Brief an Carl Koßmaly vom 5. Mai 1843). Ihre Verbindung von Musik und Literatur wies einer ganzen Generation von Musikern den Weg und prägte unser Verständnis des romantischen Komponisten wie des romantischen Klavierstücks.

\*

Der Kulturkonflikt zwischen romantischer Jugend und Philistern pausiert in den 1830er Jahren komponierten *Kinderszenen*, *Leichte Stücke für Klavier* op. 15 scheinbar durch die Hinwendung zum Kindlich-Naiven. Für Schumanns Ansprüche handelt es sich um technisch einfache Stücke, die ihren Platz im Klavierunterricht gefunden haben; doch sind es keineswegs für Kinderhände konzipierte Übungsstücke oder Etüden in einer didaktisch aufbauenden Abfolge, sondern Charakterstücke kindlicher Seelenzustände. Statt Kinder nur als unfertige Erwachsene anzusehen, die man allenfalls wegen ihres vermeintlich sorgenfreien Lebens beneidet, nimmt der Komponist sie und ihre Gefühle ernst. Kurz bevor es vor Gericht gegen den unwilligen Schwiegervater Wieck zum ‚Kampf um Clara‘ kam, beschäftigte sich der 28-Jährige offenbar bereits mit dem Gedanken, Vater zu werden (acht Kinder sollten Clara und er später haben).

Die 13 Stücke der *Kinderszenen* umfassen Gefühlszustände wie Freude (*Glückes genug*) und Geborgenheit (*Am Camin*), Verhaltensweisen wie Flehen (*Bittendes Kind*), Schlaf und Traum (*Träumerei*, *Kind im Einschlummern*), Spiel (*Hasche-Mann*, *Ritter vom Steckenpferd*), vor allem aber narrative Szenen (*Von fremden Ländern und Menschen*, *Curiose Geschichte*, *Wichtige Begebenheit*, *Fürchtenmachen*). Möglicherweise hatte Schumann noch mehr Stücke komponiert und zwölf daraus ausgewählt, die er um ein besinnlich-narratives Schlussstück *Der Dichter spricht* ergänzte. Bevor man die Diskussion um Programm- versus absolute Musik beginnt, sollte man Schumanns Aussage (in einem Brief an seinen Lehrer Heinrich Dorn am 5. September 1839) in Erinnerung rufen: „[...] läugne ich nicht, daß mir einige Kinderköpfe vorschwebten beim Componiren; die Überschriften entstanden aber natürlich später und sind eigentlich weiter nichts als feinere Fingerzeige für Vortrag und Auffassung.“ Innerhalb dieser zwischen 16 und 48 Takten kurzen Miniaturen herrscht meistens eine zweiteilige Form mit Wiederholungszeichen und einem motivisch verwandten, aber

mehr oder weniger kontrastierenden Mittelteil vor. Es gibt aber auch Form-Experimente: *Bittendes Kind* umfasst zwei viertaktige Mittelteile, einen mit absteigendem und einen mit aufsteigendem Motiv; der Wiederholung des Anfangsmotivs folgt ein Schlusstakt, aber nicht mit der Tonika, sondern mit einem Dominantseptakkord, der vom folgenden Stück (*Glückes genug*) aufgegriffen und fortgeführt wird. In der *Wichtigen Begebenheit* fehlt zunächst die Wiederholung des ersten Teils; sie folgt aber nach dem zweiten Teil und dessen Wiederholung. Die beiden sich abwechselnden Themen in *Fürchtenmachen* sind nicht nur motivisch, sondern auch im Tempo voneinander unabhängig, wozu noch ein kurzer Mittelteil kommt. In *Der Dichter spricht* schließlich wird das choralartige Hauptthema durch einen rezitativen Mittelteil – ein wenig wie in im ersten Satz von Beethovens sogenannter *Sturm*-Sonate op. 31 Nr. 2 – unterbrochen. Für zyklische Einheit sorgen eine Tonarten-Disposition rund um G-Dur und motivische Bezüge, deren auffälligster wohl der Sext-Sprung oder Sext-Ambitus nach oben ist.

Die *Kinderszenen* fanden rasch Verbreitung. Franz Liszt berichtete Schumann 1839 (also im Jahr der Drucklegung des Albums), dass er sie regelmäßig seiner damals dreieinhalbjährigen Tochter Blandine-Rachel vorspielte. Die heute ungeheuer große Bekanntheit des Zyklus ist zumindest teilweise der *Träumerei* geschuldet, die das vielleicht berühmteste, zumindest aber bekannteste romantische Klavierstück geworden ist.

\*

Die Hinwendung zu Zyklen aus kurzen bis mittleren Stücken (hundert Jahre früher hätte man von Suiten gesprochen) ist typisch für die Zeit nach 1810, in der die Produktion von Klaviersonaten stark zurückgegangen war. Doch Schumann arbeitete zugleich auch an Werken mit großer komplexer Form, die er als Sonaten oder Fantasien bezeichnete. So gegensätzlich diese beiden Gattungen zu sein scheinen, sind dies für Schumann in gewisser Weise austauschbare Begriffe. So war die ausgedehnte *Fantasie für Klavier* op. 17 ursprünglich als einsätziges Werk mit dem Titel *Ruinen* geplant, das dann zu einer dreisätzigen *Sonata für Beethoven* mit den Sätzen *Ruinen – Trophäen – Palmen* erweitert wurde. Äußerer Anlass ist die Unterstützung für die Errichtung des Bonner Beethoven-Denkmal, für das Schumann

einen „Obulus“ entrichten wollte; und da Liszt dessen Errichtung besonders tat- und finanzkräftig unterstützt hatte, ist Schumanns op. 17 ihm gewidmet. Die innere Motivation zumindest für den zuerst als Einzelstück komponierten ersten Satz ist wiederum die „tiefe Klage“ um Clara (Brief an sie vom 19. März 1838); die „Ruine“ ist Schumanns Seelenzustand.

Dieser Satz und insbesondere seine Form haben erstaunlich viele Analysen und musikwissenschaftliche Studien hervorgebracht; so wurde er mit der literarischen Gattung der Arabeske verglichen, die Friedrich Schlegel geprägt hatte. Tatsächlich entwickelt sich auch bei Schumann aus den scheinbar chaotischen Ranken des Anfangs eine Struktur, die zugleich zum Inhalt des Erzählens wird – ein würdiges Beispiel für Schlegels Erzählkonzept. Ob Schumann sich der Arabeskenhaftigkeit der Fantasie bewusst war, muss offen bleiben, doch auffälligerweise stammt der dem Werk vorangestellte Vierzeiler von Schlegel – es ist der Schluss von *Die Gebüsche aus Abendröte* (1802).

Mit etwas ‚Fantasie‘ kann man hier eine klassische Sonatensatzform mit Exposition, Reprise und Coda erkennen, die jedoch von Schumanns Harmonik und Tonarten-Behandlung völlig unterlaufen wird. Zudem ersetzt der mit *Im Legendenton* übertitelte Mittelteil die Durchführung.

In der Coda (Adagio) zitiert Schumann emphatisch Beethovens *An die ferne Geliebte* op. 98 („Nimm sie hin denn, diese Lieder“). Ein musikalisches Zitat muss noematisch (aus dem Umfeld hervorgehoben) und seine Vorlage bekannt sein, damit es vom Zielpublikum erkannt wird – all das scheint hier mustergültig gegeben, fast möchte man als Text „nehmt sie denn hin“ lesen und die Stelle als Widmung an das Publikum verstehen. Allerdings verwendet Schumann das „Nimm-sie-hin“-Motiv ohne klare Hervorhebung schon in T. 15 als Antwort auf das (von Claras *Andantino* übernommenen) Hauptthema und wiederholt es an verschiedenen Stellen, so dass es am Satzschluss nicht so einfach als Fremdkörper erkannt wird. Wie bei den zuvor besprochenen Werken ist auch hier Clara die heimliche Widmungsträgerin; nur von ihr erwartet er, dass sie das Zitat von Anfang an erkennt und versteht.

Als zweiter Satz (ursprünglich mit *Trophäen* betitelt) folgt kein leises Andante, sondern ein Marsch, der nach einem etwas langsameren Mittelteil (einer Art Trio) variiert wiederholt und von einer „viel bewegteren“ Coda, wenn nicht sogar einer Stretta beschlossen wird. Auch hier hat Schumann ein zu seiner und Claras Situation passendes Beethoven-Motiv verwendet, und zwar aus dem Terzett „Euch werde Lohn in besseren Welten“ im zweiten Akt des *Fidelio*. Und wiederum ist dieses Zitat durch Weglassen seines Anfangs gerade so unkenntlich gemacht, dass man es nicht als Zitat im eigentlichen Sinne bezeichnen kann, eher als ‚zitathaftes Verhalten‘ des Komponisten oder als Anspielung für Eingeweihte.

Der dritte und das Werk abschließende Satz (*Palmen* in der ursprünglichen Konzeption) fällt durch die Anweisung „Durchweg leise zu halten“ aus der Konvention. Formal könnte man von einem Sonatensatz ohne Durchführung sprechen. Das von Schumann selber erwähnte Beethoven-Zitat – aus dessen Siebter Sinfonie – ist auch hier nicht besonders hervorgehoben, allerdings erkennt man im Bass-Rhythmus ab T. 30 und nochmals ab T. 92 unschwer den zweiten (langsamen) Satz aus dieser Sinfonie. (In diesem Satz hatte Beethoven übrigens selber das erwähnte *Fidelio*-Terzett zitiert.) In einer von Schumann annotierten Abschrift (heute Budapest) findet man einen abweichenden, selten gespielten Schluss, der das „Nimm sie hin denn, diese Lieder“-Thema aus der Coda des ersten Satzes aufgreift und zu einem feierlichen, aber leise zu spielenden Choral überhöht.

Das lange und anspruchsvolle Werk fand zunächst nicht die gleiche bereitwillige Aufnahme beim Publikum wie die zuvor besprochenen Zyklen. Sein offizieller Widmungsträger Liszt und seine inoffizielle Adressatin Clara Schumann nahmen es allerdings mit Begeisterung auf und spielten es häufig in ihren Konzerten.

Rainer J. Schwob

# PETER LANG – Klavierzyklus 2016

Mittwoch | 9. März 2016

J. S. BACH

Mittwoch | 25. Mai 2016

ROBERT SCHUMANN

Mittwoch | 12. Oktober 2016

CLAUDE DEBUSSY

Mittwoch | 16. November 2016

FRANZ SCHUBERT

KONZERTBEGINN jeweils 19.30 Uhr

SOLITÄR | UNIVERSITÄT MOZARTEUM  
Mirabellplatz 1, 5020 Salzburg

## KARTEN

Einzelkarte: Euro 20,- / ermäßigt Euro 10,-  
Abonnement: Euro 60,- / ermäßigt Euro 30,-

Polzer Travel und Ticketcenter  
Residenzplatz 3, 5020 Salzburg  
Tel: +43 662 8969, Fax: +43 662 8969 700  
E-Mail: [office@polzer.com](mailto:office@polzer.com)  
und an der Abendkasse



Salzburger  Schlosskonzerte