GENUIN

Robert und Clara Schumann

Klavierwerke aus Dresden 1845–1849
Piano Works from Dresden

Tobias Koch, Pianoforte

auf ursprünglichen Instrumenten on period instruments

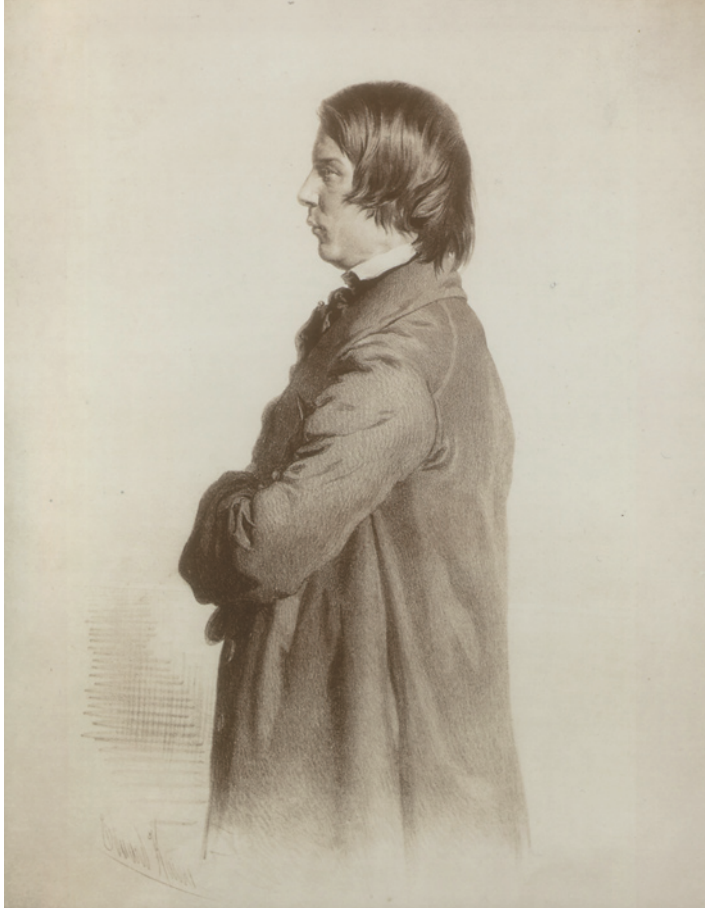
Es hat sich eine ganz andere Art zu componiren zu entwickeln begonnen …

Robert und Clara Schumann zwischen Kontrapunkt und Revolution

Tobias Koch

Ich habe das Meiste, fast Alles, das kleinste meiner Stücke in Inspiration geschrieben, vieles in unglaublicher Schnelligkeit. Erst vom Jr. 1845 an, von wo ich anfing alles im Kopf zu erfinden und auszuarbeiten, hat sich eine ganz andere Art zu componiren zu entwickeln begonnen.

In vielerlei Hinsicht bedeutet das Jahr 1845 einen Einschnitt im Leben von Robert Schumann, der in seiner denkwürdigen Tagebuchnotiz mit seismographischer Genauigkeit Rechenschaft über sein künstlerisches Selbstverständnis ablegt. Und spricht nicht die kurz zuvor an gleicher Stelle scheinbar flüchtig hingeworfene Zeile *Das Leben ist kein Spaß, lernt man immer mehr erkennen* die gleiche Sprache, lapidar-signalhaft Aufschluss gebend über Vorausgegangenes? Das Jahr 1844 steht im Zeichen einer existentiellen Schaffenskrise. Bei einer gemeinsam mit Clara zu Jahresbeginn unternommenen viermonatigen Baltikum- und Russlandreise treten bei Schumann bedrohliche nervliche Reizzustände auf. Die Inspiration scheint zu versiegen. Nach Rückkunft in Leipzig vollzieht er die Trennung von der *Neuen Zeitschrift für Musik*, seinem Geisteskind und zugleich so überaus wichtigem Sprachrohr. Es folgt ein vollständiger gesundheitlicher Zusammenbruch. Schließlich keimt bei einem herbstlichen Erholungsaufenthalt in Dresden nach mühselig sich einstellender Besserung der Entschluss, der



langjährigen künstlerischen Heimat Leipzig den Rücken zu kehren und einen Neuanfang zu wagen. Das Jahresende bringt den endgültigen Umzug in die sächsische Landeshauptstadt.

Als wolle er sich seiner handwerklichen Grundlagen rückversichern, beginnt der Komponist im Januar 1845 ausgedehnte *Contrapunctische Studien*. Johann Sebastian Bachs Meisterschaft betrachtet Schumann zeitlebens als unerreichbares, aber dennoch – und wohl gerade deshalb – als Halt gebendes Vorbild: *Bach'en ist nach meiner Überzeugung überhaupt nicht beizukommen; er ist incommensurabel.* Bach, der Ur- und Übervater, dessen Musik Schumanns *tägliche Bibel*. Und so nimmt es nicht wunder, dass der überempfindliche Schumann musikalisch-psychische Krisensituationen immer wieder in der Rückbesinnung auf sein einzigartiges Verhältnis Bach gegenüber zu überwinden sucht. Nicht nur hier zeigt sich, wie uneingeschränkt der gestandene Komponist Bach als gültigen Maßstab betrachtet. Von dessen *Kunst der Fuge* hat er bereits Jahre zuvor eine Abschrift angefertigt, das *Wohltemperierte Klavier* als seine *Grammatik, und die beste ohnehin* bezeichnet. Bachs Fugen sind für den unakademischen, progressiv gesinnten Schumann nichts weniger als *Charakterstücke höchster Art, wahrhaft poetische Gebilde, deren jedes seinen eigenen Ausdruck, seine besonderen Lichter und Schatten verlangt.*

So entstehen 1845 insgesamt zwanzig Fugen und kontrapunktisch inspirierte Studien. Poetische Affekte, Licht und Schatten finden sich zuhauf in den Vier Fugen Opus 72, die der Komponist als *Charakterstücke in strengerer Form* verstanden wissen will. Deren kunstvolle satztechnische Gestaltung erwächst ganz aus dem Charakter der Themen und kreist durchaus kalkuliert um sich selbst, die Form dabei individuell überwindend. Bezeichnenderweise überträgt Schumann seine *Fugenpassion* auch auf seine Frau. Das vielfach reproduzierte, 1847 in Wien entstandene Doppelporträt von Eduard Kaiser gibt

in der offenkundig beziehungsfernen Positionierung des prominenten Künstlerpaares einiges preis von derem ambivalenten Verhältnis. Robert an Clara im Oktober 1845: *Arbeiten kann ich garnicht; es fehlt mir alle Ruhe, und ich suche sie mir in allen Stuben. Dies wird aber besser, wenn du wieder bei mir bist. Ich kann doch garnichts vertragen, alle Schmerzen und Freuden des Lebens bringen mich außer Fassung; es ist ein überreiztes Gefühlsleben, würde es doch bald anders!*

Die Fugenthemen zu Clara Schumanns gleichzeitig entstandenem Opus 16 werden indes vorgegeben vom Herrn Gemahl. Gestaltet sie die Fugen weitaus akademischer als er, überzeugt ihre feinsinnig-wirkungsvolle Behandlung des Instrumentenklanges umso mehr in den vorangestellten Präludien. Gleiches gilt für ihre Übertragung von vier der ursprünglich für den Pedalflügel konzipierten Kanonischen Studien aus Opus 56, erschienen in einer erst in ihrem Todesjahr publizierten raren englischen Ausgabe. Faszinierend in seinem durchsichtigen, aufs Genaueste austarierten Stimmenverlauf gibt das extrem weitgriffige, durchweg hochkomplizierte Arrangement zudem Kunde von der beeindruckend großen Spannweite von Claras Hand, von der ich mir im Zwickauer Schumannhaus anhand eines Gipsabgusses ein authentisches Bild machen konnte. Nicht zuletzt handelt es sich hier um imponierende Zeugnisse aus erster Hand für Clara Schumanns innige Vertrautheit mit den kompositorischen Intentionen ihres Mannes. Gleichwohl erstaunt ihre eigene fabelhafte, alle Möglichkeiten und Klangebenen des Instrumentes ausschöpfende pianistische Vorstellungskraft. Exzeptionell, mit welcher Delikatesse das fünffache *fugato* im letzten Kanon hervortritt. Nicht nur hier beweist sich die einzigartige klangliche Transparenz des Londoner Erard-Flügels, der das dichte Stimmengeflecht und damit die sprechend-gesangliche Klangrede plastisch abzubilden vermag. Auf ihren England-Tourneen (1856–1888) spielt die Pianistin immer wieder diese Instrumente.

Moderne Fugen = künstliche Ruinen. Ein Aphorismus, den Schumann mitten zwischen Skizzen und Entwürfen in seinen aufschlussreichen Dresdner Notizbüchern aufzeichnet. Das Motiv des sich verschlingenden, unterschwellig wuchernden Kontrapunkts zieht sich wie ein innerer Leitfaden durch ein weiteres Klavierwerk aus der Dresdner Zeit: Die *Waldscenen*, begonnen in heiterer Stimmung am Heiligabend 1848 und schon wenig später vollendet, erlangen große Popularität, die ihren Niederschlag selbst in der Weltliteratur bei Oscar Wilde *(Dorian Gray)* und Hermann Hesse findet. Zwischen vielgestaltig rauschendem *Eintritt* und die Waldwanderung ruhig beschließendem *Abschied* entfaltet sich ein Panorama von poesievollen Momentaufnahmen, in welchen der Widerhall der *contrapunctischen* Arbeiten vernehmlich nachklingt. *Vogel als Prophet* und *Verrufene Stelle* greifen zweifellos auf barocke Figurationen und Rhythmen zurück. Die ineinander verwobenen Stimmen in *Herberge* und *Einsame Blumen* geben Schumanns intuitive Einsicht wieder, kontrapunktische Techniken verschleiert anzuwenden im Sinne einer Gestaltung, *wo das künstliche Wurzelwerk wie das einer Blume überdeckt ist, dass wir nur die Blume sehen.* Wie überaus lebendig und fernab jeglicher verklärenden Wald- und Wiesenromantik Schumann sein Opus 82 konzipiert, wurde mir ausgerechnet bei einer Aufführung des Zyklus mitten im Wald unter freiem Himmel deutlich. Penibel notierte Vortragsbezeichnungen und genau festgelegte Tempovorstellungen offenbaren die Ambivalenz der Naturerfahrung zwischen einsamem Zufluchtsort und bedrohlicher Dunkelheit. Die ursprünglich vorgesehenen Schlusstakte von *Vogel als Prophet* bestätigen in ihrer bestürzenden Kontrastschärfe dieses vielschichtige Bild, das von jedweder Idylle weit entfernt scheint.

Das äußerlich einschneidendste Ereignis während der Dresdner Zeit der Schumanns ist die Revolution, die im Mai 1849 die Residenzstadt erreicht. Familie Schumann flieht aufs Land. Aus der Ferne verfolgt man aufgewühlt die Ereignisse und kehrt erst nach Niederschlagung des Aufstandes in die von den Barrikadenkämpfen gezeichnete Stadt zurück. *Mensch und Musiker suchten sich immer gleichzeitig bei mir auszusprechen.* Auch hier greift das Klischee vom weltfernen Romantiker nicht. Während der Rückreise nach Dresden fühlt sich Schumann in ein wahres *Marschfeuer* versetzt. *Der politischen Aufregung, die auch mich erfasst, hab' ich neulich durch ein paar Märsche Luft gemacht. Das sind aber keine Soldaten-Märsche, sondern eher Barrikadenmärsche. Sie tragen das Feuerzeichen 1849 an der Stirn.* Innerhalb weniger Tage entsteht das Opus 76, das Schumann seinem Verleger mit den Worten ankündigt: *Sie erhalten hier ein paar Märsche – aber keine alten Dessauer – sondern eher republicanische. Ich wußte meiner Aufregung nicht besser Luft zu machen – sie sind in wahrem Feuereifer geschrieben.* Das hört man sofort: Unvermittelt und *mit größter Energie* beginnt der Zyklus, der keineswegs sture Marsch-Rhythmen durchexerziert, sondern vielmehr eigenständige Charakterstücke in rhapsodischem Erzählcharakter als geschlossenes Ganzes abbildet. Spannungsgeladen wird das Kugelgießer-Motiv aus Webers Freischütz am Ende der *Lager≈Scene* zitiert, mehrfach verdeckt taucht die Marseillaise im lyrischen Mittelteil des vierten Marsches auf. Paukenwirbel und schmetternde Akkordsalven sind weitere Zutaten. Die *pompöse Wirkung*, die Clara Schumann aus Opus 76 herauszuhören meinte, wird jedoch immer wieder aufgebrochen. Und ist es nicht gerade das unaufgelöste Spannungsfeld von euphorisch-hochfahrender Gestik und bisweilen an Lethargie reichende Versenkung in tiefinnere Zwiesprache das, was wir bei Schumann so lieben? Dass der fortschrittsgläubigen romantischen Utopie des Komponisten nach der Dresdner Revolution ihre Grenzen aufgezeigt wurden, steht außer Frage: die Verbindung von Ideal und Realität war von nun an in unerreichbare Ferne gerückt.

Das Instrument

Erard! Ein gefeierter, klangvoller Name. Haydn, Beethoven, Mendelssohn, Chopin, Liszt, Verdi, Ravel: nur ein Auszug aus der illustren Liste stolzer Besitzer dieser Instrumente, von denen man alles erwarten kann – und alles erhält. Ein Erard klingt niemals dumpf und schwer. Im Gegenteil: Er bleibt in seiner Tongebung immer elegant und besitzt eine überragende dynamische Bandbreite von geheimnisvoll flüsterndem *pianissimo* bis hin zu donnerndem Lärm. Zweifellos befindet sich die handwerkliche Qualität des Klavierbaus im 19. Jahrhundert auf ihrem Höhepunkt. Auch die Holzqualität, von so großer Bedeutung für den Klang, ist exzeptionell. Der Ton wird geformt durch die komplexe Verbindung von Taste zu Saite. Kein anderer macht sich um die Entwicklung der modernen Klaviermechanik mehr verdient als der Firmengründer Sébastien Erard (1752–1831), der seine bahnbrechende Erfindung der doppelten Repetitionsmechanik (*à double échappement*) 1821 zum Patent anmeldet. Bis heute im Klavierbau verwendet, ermöglicht sie bereits bei halbgedrückter Taste einen erneuten Anschlag und damit eine Folge rascher Tonwiederholungen. Nach Sébastiens Tod übernimmt sein Neffe Pierre die Firma. Er ist es auch, der im Jahre 1851 ihren größten Triumph erlebt: Auf der ersten Londoner Weltausstellung wird im eigens dafür erbauten Kristallpalast ein neuer Erard-Flügel (*Grand modèle de concert*) vorgestellt und unter 191 ausgestellten Tasteninstrumenten mit der einzigen *Council Medaille* prämiert. Genau um dieses Modell handelt es sich beim ein Jahr später in der Londoner Niederlassung gebauten Flügel No. 2911. Unübersehbar prangt über den Tasten der Hinweis auf die bei der *Great Exhibition* erworbenen Meriten. Nichts weniger als eine grandiose Zeitmaschine, die in ihrem exzellenten Erhaltungszustand mit lebendig-individuellem Timbre das Spannungsfeld zwischen gestern und heute aufzuheben scheint …

Tobias Koch Pianoforte

Als einer der vielseitigsten Tasteninstrumentalisten seiner Generation widmet sich Tobias Koch gleichermaßen historisch-informiertem Klavierspiel wie musikwissenschaftlichen Studien – immer mit dem Ziel, unorthodox und lebendig jede Art von Musik auf dem am besten dafür geeigneten Tasteninstrument aufzuführen, sei es Clavichord, Cembalo, Fortepiano, Pedalflügel, Orgel, romantischer oder moderner Konzertflügel. Mit Entdeckungsfreude und unvoreingenommener Vielseitigkeit ist er dabei stets auf der Suche nach dem Geheimnis des Klanges. Sein Repertoire reicht von Gibbons bis Stockhausen. Eine umfassende musikalische Laufbahn führt ihn durch ganz Europa, darunter zu bedeutenden Festivals wie Schleswig-Holstein, Ludwigsburg, Verbier, Rheingau, Schumannfeste Düsseldorf und Zwickau sowie Mendelssohn-Festtage Leipzig. Er arbeitet als offizieller Pianist für Concours Reine Elisabeth Bruxelles und Verbier Academy. Wertvolle künstlerische Impulse erhielt er durch David Levine, Roberto Szidon, Jos van Immerseel, Andreas Staier und Malcolm Bilson. Tobias Koch ist Förderpreisträger Musik der Stadt Düsseldorf. Zu seinen Kammermusik-Partnern gehören Andreas Staier, Joshua Bell und Steven Isserlis. Enge Zusammenarbeit mit Instrumentenbauern, Lehrtätigkeit an der Robert-Schumann-Hochschule Düsseldorf, Gutenberg-Universität Mainz und der Akademie Montepulciano, mehr als 90 Rundfunk- und TV-Produktionen sowie Publikationen zu Aufführungspraxis, Rhetorik und Musikästhetik runden seine musikalische Tätigkeit ab. Mit besonderer Affinität zu enzyklopädischen Projekten führt Tobias Koch sämtliche Klavierwerke von Mozart, Haydn, Schubert, Schumann, Janáček und Schönberg zyklisch auf. Er gilt zudem als einer der profiliertesten Schumann-Interpreten auf dem Gebiet der romantischen Aufführungspraxis.

www.tobiaskoch.eu

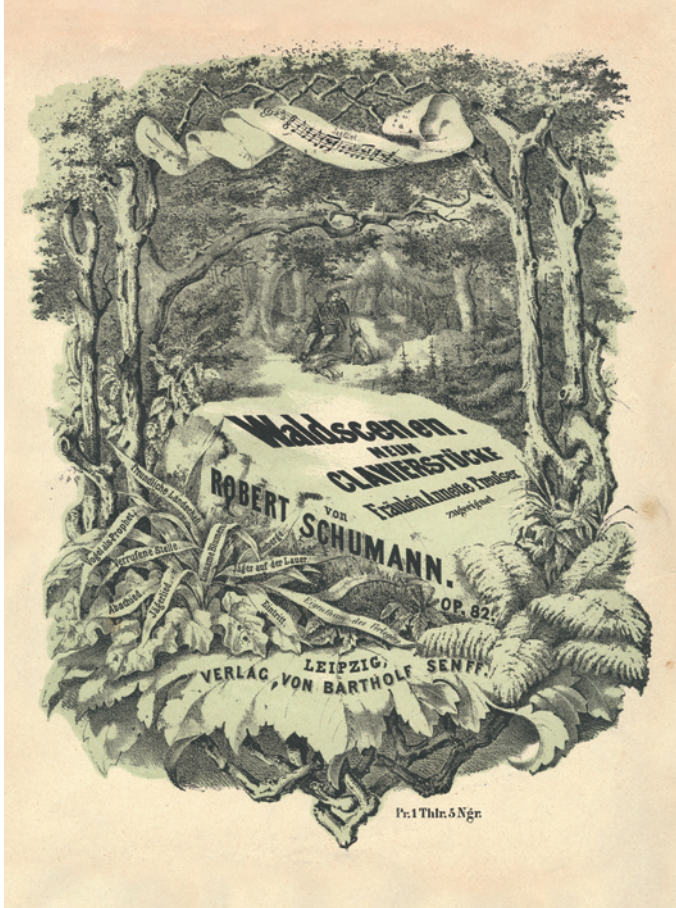
A completely new way of composing has begun to develop …

Robert and Clara Schumann between Counterpoint and Revolution

Tobias Koch

I composed many of my works, virtually all of them, the shortest of my pieces, in an inspired state of mind, many of them at an unbelievable pace. Only from 1845, when I began to invent and work out everything in my head, did a completely different way of composing begin to develop.

In many different ways 1845 brought changes to the life of Robert Schumann, who recorded his artistic view of himself with seismographic precision in his remarkable diary entry. And doesn't the rapidly dashed off line *"Life is no joyride, this one comes to understand more and more,"* just before he talks about inspiration, speak the same language, offering off-hand insight on what had come before? The year 1844 was overshadowed by an existential creative crisis. On a four-month tour of the Baltic and Russia he undertook with Clara at the beginning of the year, Schumann exhibited phases of threatening nervous irritation. *Inspiration* appeared to be waning. After returning to Leipzig, he completed the break with the *Neue Zeitschrift für Musik*, his brainchild and also a highly important musical forum. A complete physical breakdown ensued. During convalescence in Dresden, after a hard-won improvement in his health, he decided to turn his back on Leipzig, his artistic home of many years, and write a new chapter in his life elsewhere. By year's end he had finally moved to the Saxon capital, Dresden.



Instrument

Pierre Erard London 1852 · Concert Grand No. 2911

AAA-a4 · length 255 cm · 2 pedals

Tobias Koch Collection, Düsseldorf. Revised in 2008 by Jan Van den Hemel, Antwerp, Belgium

Piano Technician and Tuner: Torben Garlin, Düsseldorf

Temperament: Kirnberger III modified · Tuning pitch: A=438

Sheet music publishers

Robert Schumann: Vier Märsche Friedrich Whistling, Leipzig 1849 (first edition) Waldscenen Bartholf Senff, Leipzig 1850 (first edition) Vier Fugen Whistling, Leipzig 1850 (first edition) Four Studies for the Pedal Pianoforte (arranged for Pianoforte solo by Clara Schumann) Novello, Ewer & Co., London 1896 (first edition) Dresdner Skizzenheft und Taschennotizbuch (in: Robert Schumann, Neue Ausgabe sämtlicher Werke) Schott, Mainz 1998 (first edition)

Clara Schumann: Drei Präludien und Fugen Breitkopf & Härtel, Leipzig 1845 (first edition)

Further editions used for this recording: Robert Schumann Opus 82 Henle, Munich 2001 (ed. E. Herttrich) Wiener Urtext Edition, Vienna 1980 (ed. J. Draheim) Opp. 72, 76, 82 C. F. Peters, Leipzig 1984/85 (ed. H. J. Köhler) Robert Schumanns Werke (ed. Clara Schumann, Johannes Brahms et al) Breitkopf & Härtel, Leipzig 1881–1893

Special thanks to Stiftung van Meeteren (Düsseldorf), Dr. Thomas Synofzik (Robert-Schumann-Haus Zwickau), Dr. Michael Beiche (Schumann-Forschungsstelle Düsseldorf) and Emile A. Lambermont (Bruxelles).

This recording is dedicated to the memory of Ména Lisette Cambier-Jussiant (1910–2007).

GEN 10159

GENUIN classics GbR
Holger Busse, Alfredo Lasheras Hakobian, Michael Silberhorn
Feuerbachstr. 7 · 04105 Leipzig · Germany
Phone: +49 . (0) 3 41 . 2 15 52 50 · Fax: +49 . (0) 3 41 . 2 15 52 55 · mail@genuin.de

Recording Location: Haus der Ärzteschaft, Düsseldorf, December 28–29, 2008
Recording Producer/Tonmeister: Alfredo Lasheras Hakobian
Editing: Piotr Furmanczyk, Alfredo Lasheras Hakobian

Text: Tobias Koch, Düsseldorf
Translation: Matthew Harris, Ibiza

Graphic Design & Digital Imaging: Thorsten Stapel, Münster
Photography: Philip Lethen (pp. 12, 23), Tobias Koch (pp. 10, 20)

Cover: Robert and Clara Schumann, Lithography by Eduard Kaiser, Vienna 1847
Photo Credits: Robert-Schumann-Haus Zwickau (p. 5 Robert Schumann, Lithography by Eduard Kaiser, Vienna 1847. Archiv-Nr. 10051-132) · Tobias Koch Collection (Cover, p. 15)

℗ + © 2010 GENUIN classics, Leipzig, Germany
All rights reserved. Unauthorized copying, reproduction, hiring, lending, public performance and broadcasting prohibited.