

SWR2 Musikstunde

Mit spitzer Feder – Komponisten als Musikkritiker (1-5)

Folge 1: Robert Schumann

Von Christoph Vratz

Sendung vom 29. Januar 2024

Redaktion: Dr. Ulla Zierau

Produktion: SWR 2024

SWR2 können Sie auch im **SWR2 Webradio** unter www.SWR2.de und auf Mobilgeräten in der **SWR2 App** hören:

Bitte beachten Sie:

Das Manuskript ist ausschließlich zum persönlichen, privaten Gebrauch bestimmt. Jede weitere Vervielfältigung und Verbreitung bedarf der ausdrücklichen Genehmigung des Urhebers bzw. des SWR.

Die SWR2 App für Android und iOS

Hören Sie das SWR2 Programm, wann und wo Sie wollen. Jederzeit live oder zeitversetzt, online oder offline. Alle Sendung stehen mindestens sieben Tage lang zum Nachhören bereit. Nutzen Sie die neuen Funktionen der SWR2 App: abonnieren, offline hören, stöbern, meistgehört, Themenbereiche, Empfehlungen, Entdeckungen ...

Kostenlos herunterladen: www.swr2.de/app

Mein Name ist Christoph Vratz. Guten Tag. Diese Woche heißt das Thema: „Mit spitzer Feder – Komponisten als Musikkritiker“. Im Fokus heute steht Robert Schumann.

Sie wurden und werden viel belobigt und oft gescholten: Kritiker. Dabei wurde diese Spezies von keinem Geringerem als Johann Wolfgang von Goethe mit einer entsprechenden Handlungs-Aufforderung bedacht: „Schlagt ihn tot, den Hund, es ist ein Rezensent“. Man beachte: Goethe schreibt nicht „er“, sondern „es“ ist ein Hund! Handelt es sich dabei etwa um einen gezielten Akt der Kastration in Worten? Macht Goethe den Kritiker etwa zum Eunuchen? Zumindest erkenne ich darin eine Kritik am Kritiker.

Goethe trifft, um es mit Faust zu sagen, insofern des „Pudels Kern“, als man Kritikern oft unterstellt, dass sie zwar permanent richten, es aber selbst nicht besser können. Ein Literaturkritiker schreibt (in der Regel) keine Romane oder Gedichte, und ein Musikkritiker komponiert (normalerweise) keine Opern oder Sinfonien. Damit sind wir bei jenen Komponisten angekommen, die auch als Rezensenten tätig gewesen sind. Zu ihnen zählt Robert Schumann.

Musik 1 3'50

Robert Schumann:

Abegg-Variationen op. 1: Thema und Var. 1-3

Eric Le Sage (Klavier)

Alpha CD 169; 3760014191695; LC 00516

Am 7. November 1831 erscheinen als sein „Opus 1“ Robert Schumanns Abegg-Variationen im Druck (daraus spielte Eric Le Sage gerade den Beginn); und nur vier Wochen später, am 7. Dezember, veröffentlicht Robert Schumann seine erste Musikkritik in der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung“ von Leipzig. Das besprochene Werk sind die Variationen über „Là ci darem la mano“: aus Mozarts „Don Giovanni“ von Frédéric Chopin.

Rund ein halbes Jahr zuvor deutet sich Schumanns Berufung zum Musik-Autor bereits an. In seinem Tagebuch notiert der 21-Jährige: „Es gelingt mir jetzt besser, meine Empfindungen in Worte, als in Töne zu bringen. Sonst war's umgekehrt.“ Als Mittel zum Zweck ruft Schumann einen neuen fiktiven Bund ins Leben: den Davidsbund, bestehend aus frei erfundenen Figuren. Dazu zählen Florestan und Eusebius (als alter ego Schumanns) sowie Meister Raro, Julius und andere Gestalten. Hinter der lebenserfahrenen Figur Raros steckt niemand anderes als Friedrich Wieck, Schumanns Klavierlehrer und künftiger Schwiegervater, hinter der kunstverständigen Zilia oder Chiara verbirgt sich dessen Tochter Clara Wieck – eine ziemlich illustre Runde also. Gleich in seinem ersten Text über Chopins „Don Juan“-Variationen treten Florestan und Eusebius dialogisierend in Erscheinung.

Schumann hat das Werk wohl relativ schnell nach der Veröffentlichung kennengelernt, denn bereits im Mai 1831 notiert er, dass er diese „Variationen zu rezensieren“ zu habe. Schumann erkennt in Chopin ein hoffnungsvolles Talent, einen Musiker, der dem sich verflachenden Zeitgeist entgegenwirken könne. „Schwelgen im Chopin“, notiert er und kurze Zeit später: „acht Stunden im Chopin studirt – mit Feuer u. Nutzen“.

Zwischen Schumanns privaten Tagebucheinträgen und der letztlich gedruckten Rezension gibt es eine Reihe von Entsprechungen. In der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung“ schreibt Schumann schließlich: „Mit den Worten: ‚Hut ab, ihr Herren, ein Genie‘, legte Eusebius ein Musikstück auf. [...] die erste Variation wäre vielleicht etwas vornehm und kokett zu nennen ... Das gibt sich jedoch von selbst in der zweyten, die schon viel vertrauter, komischer, zänkischer ist, ordentlich als wenn zwey Liebende sich haschen und mehr als gewöhnlich lachen. Wie ändert sich aber schon Alles in der dritten! Lauter Mondschein und Feenzauber ist darin, sag' ich Dir; Masetto steht zwar von fern und flucht ziemlich vornehm, obgleich Don Juan sich wenig stören lässt. – Nun aber die vierte, was hältst Du davon? Eusebius spielte sie ganz rein – springt sie nicht keck und frech [...] Das ist nun aber alles nichts gegen den letzten Satz – hast Du noch Wein, Julius?“

Keck und frech? Eher nobel spielt Claudio Arrau jetzt das Thema.

Musik 2 3'33

Frédéric Chopin:

Variationen über „Là ci darem la mano“ aus „Don Giovanni“ op. 2

Claudio Arrau (Klavier)

London Philharmonic Orchestra

Leitung: Eliahu Inbal

Philips CD 483 2984; 028948329847; LC 00305

Soweit Claudio Arrau, das London Philharmonic Orchestra und Eliahu Inbal mit einem Ausschnitt aus den Variationen über „Là ci darem la mano“: aus „Don Giovanni“ von Frédéric Chopin.

Rückt Robert Schumann in seinem ersten musikkritischen Text mit Chopin einen jungen Komponisten in den Fokus, so schreibt er nur wenige Monate später, im Juli 1832, über eine Interpretin, eine junge Pianistin. Wir ahnen schon, wer das sein könnte. Sie ist noch keine 13 Jahre alt, heißt Clara Wieck – und wird einige Jahre später Schumanns Frau. „Der Ton [...] der Klara senkt sich ins Herz und spricht zum Gemüt. [...] Dem Genie stehen Freiheiten zu, welche man dem Talent verweigert. – Nur um die Perle zu gewinnen sucht man die gefährvollen Tiefen des Meeres auf. Das ist eben der Fluch des Talents, daß es, obgleich sicherer und anhaltender sich fortarbeitend und bildend, endlich an dem Grenzstein seines Ziels stehen bleiben muß, während das Genie leicht auf der Spitze des Ideals schwebt und sich oben lächelnd umsieht.“

Rund neun Jahre nach dieser Kritik komponieren Robert und Clara gemeinsam einen Liederzyklus: „Liebesfrühling“ heißt dieses op. 37. Von Clara stammt unter anderem das zweite Lied: „Er ist gekommen/ In Sturm und Regen“. Sibylla Rubens wird am Klavier begleitet von Gerold Huber.

Musik 3 2'41**Clara Schumann:****„Er ist gekommen“ aus Liebesfrühling op. 37 Nr. 2****Sibylla Rubens (Sopran)****Gerold Huber (Klavier)****Sony CD 194397801125; 194397801125; LC 06868**

Mit seiner Arbeit als Autor verdient Schumann Robert Schumann zusätzlich Geld. Denn als Pianist kann er nach einer Handverletzung kaum mehr auftreten, als Komponist ist sein Einkommen eher spärlich, und die einträglicheren Aufgaben als Musikdirektor, etwa in Düsseldorf, liegen noch in fernerer Zukunft.

In der Folgezeit schreibt Schumann knapp 70 Artikel für das so genannte „Damen-Conversations-Lexikon“. Seine Texte lassen sich in verschiedene Gruppen einteilen. Da sind die biographischen Artikel (etwa über Auber und Bach, Bellini und Clementi), außerdem Beiträge zu Instrumentalkunde, Vortragsbezeichnungen sowie zu musiktheoretischen und -ästhetischen Begriffen, schließlich Texte über Gattungsbegriffe (Aria, Bolero, Chor, Canon, Kadenz u.a.). Wie elegant Schumann Begriffliches und Konkretes miteinander verbindet, zeigt sein Text zum Stichwort „Capriccio“, wo er – allen damals gängigen Klischees folgend – wiederum auf eine junge Pianistin aufmerksam macht: „Wiewohl der Humor immer mehr Eigenthum des männlichen Geistes geblieben, so hat sich doch die junge Virtuosin, die Clara Wieck, mit vielem Glück auch in dieser Gattung versucht.“

Es fällt auf, dass Schumann in seinen Beiträgen für das „Damen-Conversations-Lexikon“ sowohl Musiker der Vergangenheit als auch lebende Zeitgenossen auswählt – ein Aspekt, der später in Zusammenhang mit seiner eigenen „Neuen Zeitschrift für Musik“ noch wichtig werden wird.

Etwa bei Muzio Clementi, der im März 1832 gestorben ist. Schumann hebt hervor, dass sich Clementi an den großen Meistern orientiert habe und sich künstlerisch mit ihnen verbunden fühle: „geboren zu Rom 1750, im Sterbejahr J. S. Bach's, auf dessen Grundlage er seine Lehre fortbaute [...] Nach verschiedenen Anstellungen und Reisen in Frankreich und England besuchte <Clementi> 1781 Wien, wo Mozart und Haydn seine Freunde wurden. Außer seinen viel bekannten Sonaten [...] schrieb er auch das große <Etüdenwerk> Gradus ad Parnassum, das sich durch Vielseitigkeit der mechanischen Uebungen, durch Solidität im Stil, [...] wie durch charakteristische Haltung jeder besondern Studien auszeichnet.“

Musik 4 2'40**Muzio Clementi:****Nr. 24 (Presto) aus „Gradus ad Parnassum“ op. 44****Alessandro Marangoni (Klavier)****Naxos CD 8.572325; 747313232574; LC 05537**

Alessandro Marangoni spielte die Nr. 24, Presto, aus Muzio Clementis Etüden-Sammlung „Gradus Ad Parnassum“.

In dieser Woche geht es in der Musikstunde um Komponisten, die auch als Musikkritiker tätig waren, heute um Robert Schumann. Manuskript und die Sendung zum Anhören finden Sie auf SWR Kultur oder in der ARD Audiothek. Mein Name ist Christoph Vratz.

Noch zu der Zeit, als Schumann Kurz-Texte für das „Damen-Conversations-Lexikon“ verfasst, reift in ihm die Idee zu einer eigenen Zeitschrift. Er möchte unabhängig arbeiten. Anfangs tritt er noch nicht als Solo-Herausgeber auf, später ist er allein für die Redaktion verantwortlich. Die erste Nummer seiner „Neuen Zeitschrift für Musik“ erscheint im April 1834 – aus heutiger Sicht ein markantes Datum in der Geschichte des Musik-Feuilletons. Von vornherein möchte Schumann theoretische und musikpraktische Aufsätze abdrucken, dazu Miscellen, Korrespondenz, eine Chronik und vor allem Kritiken. „Wer den Künstler erforschen will, besuche ihn in seiner Werkstatt“, schreibt Schumann in der ersten Ausgabe seiner Zeitschrift: Was er mit „Werkstatt“ meint, wird schnell klar: die ganze methodische Bandbreite musikbezogener Beiträge. Dabei sind ihm seine Davidsbündler rund um Florestan, Eusebius und Co. die entscheidenden Mitstreiter. Sie nehmen verschiedene Perspektiven ein und stehen für eine schwer zu ziehende Grenzlinie zwischen Fiktion und Wirklichkeit, zwischen Alltag und Mystifikation. Insofern sind auch die Grenzen zwischen einem belletristischen Text und einer Musikkritik, wie wir sie heute kennen, für Schumann fließend. Vielmehr ermöglichen ihm diese miteinander verschwimmenden Zonen oder Fachgebiete eine „Poetisierung“ des Lebens. Darin sieht Schumann (wie die anderen Romantiker) ein Kernthema seiner künstlerischen Tätigkeit. Sein Ziel: Er möchte mit der eigenen Fantasie das Leben so durchdringen, dass man es beherrscht – ohne umgekehrt vom Leben beherrscht zu werden.

Die ersten zeitgenössischen Komponisten, die Schumann in seiner Zeitschrift würdigt, sind Louis Lacombe und der damals erst 14-jährige Henri Vieuxtemps. Der junge Belgier und Schumann haben sich 1833 kennenlernt. Vieuxtemps brilliert als Virtuose auf der Geige (denn noch hat er keine eigenen Werke komponiert), und Schumann vergleicht ihn prompt mit dem legendären Niccolò Paganini:

„Bei Vieuxtemps sind es nicht die einzelnen Schönheiten, die wir festhalten könnten, noch ist es jenes allmähliche Verengen, wie bei Paganini, oder das Ausdehnen des Maßes, wie bei anderen hohen Künstlern. Wir stehen hier unvermuthet vom ersten bis zum letzten Ton wie in einem Zauberkreis, der um uns gezogen, ohne daß wir Anfang und Ende finden könnten.“

1836 komponiert Vieuxtemps schließlich sein erstes Violinkonzert; heute wird es als sein zweites im Opus-Katalog geführt. Hieraus nun der langsame Satz, Andante, mit der Solistin Chloë Hanslip, dem Royal Flemish Philharmonic und Martyn Brabbins.

Musik 5 4'40

Henri Vieuxtemps:

Andante aus dem Violinkonzert Nr. 2 op. 19

Chloë Hanslip (Violine)

Royal Flemish Philharmonic

Leitung: Martyn Brabbins

Hyperion CDA67878; 034571178783; LC 07533

Von Robert Schumann früh gewürdigt: Henri Vieuxtemps, Chloë Hanslip spielte das Andante aus seinem zweiten Violinkonzert.

„In der kurzen Zeit unseres Wirkens haben wir mancherlei Erfahrungen gemacht. Unsere Gesinnung war vorweg festgestellt. Sie ist einfach, und diese: an die alte Zeit und ihre Werke mit allem Nachdruck zu erinnern, darauf aufmerksam zu machen, wie nur an so reinem Quelle neue Kunstschönheiten gekräftigt werden können – sodann, die letzte Vergangenheit, die nur aus Steigerung äußerlicher Virtuosität ausging, als eine unkünstlerische zu bekämpfen, – endlich eine neue poetische Zeit vorzubereiten, beschleunigen zu helfen.“

Mit dieser programmatischen Aussage eröffnet Robert Schumann den zweiten Jahrgang (1835) seiner „Neuen Zeitschrift für Musik“. Hier ist sie also wieder, die Verknüpfung von Tradition und Moderne, von Vergangenheit und Gegenwart. Sie ist Schumann zeitlebens sehr ist – als Komponist und als Kritiker. Von Anfang an legt Schumann Wert darauf, dass seine Zeitschrift kein Werk für den Elfenbeinturm ist, sondern ganz unmittelbar auf das Musikleben (ein)wirkt. Akribisch listet er alle Briefe auf, die er empfangen und die er (mit seiner manchmal schwer zu entziffernden Handschrift) an seine Leser geschrieben hat. Einige besonders wertvolle Schreiben hat Schumann allerdings von vornherein separiert (etwa Briefe von Felix Mendelssohn Bartholdy). Sie bewahrt er behutsam in einer eigenen „Familienkassette“ auf.

Zu Schumanns berühmtesten Rezensionen zählt eine ausführliche Würdigung der 1830 in Paris uraufgeführten „Symphonie fantastique“ von Hector Berlioz, auf die Schumann (pikanterweise) erst durch einen Verriss in einer französischen Zeitschrift aufmerksam geworden ist. In fünf Folgen erscheint in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ Schumanns Kritik – es ist zugleich seine umfangreichste Rezension eines Einzelwerks. Ausführlich geht Schumann auf die Form ein: „Die Form“, so schreibt er, „ist das Gefäß des Geistes. Größere Räume fordern, sie zu füllen, größern Geist. Mit dem Namen ‚Symphonie‘ bezeichnet man bis jetzt in der Instrumentalmusik die größten Verhältnisse.“

Berlioz erscheint Schumann als mutiger Erneuerer. So wird die sinfonische Sprache des Franzosen für seinen deutschen Kollegen zu einem Ideal musikalischer Prosa.

„Es bleibt noch etwas über die Structur der einzelnen Phrase zu sagen. Die neueste Zeit hat wohl kein Werk aufzuweisen, in dem gleiche Tact- und Rhythmus-Verhältnisse mit ungleichen freier vereint und angewandt wären, wie in diesem. [...] mit welcher kecker Hand dies alles geschieht, dergestalt, daß sich gar nichts dazusetzen oder wegwischen läßt, ohne dem Gedanken seine scharfe Eindringlichkeit, seine Kraft zu nehmen, davon kann man sich nur durch eignes Sehen und Hören überzeugen. Es scheint, die Musik wolle sich wieder zu ihren Uranfängen, wo sie noch nicht das Gesetz der Tactesschwere drückte, hinneigen und sich zur ungebundenen Rede, zu einer höheren poetischen Interpunction (wie in den griechischen Chören, in der Sprache der Bibel, in der Prosa Jean Pauls) selbstständig erheben.“ So Schumann über Berlioz.

Musik 6 3'33**Hector Berlioz:****Marche au supplice aus der Symphonie fantastique op. 14****Anima Eterna Brugge****Leitung: Jos van Immerseel****Zig Zag CD ZZT100101; 3760009292154; LC 10894**

Der Gang zum Richtplatz (Marche au supplice) aus der „Symphonie fantastique“ von Hector Berlioz – eine Aufnahme mit Anima Eterna Brugge und Jos van Immerseel. Berlioz übrighens bedankt sich beim Musikkritiker Schumann öffentlich in der „Revue et Gazette musicale“ für die gründliche und zugleich wohlwollende Rezension. Schon bald entspinnt sich zwischen den beiden Kollegen eine lebhafte Diskussion, über Wert und Unwert dieser doch sehr neuartig wirkenden Komposition. Heute würde man sagen: Schumann hat einen Diskurs, eine ästhetische Debatte angestoßen, die weit über die Grenzen seiner eigenen Zeitschrift hinaus fortgeführt wird.

Eine solche Strahlkraft kann – so meine ich - nur entfalten, wer als Kritiker über das nötige handwerkliche Wissen als Komponist verfügt – und über die entsprechenden schriftstellerischen Qualitäten. Schumann verfügt über beides. Sein Ziel ist es, als Musiker wie als Musik-Autor „eine junge dichterische Zukunft“ vorzubereiten, oder mit seinen Worten anders gesagt: „eine neue, poetische Zeit“ einzuläuten. Das mag aus heutiger Sicht übertrieben schwärmerisch erscheinen, doch Schumann folgt konsequent seinem Ideal, Poesie und Kunstwissenschaft zusammenzuführen. Daher treten auch seine fiktiven Protagonisten, das ungleiche Duo Florestan und Eusebius, in Schumanns Musik in eng verzahnter Reihenfolge auf: in den „Davidsbündlertänzen“ op. 6. Jetzt wechseln die beiden Charaktere in vier Abschnitten einander ab: der ungeduldige, rasch aufbrausende Florestan und der verhaltene, zart-empfindsame Eusebius. Andrés Schiff führt die beiden Seelen zusammen.

Musik 7 4'43**Robert Schumann:****Florestan und Eusebius aus den Davidsbündlertänzen op. 18 (Version 1838)****Andrés Schiff (Klavier)****Teldec CD 4509-99176-2; 0745099917623; LC 06019**

Florestan und Eusebius im kompositorischen Pas de deux – das war ein Ausschnitt aus den „Davidsbündlertänzen“ von Robert Schumann mit Andrés Schiff.

Mit seiner „Neuen Zeitschrift für Musik“ möchte Schumann erzieherisch und bildend auf das Musikleben einwirken und so auch praktische Veränderungen herbeiführen. Was ihn dabei immer wieder antreibt? Aus der inhaltlichen Unzulänglichkeit der bestehenden musikalischen Zeitschriften leitet Schumann die Notwendigkeit einer neuen Form von Musik-Journalismus ab.

Über einen Zeitraum von zehn Jahren erscheint seine Zeitschrift bis 1844 mit zwei Ausgaben pro Jahr. Sie dient ihm einerseits als allgemein musik-ästhetisches Kampforga und zugleich als persönliches Sprachrohr. Das bedeutet auch: Der Komponist Schumann wäre in der uns heute bekannten Form nie ohne den Redakteur und Autor Schumann denkbar gewesen – und umgekehrt. Ein Musikwissenschaftler hat mal errechnet, dass Schumann vor der Gründung seiner Zeitschrift rund zwei oder drei eigene Kompositionen pro Jahr fertiggestellt hat, während seiner Redaktionsarbeit fünf und nach seinem Rücktritt mehr als elf Werke jährlich – Das ist eine signifikante Steigerung, die auch zeigt, wie sehr ihn die Arbeit für seine Zeitschrift an einem intensiveren Komponieren gehindert hat.

Zum Schluss der Musikstunde möchte ich kurz darauf eingehen, wie nachhaltig Schumann die Rezeption einzelner Komponisten geprägt hat – zum Glück, müssen wir heute sagen:

Im zehnten Band seiner „Neuen Zeitschrift für Musik“ veröffentlicht Robert Schumann unter den Daten 1. und 5. Februar 1839 einen Text mit dem Titel „Reliquien von Franz Schubert“, Briefe und Gedichte, die er durch Schuberts Bruder Ferdinand kennengelernt hatte. Ein gutes Jahr später berichtet Schumann rückblickend an selber Stelle: „Bald suchte ich ihn [Ferdinand] auf und fand ihn seinem Bruder ähnlich, wie mir nach der Büste schien, die neben Schubert's Grabe steht, mehr klein, aber kräftig gebaut, Ehrlichkeit wie Musik gleichviel im Ausdruck des Gesichts. Er kannte mich aus meiner Verehrung für seinen Bruder, wie ich sie so oft öffentlich ausgesprochen, und erzählte und zeigte mir vieles, wovon auch früher unter der Ueberschrift ‚Reliquien‘ mit seiner Bewilligung in der Zeitschrift mitgetheilt wurde.“

Franz Schubert ist bereits gut zehn Jahre tot, als Robert Schumann Schuberts Bruder besucht. Was er zu finden hofft, ist unklar, denn viel mehr als einige Kleidungsstücke, ein Paar alter Socken und einer Matratze hatte Schubert nicht hinterlassen. Hinzu kommen allerdings noch „einige alte Musikalien“. Was hinter einem diesem Begriff achtlos zusammengefasst wurde, entpuppt sich für Schumann schnell als eine Reihe musikalischer Schwergewichte. In Schuberts C-Dur-Sinfonie erkennt er sofort ihre herausragende Bedeutung und veranlasst eine baldige Uraufführung, sie findet am 21. März 1839 im Leipziger Gewandhaus statt, mit Felix Mendelssohn am Pult. „Sag' ich es gleich offen: wer die Symphonie nicht kennt, kennt noch wenig von Schubert, und dies mag nach dem, was Schubert bereits der Kunst geschenkt, allerdings als ein kaum glaubliches Lob angesehen werden.“ Soweit Robert Schumann in seiner Kritik über Schuberts letzte Sinfonie. Er unterstellt ihr sogar einen „novellistischen Charakter“, sie sei „wie ein dicker Roman in vier Bänden etwa von Jean Paul“. Was den Umfang betrifft, hat Schumann vielleicht Recht; sollte er die Stilistik gemeint haben – dann wohl eher nicht. Denn Schubert liebte nicht das Verschachtelte, einen um sechs Ecken gewundenen Humor. Er war ungleich direkter als Jean Paul – Schumanns Leib- und Magendichter –, Schubert kam schneller auf den Punkt, ohne dadurch an Geheimnisvollem einzubüßen.

Schumanns Fazit jedenfalls ist eindeutig: „Die Symphonie hat denn unter uns gewirkt wie nach den Beethovenschen keine noch.“

Wir blenden uns ein in das Finale dieser Sinfonie.

Musik 8 6'00

Franz Schubert:

Allegro vivace aus der Sinfonie Nr. 9 C-Dur D 944

Gewandhausorchester Leipzig

Leitung: Herbert Blomstedt

DG CD 486 3045; 028948630455; LC 00173

Herbert Blomstedt dirigierte das Gewandhausorchester Leipzig mit dem Finale aus Franz Schuberts großer C-Dur-Sinfonie. Und das ist auch der Schlusspunkt meiner ersten Musikstunde über Komponisten, als Musikkritiker. In der zweiten Folge betritt E.T.A. Hoffmann die Bühne. Diese Sendung finden Sie auch jederzeit in der SWR2 App oder in der ARD Audiothek – und das Manuskript gibt es im Internet. Hören Sie wohl, sagt Christoph Vratz.