

Robert Schumann

(b. Zwickau, Saxony [now in Germany], 8 June 1810 – d. Rheinpreußen [Rhine Province, Prussia, now in Germany], 29 July 1854, Bonn,)

Carnaval, op. 9 (1829-34)

First publication
1837

Dedication

Karol Józef Lipiński (1790–1861) was known as “the Polish Paganini”. After he visited Leipzig in 1833, Schumann wrote: “Lipiński is here. These three words are enough for a music lover to set his pulse racing ... For those who have not yet heard the powerful violin master, so adept at ushering one into the realm of previously unfamiliar feelings, it is recommended that they attend to this opportunity to enjoy his art: this is going to be a performance they may not experience again.”

Orchestrated by
Maurice Ravel
January 1914

2 flutes, 2 oboes, 2 clarinets (B-flat), 2 bassoons, 2 horns (in F), 2 trumpets (C),
timbales, cymbals, timpani, cymbals, tambour militaire (snare drum), harp, strings

Commissioned by

Vaslav Nijinsky (1889-1950) for his proposed 1914 London season

First publication (4 movements extant)
1975

Préambule. p. 1

Valse allemande. p. 19

Paganini. p. 22

Marche des Davidsbündler contre les Philistins p. 27

Original Composer

Robert Schumann (1810-1856) was Brahms’ mentor and the husband of piano virtuoso and fellow composer Clara Wieck (daughter of his illustrious teacher, Friedrich Wieck). Until the age of thirty, Schumann’s critical writing and composing focused on solo piano works like *Carnaval*, and he co-founded the still-active *Neue Zeitschrift für Musik* (*New Journal for Music*), both in 1834.

He suffered from depression beginning in his mid-twenties and was eventually diagnosed with “psychotic melancholia”; one of the main reasons for his worsening health was that he felt inferior to his wife as a musician. His *Carnaval* (1829-34) includes autobiographical portraits in addition to character study of his friends and favorite literary characters. After 1840, Schumann expanded his output to hundreds of songs, an opera, four symphonies, choral music, and chamber works, but his worsening health caused him to avoid writing for metallic instruments and sounds. In 1849, he wrote the music to Byron’s *Manfred*, the overture of which is one of Schumann’s most highly regarded and performed orchestral pieces.

Schumann's Carnival. Op. 9 (1834)

In 1827-29, Schumann fell in love with the music of Franz Schubert (1797-1828), who passed away in Vienna at the tragically young age of thirty-one. Agnes Carus introduced him to Schubert's four-hand piano works ("I fell in love with Schubert's waltzes and with her"), and he heard some of Schubert's German *Lieder* for the first time. His diary on 2 March 1829 mentions "a fruitful improvisation on one of the *Sehnsuchtswalzer* (op. 9, no. 2, D. 365) and by 1833-34, he was hard at work on his own set of variations. His friend Ludwig Schuncke had already composed a virtuosic set of variations for piano and orchestra on the same theme, but Schumann found it too "heroic" since "in the deafening noise of the world...the flower of lyricism cannot bloom beautifully and freely." As he wrote to Henriette Voigt: "Many musical names have come together to form what I would like to call *Scenen*. They are actually lilies of love, held together by the *Longing-Waltz*."

Schumann developed a musical motive representing both his fiancée's hometown of Asch, a city on the modern border of the Czech Republic and Germany (ASCH, or A, E-flat, C, B-natural) and those of his own name (SCHumAnn). The German word "Asch" also refers to Ash Wednesday (the first day of Lent), and is nestled inside the German word Fasching, meaning the 40-days of "carnival" preceding Lent. The melody from his *Valse allemande* emphasizes these important pitches. However, in 1834, with the foundation of his *Neue Zeitschrift für Musik* in April and his engagement to Ernestine von Fricken, his romantic feelings transformed into an elaborate, dramatic "masked ball."

Schumann renamed his completed 21-part set *Carnaval* and quoted only the introduction of his Schubert-Variations. Although Schumann discarded the rest, pianist Andreas Boyde has published his own completion of Schumann's manuscript (Hofmeister Musikverlag). Each of Schumann's variations depicts a different scene or character from a masked ball, including stock figures from *commedia dell'arte* (Pierrot, Harlequin, Pantalone, Columbine), the two girls to whom he proposed (Ernestine von Fricken & Clara Wieck), fellow musicians (Chopin & Paganini), and two aspects of his own character (dreamy Eusebius & extrovert Florestan). The collection is framed by a Preamble and a patriotic marching band of the *Davidsbund* (League of David, an imaginary group Schumann referred to in his music and writings). They youthfully defend "real art" and are the sworn enemies of musical conservatives.

Both Robert Schumann and his wife Clara Wieck Schumann considered his solo piano works to be difficult for untrained audiences, but he did allow Franz Liszt to perform parts of the collection in 1840. After Schumann's death, Liszt compared *Carnaval* favorably to Beethoven's monumental *Diabelli Variations*. Sergei Diaghilev's Les Ballets Russes, a modern ballet company with a repertory built primarily on new commissions, performed orchestrated selections from *Carnaval* in 1913.

Ravel's Ballet Orchestrations

French modernist Maurice Ravel composed music for Diaghilev many times. As early as 1909, Ravel started to develop *Daphnis et Chloe* with choreographer Michel Fokine for Diaghilev's principal dancers Tamara Karsavina and Vaslav Nijinsky. After many reworkings and re-arrangements, Ravel's ballet was premiered in June 1912, the day after the premiere of the Stravinsky-Fokine *Petrushka*. Ravel then worked with the young Igor Stravinsky to arrange a Russian opera: Mussorgsky's *Khovanshchina* (1913). After five years of successfully featuring Nijinsky as his best male dancer, Diaghilev fired him in September 1913, following Nijinsky's sudden marriage to Hungarian aristocrat Romola de Pulskey while on tour in South America.

Nijinsky then refused an offer to serve as the *maître de ballet* and *premier danseur* at the Paris Opéra (for 100,000 gold francs per year), instead agreeing to present an eight-week season at the Palace Theater in London. In 1914, the dancer wrote to Ravel in French, asking him to re-orchestrate music for a new ballet company. This included eight parts of the 1907-09 Chopin-based suite *Les Sylphides*

(first orchestrated by Glazunov) and Schumann's *Carnaval* (arranged by Glazunov, Lyadov, Rimsky-Korsakov, and Tcherepnin in 1910). Ravel was delighted to show how his orchestration would compare to the earlier Diaghilev-owned orchestrations to which Nijinsky had been successfully dancing since 1909. He may have planned to set as many as twenty movements of Schumann's music.

Ravel sought out much-needed winter seclusion before the 1914 concert season (unusual for him); he retreated to the Basque coastal fishing port of Saint-Jean-de-Luz (his birthplace) to concentrate on his *Piano Trio* and the *Deux mélodies hébraïques*. He proposed revisions to both ballet suites, but his Chopin collection (only one movement is extant) was unsuccessful and the Schumann ballet suite (four movements extant) was never presented. Sixty years later, Ravel's centenary year was celebrated by the publication of his 1914 orchestrations of Schumann's movements one (*Préambule* in A-flat major, *Quasi maestoso*), sixteen and seventeen (*Valse allemande* in A-flat and *Paganini* in F minor, performed as a ternary group, ABA), and the final *Marche des "Davidsbündler" contre les Philistins* in A-flat.

Ravel's arrangement of these parts of Schumann's *Carnaval* begins with a triumphant theme in A-flat major, recalling a polonaise, followed by a lively, lyrical waltz. A transition enlivened by harp glissandi (pp. 5-6) precedes a restatement of the waltz, now featuring the woodwinds. Ravel had used arpeggios and glissandi in homage to the spectacular leaps of Nijinsky before, in his 1909 *Daphnis et Chloe*. As we enter the ballroom, we hear the sounds of bustling guests, fragmentary waltzes, and the breathless excitement of masked revelers. Ravel preserved Schumann's use of hemiola to intensify the conclusion of the *Preamble*.

A seductive *Valse allemande* (German waltz) draws everyone to the dance floor, interrupted briefly by *Paganini* who offers an impromptu display of his dazzling pizzicato technique before the waltz returns. In the *Valse allemande* (German waltz), a lilting theme is carried by the strings and woodwinds. This waltz is in a rounded binary format: A-A-BA-BA. The virtuosic movement called *Paganini* acts as a trio section. Named after the violinist Niccolò Paganini, who was known for inventing many extremely difficult techniques on the violin, Schumann's creation imitates his *spiccato* and *legato* bowing. During *Paganini*, Nijinsky rehearsed (but never performed in London) "cabrioles, entrechats, pirouettes, and rapid hand-claps above the head. At the end he executed a grande pirouette à la seconde, spinning gradually more slowly as he sank into a sitting position, cross-legged on the floor." Difficult double-tonguing of woodwinds and brass adds a touch of frisson to the staccato octaves of Schumann's original. Afterwards, the *Valse allemande* is repeated exactly, just as in Schumann's original. But a commotion breaks out during a *Pause* in the dancing.

Ravel's *Marche des Davidsbündler contre les Philistins* is significantly longer than the orchestral music which comes before. A theme from the end of Beethoven's *Piano Concerto No. 5* ...



... is adapted by Schumann to represent the paramilitary youth wing of the League of David.



The sputtering old conservatives, stung at being labelled “Philistines,” encourage the bass players to strike up the *Großvatertanz*, labelled by Schumann as «Thème du XVIIème siècle» [Theme from the 17th century]. The impudent youngsters parody the tune in the treble. This folksong had become a common way to end a wedding celebration by the end of the eighteenth century, becoming known as the *Kehraus* (guests-turning-out song). Tchaikovsky included a version of it in his Christmas party scene for *The Nutcracker* (1892), Louis Spohr was required to include it in his 1825 *Festival March* celebrating the marriage of Princess Marie of Hesse, and Schumann quoted the folksong in the final sections of both his *Papillons*, op. 2 (1831) and *Carnaval*, op. 9 (1835).

Andante

Und als der Groß- va- ter die Groß- mut- ter nahm, da war der Groß- va- - ter ein Bräu- ti-

Allegro

gam

Resources

Schott publishes a critical edition of Robert Schumann’s compositions. The best new biographies of Robert and Clara Schumann include Irmgard Knechtges’ *Clara Schumann: ein Leben für die Musik* (Wbg Theiss, 2019), Judith Chernaik’s *Schumann: the Faces and the Masks* (Knopf, 2018), Peter Ostwald’s *Schumann: the Inner Voices of a Musical Genius* (Northeastern, updated in 2010), Nancy Reich’s *Clara Schumann: the Artist and the Woman* (Cornell, revised in 2001), and the edited collection *Schumann und die Neudeutschen* (Studio Verlag, 2021).

Robert Schumann’s letters and extensive critical writings have been published and translated. E. Eismann’s *R. Schumann. Ein Quellenwerk über sein Leben und Schaffen* (Leipzig, 1956) quotes frequently from Schumann’s diaries and letters.

Laura Stanfield Prichard & Zongshu Wu
San Francisco Symphony & Stanford Online High School, 2024

For performance material please contact *Salabert*, Paris.

Robert Schumann

(geb. Zwickau, 8. Juni 1810 – gest. Bonn, 29. Juli 1854)

Carnaval, op. 9

(1829-34)

Erste Veröffentlichung

1837

Widmung

„Karol Józef Lipiński (1790-1861) war als „der polnische Paganini“ bekannt. Nachdem er 1833 Leipzig besucht hatte, schrieb Schumann: „Lipiński ist hier. Diese drei Worte genügen einem Musikliebhaber, um seinen Puls zu beschleunigen ... Wer den zupackenden Geigenmeister noch nicht gehört hat, der so geschickt darin ist, in das Reich bisher unbekannter Gefühle zu entführen, dem sei empfohlen, diese Gelegenheit zu nutzen, seine Kunst zu genießen: dies wird eine Aufführung sein, die sie vielleicht nie wieder erleben werden.“

Orchestriert von

Maurice Ravel

(Januar 1914)

2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten (B), 2 Fagotte, 2 Hörner (in F), 2 Trompeten (C),
Pauken, Becken, Pauken, Zimbeln, Tambour militaire (kleine Trommel), Harfe, Streicher

In Auftrag gegeben von

Vaslav Nijinsky (1889-1950) für seine geplante Londoner Saison 1914

Erste Veröffentlichung (4 Sätze erhalten)

1975

Préambule. p. 1

Valse allemande. p. 19

Paganini. p. 22

Marche des Davidsbündler contre les Philistins p. 27

Komponist der Originalfassung

Robert Schumann (1810-1856) war der Mentor von Brahms und der Ehemann der Klaviervirtuosin und Komponistenkollegin Clara Wieck (Tochter seines berühmten Lehrers Friedrich Wieck). Bis zu seinem dreißigsten Lebensjahr konzentrierte sich Schumanns kritisches Schreiben und Komponieren auf Soloklavierwerke wie *Carnaval*. Er war Mitbegründer der heute noch erscheinenden *Neuen Zeitschrift für Musik* (beide 1834).

Seit etwa seinem 25. Lebensjahr litt Schumann unter Depressionen, die schließlich als „psychotische Melancholie“ diagnostiziert wurden. Einer der Hauptgründe für seine sich verschlechternde Gesundheit war, dass er sich seiner Frau als Musiker unterlegen fühlte. *Carnaval* (1829-34) enthält neben autobiografischen Porträts auch Charakterstudien seiner Freunde und literarischen Lieblingsfiguren. Nach 1840 erweiterte Schumann sein Schaffen auf Hunderte von Liedern, eine Oper, vier Sinfonien, Chormusik und Kammermusik, aber aufgrund seiner schlechter werdenden Gesundheit musste er das Schreiben für metallische Instrumente und Klänge vermeiden. 1849 komponierte er die Musik zu Byrons *Manfred*, dessen Ouvertüre zu den meistbeachteten und meistaufgeführten Orchesterwerken des Komponisten gehört.

Schumanns *Carnaval. Op. 9 (1834)*

In den Jahren 1827-29 begeisterte sich Schumann für die Musik von Franz Schubert (1797-1828), der tragischerweise schon im Alter von 31 Jahren in Wien verstarb. Agnes Carus machte ihn mit Schuberts vierhändigen Klavierwerken bekannt („Ich verliebte mich in Schuberts Walzer und in sie“). Er hörte zum ersten Mal einige von Schuberts deutschen Liedern. In seinem Tagebuch vom 2. März 1829 erwähnt er „eine gelungene Improvisation über einen von Schuberts *Sehnsuchtswalzern*“ (op. 9, Nr. 2, D. 365), und 1833-34 arbeitete er intensiv an einer eigenen Variationsfolge. Sein Freund Ludwig Schuncke hatte bereits eine Reihe virtuoser Variationen für Klavier und Orchester über dasselbe Thema komponiert, aber Schumann fand sie zu „heroisch“, da „in dem ohrenbetäubenden Lärm der Welt ... die Blume der Lyrik nicht schön und frei erblühen kann.“ An Henriette Voigt schrieb er: „Viele musikalische Namen haben sich zu dem zusammengefunden, was ich *Scenen* nennen möchte. Es sind eigentlich Lilien der Liebe, zusammengehalten durch den *Sehnsuchtswalzer*.“

Schumann entwickelte ein musikalisches Motiv, das sowohl für Asch, die Heimatstadt seiner Verlobten an der heutigen Grenze zwischen Tschechien und Deutschland (ASCH, oder A, Es, C, H), als auch für seinen eigenen Namen (SCHumAnn) steht. Das deutsche Wort „Asch“ bezieht sich auch auf den Aschermittwoch (den ersten Tag der Fastenzeit) und ist in das deutsche Wort Fasching eingebettet, das die 40 Tage des „Karnevals“ vor der Fastenzeit bezeichnet. Die Melodie seines *Valse allemande* unterstreicht diese wichtigen Tonlagen. Mit der Gründung der *Neuen Zeitschrift für Musik* im April 1834 und der (zeitweiligen) Verlobung mit Ernestine von Fricken drückt Schumann seine romantischen Gefühle in einem in einem aufwendigen, dramatischen „Maskenball“ aus.

Schumann benannte seine vollendete 21-teilige Sammlung in *Carnaval* um und zitierte nur noch die Einleitung seiner Schubert-Variationen. Obwohl er den Rest verworfen hatte, hat der Pianist Andreas Boyde eine eigene Vervollständigung von Schumanns Manuskript veröffentlicht (Hofmeister Musikverlag). Jede von Schumanns Variationen stellt eine andere Szene oder Figur eines Maskenballs dar, darunter Figuren aus der *Commedia dell'arte* (Pierrot, Harlekin, Pantalone, Columbine), die beiden Frauen, denen er einen Heiratsantrag machte (Ernestine von Fricken & Clara Wieck), Musikerkollegen (Chopin & Paganini) und zwei Aspekte seines eigenen Charakters (der verträumte Eusebius & der extrovertierte Florestan). Eingerahmt wird die Sammlung von einer Prämbele und einer patriotischen Marschkapelle des Davidsbundes (eine imaginäre Gruppe, auf die Schumann in seiner Musik und seinen Schriften Bezug nimmt). Sie verteidigen mit jugendlichem Drang die „wahre Kunst“ und verstehen sich als eingeschworene Feinde der konservativen Musikszene.

Für ein ungeübtes Publikum hielten sowohl Robert Schumann als auch seine Frau Clara Wieck Schumanns Soloklavierwerke für zu schwierig, erlaubten aber Franz Liszt im Jahre 1840, Teile der Sammlung aufzuführen. Nach Schumanns Tod erwähnte Liszt *Carnaval* und Beethovens monumentale *Diabelli-Variationen* in einem Atemzug. Sergej Diaghilews *Les Ballets Russes*, ein modernes Ballett mit hauptsächlich aus neuen Kompositionsaufträgen bestehendem Repertoire, führte 1913 orchestrierte Ausschnitte aus *Carnaval* auf.

Ravels Ballettorchestrierungen

Der französische Modernist Maurice Ravel komponierte mehrfach Musik für Diaghilew. Bereits 1909 begann er zusammen mit dem Choreographen Michel Fokine mit der Arbeit an *Daphnis et Chloe* für Diaghilews Haupttänzer Tamara Karsavina und Vaslav Nijinsky. Vielfach bearbeitet und umarrangiert erlebte Ravels Ballett im Juni 1912 seine Uraufführung, einen Tag nach *Petruschkas* Premiere, eine Kooperation von Strawinsky und Fokine. Anschließend arbeitete Ravel mit dem jungen Igor Strawinsky an der Inszenierung einer russischen Oper, Mussorgskys *Chowantschina* (1913). Nach fünf Jahren, in denen Diaghilew Nijinsky als besten männlichen Tänzer eingesetzt hatte, entließ er ihn im September 1913, nachdem Nijinsky während einer Tournee durch Südamerika spontan die ungarische Aristokratin Romola de Pulsky geheiratet hatte.

Daraufhin lehnte Nijinsky ein Angebot ab, als Maître de ballet und Premier danseur an der Pariser Oper zu arbeiten (für 100.000 Goldfranken pro Jahr), und erklärte sich stattdessen bereit, eine achtwöchige Saison am Palace Theatre in London zu tanzen. 1914 schrieb der Tänzer an Ravel auf Französisch und bat ihn, die Musik für eine neu gegründete Ballettkompanie erneut zu orchestrieren. Dazu gehörten acht Teile der 1907-09 von Chopin komponierten Suite *Les Sylphides* (zuerst von Glazunov orchestriert) und Schumanns *Carnaval* (1910 von Glazunov, Lyadov, Rimsky-Korsakov und Tcherepnin bearbeitet). Ravel freute sich, zeigen zu können, wie seine Orchestrierung im Vergleich zu den früheren, im Besitz von Diaghilew befindlichen Orchestrierungen abschneiden würden, zu denen Nijinsky seit 1909 erfolgreich getanzt hatte. Möglicherweise hatte er geplant, bis zu zwanzig Sätze von Schumanns Musik für Ballett zu vertonen.

Vor der herausfordernden Konzertsaison 1914 suchte Ravel die dringend benötigte winterliche Abgeschiedenheit; er zog sich in seinen Geburtsort Saint-Jean-de-Luz zurück (ein an der baskischen Küste gelegener Fischerort), um sich auf sein Klaviertrio und den Kompositionsauftrag *Deux melodies hébraïques* zu konzentrieren. Er schlug Überarbeitungen für beide Ballettsuiten vor, aber seine „Chopin-Sammlung“ (nur ein Satz ist erhalten) hatte keinen Erfolg, und die Schumann-Ballettsuite (vier Sätze sind erhalten) wurde nie vorgelegt. Erst 60 Jahre später wurde im Rahmen von Ravels Hundertjahrfeier dessen 1914 geschriebene Orchestrierungen von Schumanns Sätzen eins (*Préambule* in As-Dur, Quasi maestoso), sechzehn und siebzehn (*Valse allemande* in As-Dur und *Paganini* in f-Moll, aufgeführt in ternärer Form ABA) und dem abschließenden *Marche des Davidsbündler contre les Philistins* in As-Dur veröffentlicht und gefeiert.

Ravels Bearbeitung beginnt mit einem triumphalen Thema in As-Dur, das an eine Polonaise erinnert, gefolgt von einem lebhaften, lyrischen Walzer. Eine von Harfenglissandi belebte Überleitung (S. 5-6) geht einer Wiederaufnahme des Walzers voraus, bei der nun die Holzbläser zum Zuge kommen. Ravel hatte bereits in seinem *Daphnis et Chloe* von 1909 Arpeggien und Glissandi als Hommage an die spektakulären Sprünge von Nijinsky verwendet. Bei Betreten des Ballsaals hören wir die Klänge geschäftiger Gäste, fragmentarische Walzer und die atemlose Aufregung maskierter Festteilnehmer. Ravel hat Schumanns Verwendung von Hemiolen beibehalten, um den Schluss der Prämabel zu intensivieren.

Ein verführerischer *Valse allemande* (Deutscher Walzer) lockt auf die Tanzfläche, kurz unterbrochen von *Paganini* mit einer improvisierten Darbietung seiner umwerfenden Pizzicato-Technik, bevor der Walzer zurückkehrt. Im *Valse allemande* wird ein beschwingtes Thema von den Streichern und Holzbläsern getragen. Dieser Walzer hat mit A-A-BA-BA eine abgerundete binäre Form. Der virtuose Satz *Paganini* fungiert als Trioteil. Benannt nach dem Geiger Niccolò Paganini, der für die Erfindung zahlreicher äußerst schwieriger Geigentechniken bekannt war, imitiert Schumanns Werk dessen Spiccato- und Legato-Bogenführung. Während *Paganini* probte Nijinsky „Cabrioles, Entrechats, Pirouetten und schnelles Händeklatschen über dem Kopf“, die er jedoch in London nie aufführte. „Am Ende führte er eine Grande Pirouette à la seconde aus, wobei er sich allmählich langsamer drehte, während er in eine sitzende Position im Schneidersitz auf dem Boden sank. Schwierige Doppelzungen der Holz- und Blechbläser verleihen den Staccato-Oktaven von Schumanns Original einen Hauch von Nervosität. Danach wird der *Valse allemande* genauso wiederholt wie in Schumanns Original. Doch während einer Tanzpause bricht ein Tumult aus.

Ravels *Marche des Davidsbündler contre les Philistins* ist deutlich länger als die vorangehende Orchestermusik. Ein Thema vom Ende von Beethovens *Klavierkonzert Nr. 5* ...



... wird von Schumann adaptiert, um die paramilitärische Jugendabteilung des Davidsbundes darzustellen.



Die stotternden alten Konservativen, die sich darüber ärgern, als „Philister“ bezeichnet zu werden, ermuntern die Bassisten, den *Großvatertanz* anzustimmen, von Schumann als „Thème du XVIIème siècle“ [Thema aus dem 17. Jahrhundert] bezeichnet. Die frechen Jünglinge parodieren die Melodie im Diskant. Dieses Volkslied diente gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts als traditionelle Weise, eine Hochzeitsfeier zu beenden, und wurde als „Kehrauslied“ bekannt. Tschaikowsky fügte eine Fassung des Liedes in seine Weihnachtsszene für den *Nussknacker* (1892) ein, Louis Spohr verwendete es in seinem *Festmarsch* zur Hochzeit von Prinzessin Marie von Hessen (1825), und Schumann zitierte das Volkslied in den Schlussteilen von *Papillons*, op. 2 (1831) und *Carnaval*, op. 9 (1835).



Quellen

Bei Schott gibt es eine kritische Ausgabe der Kompositionen von Robert Schumann. Zu den besten neuen Biografien über Robert und Clara Schumann gehören Irmgard Knechtges' *Clara Schumann: ein Leben für die Musik* (Wbg Theiss, 2019), Judith Chernaiks *Schumann: the Faces and the Masks* (Knopf, 2018), Peter Ostwalds *Schumann: the Inner Voices of a Musical Genius* (Northeastern, aktualisiert 2010), Nancy Reichs *Clara Schumann: the Artist and the Woman* (Cornell, überarbeitet 2001) und der Sammelband *Schumann und die Neudeutschen* (Studio Verlag, 2021).

Robert Schumanns Briefe und umfangreiche kritische Schriften sind veröffentlicht und übersetzt worden. E. Eismanns *R. Schumann. Ein Quellenwerk über sein Leben und Schaffen* (Leipzig, 1956) zitiert häufig aus Schumanns Tagebüchern und Briefen.

Laura Stanfield Prichard & Zongshu Wu
San Francisco Symphony & Stanford Online High School, 2024

Aufführungsmaterial ist von *Salabert*, Paris, zu beziehen.