GENUIN

Robert Schumann

Sämtliche Werke für Violine und Pianoforte
Complete Works for Violin and Pianoforte

Lisa Marie Landgraf, Violine
Tobias Koch, Pianoforte

auf ursprünglichen Instrumenten on period instruments

Robert Schumann Daguerreotypie von J. A. Völlner, 1853 (Robert-Schumann-Haus, Zwickau)

Robert Schumann
(1810–1856)

Sämtliche Werke für Violine und Pianoforte
Complete Works for Violin and Pianoforte

auf ursprünglichen Instrumenten on period instruments

Robert Schumann Werke für Violine und Pianoforte

Zur ersten Gesamteinspielung auf ursprünglichen Instrumenten

Lisa Marie Landgraf und Tobias Koch

In seiner 1825 erschienenen Schrift *Über Reinheit der Tonkunst* wirbt Anton Friedrich Justus Thibaut für ein Musikleben, das sich vor allem über ein historisches Bewusstsein definiert, *weil in der Regel jede Periode ihr eigentümlich Gutes hat*. Er spricht sich durch unermüdliche Hinweise auf die musikalischen Reichtümer der Renaissance für eine Wiederbelebung „alter“ Musik aus. Und dies in einer Zeit, welche den Erzeugnissen der Tonkunst lediglich ein sehr befristetes Haltbarkeitsdatum attestierte!

Der Heidelberger Professor Thibaut, von Hause aus Jurist, war gleichzeitig Leiter des Singvereins. In seinen wöchentlich stattfindenden musikalischen Soiréen lernte auch ein neunzehnjähriger Student der Rechtswissenschaften – namentlich: Robert Schumann – Chormusik von Palestrina bis Händel kennen.

Mit größter Selbstverständlichkeit betrachten wir heutzutage die Tatsache, im Schallplattengeschäft die Qual der Wahl zwischen fünfzig unterschiedlichen Interpretationen ein und derselben Beethoven-Sinfonie zu haben. Auch Schumanns Kammermusik ist vom Tonträgermarkt inzwischen geradezu systematisch erkundet worden. Thibauts Forderung, musikalische Werke vergangener Epochen gehörten in die ästhetische Gegenwart, ist damit jedoch nur scheinbar erfüllt. Die ursprüngliche Bedeutung dieser These schließt jede Beliebigkeit aus und verlangt eine aktive Auseinandersetzung mit der Vergangenheit: Schumanns Musik also als unwiederholbar zurückliegendes Ereignis, das wir aber als einen lebendigen Teil unserer Persönlichkeit begreifen müssen, um selbst nicht ohne Substanz zu sein.

Ausgangspunkt aller Überlegungen zu dieser Neueinspielung bildete das Bewusstsein, diese Herausforderung am Beginn des 21. Jahrhunderts anzunehmen – und sich dementsprechend mit Musik einer Zeit auseinanderzusetzen, die mehr als 150 Jahre zurückliegt und von der uns eine inzwischen vollständig veränderte Umwelt trennt. Durchaus vergleichbare zeitliche Vorraussetzungen, welche Schumann bei der Begegnung mit den Werken alter Meister im Hause Thibauts erlebte!

Im Vertrauen auf die Tragkraft zweier grundsätzlicher Gedanken wählen wir für diese Aufnahme ursprüngliche Instrumente und verbinden damit auch die Rückbesinnung auf historisch überlieferte Aufführungspraktiken.

Einerseits sind wir davon überzeugt, dass rapider Fortschritt – auch innerhalb der *Tonkunst* – in den bewegten anderthalb Jahrhunderten seit dem Entstehen von Schumanns Duos für Violine und Klavier zum Verlust einiger Interpretationsvoraussetzungen geführt hat, die vom Komponisten als selbstverständlich erachtet wurden.

Durch das Teilen von Thibauts historisch-praktizierendem Enthusiasmus fühlen wir uns andererseits bestätigt, einer Idee zu folgen, die auch beim jungen Robert Schumann einen prägenden ästhetischen Einfluss hinterlassen hat.

Horowitz oder Harnoncourt – was bedeutet Authentizität?

Wir werden nie erfahren, wie die Interpretationen von Robert Schumanns Sonaten für Violine und Pianoforte durch das berühmte Duo Joseph Joachim und Clara Schumann tatsächlich geklungen haben! Ebenso verspricht uns eine bloß historisch verstandene Re-

Joseph Joachim und Clara Schumann konzertieren im Saal der Sing-Akademie Berlin im Dezember 1854
Photogravüre nach einem Pastellbild von A. von Menzel

konstruktionstätigkeit keinerlei Authentizität. Auch das verheißungsvolle Etikett „historische Aufführungspraxis“ kann als solches keine musikalischen Wahrheiten einlösen.

Gezielte Nachforschungen können uns jedoch auf den Weg zu einem deutlich ausformulierten interpretatorischen Standpunkt bringen. Bei der Antwort auf die Frage, ob Musik vergangener Epochen auf modernen oder ursprünglichen Instrumenten aufgeführt werden sollte, ist eine liberale Einstellung hilfreich: die musikalische Aussage steht schließlich immer an erster Stelle. Ist die Eigenart der Interpretation eines Vladimir Horowitz durch ihre außergewöhnliche Individualität nicht genauso bedeutend wie diejenige eines Nikolaus Harnoncourt?

Gleichzeitig erkennen wir aber, dass die Verwendung ursprünglicher Instrumente in manchen Fällen der Musik einen ganz eigenen Farb-Ton gibt, anderenfalls selbst unvermeidlich ist. Werke wie Monteverdis *Orfeo* oder Bibers *Rosenkranzsonaten* schreiben Instrumente und Spieltechniken vor, für welche es keine modernen Alternativen gibt. Die Verwendung ursprünglicher Instrumente löst auch unmittelbar die vieldiskutierten klanglichen Balanceprobleme von Violine und Klavier, die sich bei modernen Instrumenten so unterschiedlichen Klangvolumens unweigerlich einstellen. Eine Wechselwirkung von ursprünglicher instrumentaler Konzeption und historischen Gegebenheiten des Instrumentenbaus wird insbesondere bei kammermusikalischen Dialogen viel zu wenig beachtet.

Instrumentale Dialoge von zweifelhaftem Ruf…

Mit dieser Feststellung befinden wir uns mitten im zentralen Problemfall der Rezeption von Schumanns Dialogen zwischen Violine und Pianoforte. Nach wie vor handelt es sich hier nämlich um wenig populäres Repertoire. Eine solche Einschätzung rührt vor allem

daher, dass gemeinhin das klangliche Verhältnis der beiden Instrumente zueinander als kompositorisch schlecht gelöst angesehen wird. Die Geige klingt nie solistisch genug, das Klavier ist immer zu laut… Unter Musikern genießt diese Musik den zweifelhaften Ruf, „undankbares“ Repertoire zu sein. Entsprechend verallgemeinernd wird ihr lediglich eine Randstellung innerhalb der zahllosen Werke für die klassische Duoformation von Violine und Klavier zugebilligt - oder sie wird mit dem Bonus des „Ausgefallenen“ dekoriert.

Strukturen – Konzeptionen – Wirkungen

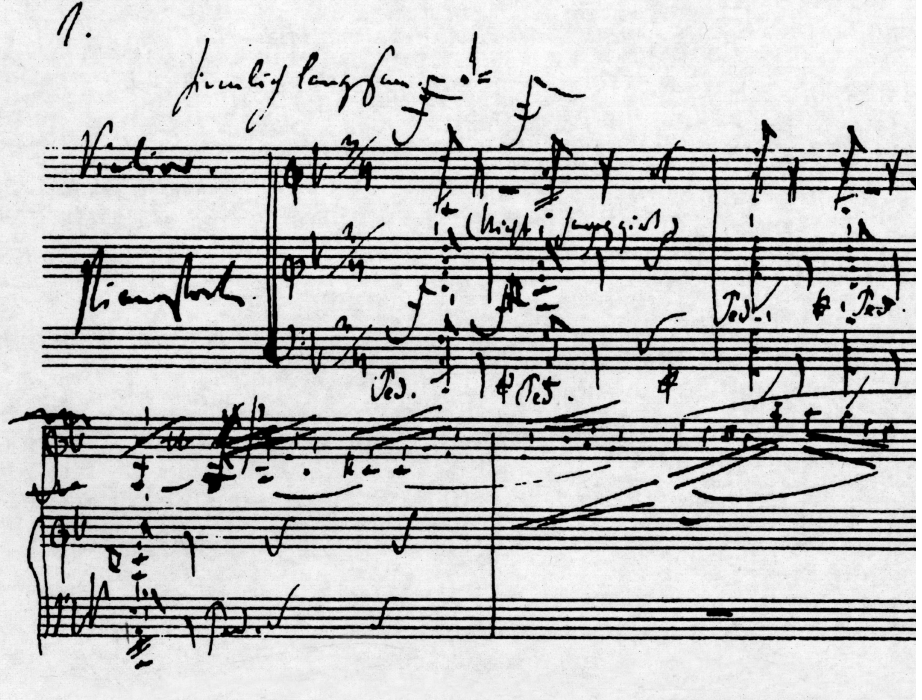
Insbesondere innerhalb der Sonaten herrscht eine musikalische Struktur vor, welche zur Verdoppelung und damit Gleichzeitigkeit der Melodielinien in Violine und Klavier neigt. Dieses kompositorische Konzept löst sich vollkommen von der traditionellen Gewichtung von Melodie und Begleitung. In Verbindung mit der vornehmlichen Verwendung tieferer und damit dunklerer Tonräume in der Violinstimme und einem vielstimmig ausgeschriebenen Klavierpart, der permanent die Aufmerksamkeit beansprucht, sind hier beim Einsatz moderner Instrumente massive klangliche Probleme vorprogrammiert. Oft lassen sie sich nur lösen, indem ein Pianist durchgehend statt von Schumann vorgeschriebenem „forte“ allerhöchstens „mezzoforte“ spielt und die Violine zu dauerndem Forcieren genötigt wird. Begreiflicherweise also eher abschreckende Vorraussetzungen…

Durch ständige Veränderungen im Instrumentenbau geriet die ursprüngliche klangliche Konzeption immer mehr in den Hintergrund. Eine Annäherung an instrumentale Ausgangsbedingungen ermöglicht jedoch ein anderes Verständnis dieser höchst unkonventionellen Musik. Die nun selbstverständliche Transparenz des Gesamtklangbildes ist für uns der Schlüssel zum Verständnis dieser in jeder Hinsicht repräsentativen Beiträge zur Sonatengattung - Schumanns Spätstil wird greifbar, hörbar, mithin erlebbar, mit seiner verinnerlichten Sichtweise ins Detail und in seiner fast mikroskopisch verfeinerten variativen Technik. Und genau hier liegt auch der Ansatz zu dieser Einspielung auf ursprünglichen Instrumenten: eben nicht um einer billigen Authentizität willen, sondern um die ursprüngliche, von Schumann beabsichtigte Wirkung durch die Eigenarten der Instrumente seiner Zeit wiederherzustellen.

Die Neue Schumann-Gesamtausgabe: Revisionen

Dabei steht im Zentrum unserer Bemühungen ein verantwortungsvoller Umgang mit dem Notentext, der im Fall der Violinsonaten durch den entsprechenden Band der Neuen Schumann-Gesamtausgabe seit 2002 vorliegt. Dessen Erscheinen bildet auch den eigentlichen Ausgangspunkt zur vorliegenden Neueinspielung. Allein für die zweite Sonate listet die Herausgeberin Ute Bär im Revisionsbericht auf 80 Seiten Veränderungen und Ergänzungen gegenüber bisher überlieferten Notentexten auf. Aufgrund von Briefen und Tagebuchnotizen Schumanns konnte die ursprünglich konzipierte Abfolge der Sätze innerhalb der dritten Sonate erstmals sinngemäß rekonstruiert werden. Zudem werden im Scherzo dieser Sonate etliche Takte gestrichen, die in der erst 1956 posthum publizierten Erstausgabe als Wiederholung an exponierter Stelle angegeben wurden.

Dies sind jedoch nur einige der offensichtlichsten Veränderungen – und es mag zunächst widersprüchlich erscheinen, die eigentliche Bedeutung des Sonaten-Bandes der Neuen Gesamtausgabe in den unzähligen dynamischen und artikulatorischen Detailänderungen zu sehen. Schumanns peinlich genaue Spielanweisungen berühren oft Bereiche, die sowohl von Herausgebern als auch von Interpreten einfach übersehen wurden. So notiert der Komponist beispielsweise verschiedene Zeichen für das kurze Anspielen von Tönen, deren Bedeutung oft nur aus dem Zusammenhang von melodischen Phrasen und



Autograph der Sonate Opus 121, erster Satz

instrumentalem Dialog ersichtlich wird. Die Definition einer hierfür klanglich jeweils charakteristischen Form bildete eine der Vorraussetzungen zum musikalischen Konzept dieser Gesamteinspielung. Dabei waren das Verfolgen des Editionsprozesses und eine konstruktive Zusammenarbeit mit der Herausgeberin über mehrere Jahre hinweg ebenso hilfreich wie instruktiv.

»Alte Musik«: Muzak für Intellektuelle?

Die hier eingespielte Musik stellt an Hörer, Interpreten und Musikwissenschaftler gleichermaßen hohe Ansprüche und fordert – wie beschrieben – zu einer in jeder Hinsicht differenzierten Betrachtung heraus. Inzwischen besteht durchaus die Gefahr, dass „alte Musik auf alten Instrumenten“ mehr und mehr eine Funktion als „Muzak für Intellektuelle“ annimmt. Harmonisch und ausgewogen in Form und Inhalt, eignet sie sich dafür auch außerordentlich gut. „Harmonisch und ausgewogen“ darf jedoch keineswegs als Synonym für „oberflächlich“ betrachtet werden. In Schumanns späten Duos für Violine und Pianoforte finden wir vielmehr klangliche Konflikte und kompositorisch-eigenwillige Zuspitzungen, die ihnen nicht allein einen repräsentativen Rang innerhalb ihrer Gattungsbereiche zuweisen – die drei Sonaten sind vielleicht die subjektivsten und damit bekenntnishaftesten Werke aus Schumanns Spätwerk. Die Bedeutung dieses Werkkomplexes gehört zu einem der umstrittensten Bereichen der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts.

Umstrittene Klangsprache – komplexe Partituren

Wir möchten bewusst nicht auf die oftmals regelrecht kompromittierenden Theorien über die geistige Verfassung des Komponisten eingehen. In ihrer unendlich agilen und

direkten Sprache belegen gerade die Phantasie Op. 131 und die meist völlig ignorierte dritte Sonate, dass Schumann selbst im Herbst des Jahres 1853 – ein Vierteljahr vor seinem Zusammenbruch – noch die Kraft zu einer heiter getönten Euphorie aufbrachte. Entscheidend für diese Musik ist jedoch, dass sie – neben aller wissenschaftlichen Beschäftigung – zum Klingen gebracht wird!

Die ungemeine Komplexität der Partituren, die durch die Neue Schumann-Gesamtausgabe erstmals in ihrer vollen Bedeutung sicht- und hörbar wird, sehen wir nicht als Abschreckung – im Sinne einer Überfrachtung des Notentextes – sondern vielmehr als Chance. Der Diversität von Schumanns artikulatorischen Angaben folgend haben wir unsere besondere Aufmerksamkeit der Klang-Sprache jedes Werkes gewidmet. Damit wurde die Verwendung ursprünglicher Instrumente auch in diesem Bereich zur Voraussetzung für eine sorgfältig durchdachte Modellierung von Tönen, sowohl bei den unterschiedlichen historisch überlieferten Formen des Klavieranschlags wie auch beim Gebrauch von Vibrato und Bogenführung der Violine. Grundvoraussetzung dafür bedeutet das Definieren der musikalischen Klangrede, was eine Unterscheidung von gesprochenen und gesungenen Passagen miteinschliesst.

»Neu für alle Zeiten!«

Wir befinden uns in der glücklichen Lage, für diese Aufnahme auf Original-Instrumente zurückgreifen zu können, die – wie im Falle der Tasteninstrumente aus den Werkstätten von Conrad Graf und Johann Bernhard Klems – in Schumanns unmittelbarer häuslicher Umgebung vorhanden waren. Thibauts Gedanken *Über Reinheit der Tonkunst* wollen wir nicht als zeitlich gebundene, restaurative Tendenz verstanden wissen, sondern vielmehr als stets aktuelle Aufforderung zur Auseinandersetzung mit „alter Musik“ betrachten. Gleichzeitig können wir uns auf Robert Schumann berufen, der seinerseits – im Zusammenhang mit von ihm bereits als historisch empfundener Musik von Beethoven und Schubert – im Juni 1832 weitsichtig in seinem Tagebuch notiert: *Je specieller eine Musik ist, je mehr einzelne Bilder im Ganzen sie vor dem Hörer ausbreitet, desto mehr erfaßt sie, u. desto ewiger wird sie seyn, neu für alle Zeiten.*

Die Werke

Späte Duos: »Sehr fleißig war ich in dieser ganzen Zeit«

Dresden, im Jahre 1849. Aufregende Zeiten: politische Unruhen, die im Maiaufstand der Demokraten zur Revolution werden, blutige Straßenkämpfe mit dem sächsischen Hofkapellmeister Richard Wagner höchstpersönlich auf den Barrikaden, provisorische Regierungsbildung der Demokraten, schließlich Niederschlagung des Aufstandes durch die vereinigten sächsisch-preußischen Truppen: Restauration, Resignation…

Im selben Jahr schreibt Schumann an einen Freund: *Sehr fleißig war ich in dieser ganzen Zeit – mein fruchtbarstes Jahr war es – als ob die äußern Stürme den Menschen mehr in sein Inneres trieben, so fand ich nur darin ein Gegengewicht gegen das von Außen so furchtbar Hereinbrechende* – und kommentiert damit seine erstaunliche Kreativphase: neben zwei- und vierhändiger Klaviermusik entstehen Lieder, groß besetzte Chorwerke, Konzertstücke mit Orchesterbegleitung, ein *Requiem für Mignon*, Musik zu Byrons *Manfred*, um nur einiges aufzuzählen.

Parallel dazu arbeitet er das ganze Jahr über an kammermusikalischen Stücken für ein Soloinstrument im Duo mit Pianoforte. Der Reihe nach: im Februar *Fantasiestücke für Pianoforte und Clarinette (ad libit. Violine od. Violoncell)* und *Adagio u. Allegro für Pianoforte u. Horn (ad libitum Violoncell oder Violine)*, im April *Fünf Stücke im Volkston für Violoncell (ad libitum Violine) und Pianoforte*, im Dezember *Drei Romanzen für Hoboe ad libitum Violine*.

Direkt nach Beendigung der *Waldscenen* im Januar 1849 überträgt Schumann das bislang klaviergebundene lyrische Charakterstück auf den Bereich der Kammermusik und betreibt damit eine systematische Erweiterung seines Kompositionskataloges. Und in den zur gleichen Zeit konzipierten *Musikalischen Haus- und Lebensregeln* formuliert er: *Achte schon frühzeitig auf Ton und Charakter der verschiedenen Instrumente; such ihre eigenthümliche Klangfarbe deinem Ohr einzuprägen*. Unweigerlich denkt man in diesem Zusammenhang an Paul Hindemiths Kompositionsprojekt, für beinahe sämtliche Orchesterinstrumente eine Sonate zu schreiben. Für Schumann bedeutet die Hinwendung zu den instrumentalen Duos (nach den drei Streichquartetten des Jahres 1842 und Werken für Klaviertrio-quartett-quintett) gleichzeitig die erste wirklich intime Kammermusikarbeit seiner bisherigen kompositorischen Laufbahn.

»Rasch und feurig, Stark und markirt«: beschauliche Hausmusik?

Den revolutionären Ereignissen hat Schumann viel Aufmerksamkeit geschenkt, aktiv beteiligte er sich daran jedoch nicht. Ganz im Gegenteil – durch ein Gartentor flüchtet Schumann vor der Dresdner Revolte aufs Land. Diese vielbesprochene Flucht ist Gegenstand zahlreicher, meist spekulativer Interpretationen geworden, je nach politischer Couleur des Biographen, hat aber gerade im Zusammenhang mit den hier eingespielten Stücken eine oft allzu simple Verengung des Schumann-Bildes bewirkt: Schumann als „Biedermeierkomponist“, der sein Heil in der Innerlichkeit sucht und die Realität nur noch defensiv verarbeitet. Nichts ist weniger wahr, erfährt man bei einem Blick in die Partituren: virtuos angelegte Passagen stehen hier gleichberechtigt neben kunstvoll komprimierter Motivarbeit, die Lust am klanglichen Experiment spiegelt die reichen kompositorischen Erfahrungen innerhalb der bewegten Schaffensphase dieser Zeit. *Rasch und feurig, Stark und markirt, Lebhaft, leicht*: Hinweise auf beschauliche Hausmusik mit besinnlichem Biedermeiergehalt? Wohl kaum!

Gewissermassen als Nachhut entstanden zwei Jahre später und damit bereits in Düsseldorf die *Mährchen-Bilder. Vier Stücke für Pianoforte und Viola (Violine ad libitum).* Damit schließt sich, noch vor der Komposition der ersten Sonate, die Folge der Instrumentalduos. Schumanns allerletzte Kammermusik, fünf *Romanzen für Cello und Klavier* aus dem Jahre 1853, wurde von Clara Beginn der 1890er Jahre vernichtet.

Repertoiregeheimnisse!

Die Existenz von Schumannscher Musik für Geige und Klavier, abgesehen von den Sonaten, gehört mit zu den großen Geheimnissen des Violin-Repertoires.

Das war nicht immer so: die erste Aufführung des *Adagio und Allegro* fand im Januar 1850 im Dresdner Hôtel de Saxe während einer der Soiréen des Geigers Franz Schubert mit Clara Schumann am Klavier statt. Schubert, Konzertmeister des Dresdner Orchesters, wird von Schumann auch genannt als derjenige Musiker, der im Dezember 1849 die soeben komponierten *Romanzen* bei einer ersten Probe spielte. Von einer Probe mit Oboe berichtet Schumann, der sich in diesen Dingen genaueste Aufzeichnungen zu machen pflegte, erst im Jahr darauf. Die *Fantasiestücke* gehörten zum festen Repertoire des Duos Joseph Joachim und Clara Schumann.

»ad libitum« oder »Auch für Violine müsste es sich ausnehmen«

Bei allen Stücken findet sich der Hinweis *ad libitum Violine.* Dies wird oft als absatzsteigernd-verlegerische Maßnahme gedeutet. Dass Schumann – in editorischen Fragen äußerst versiert – ebenfalls an eine weitere Verbreitung seiner Werke gedacht haben mag, ist anzunehmen. Schließlich sind Instrumente wie Horn oder Oboe im solistischen Repertoire dieser Zeit regelrechte Exoten!

Einem Verleger schreibt er: *Ich habe vor kurzem ein Adagio mit ziemlich ausgeführtem, brillanten Allegro für Pfte. und Horn geschrieben und Freude daran gehabt, wie ich's hörte.* [...] *Auch für Violine arrangiert, müsste es sich ausnehmen, ich würde Ihnen auch diese Stimme liefern*. Der *ad libitum*-Zusatz bedeutet keineswegs, dass es sich hier um bloße Bearbeitungen oder Transkriptionen handelt. Vielmehr sind die alternativen Violinstimmen ausgeschrieben und weisen eigenständige instrumentale Besonderheiten auf (Oktavierungen, Hinzufügen von Tönen und Veränderung der Klangfarbe durch Hinweise auf zu bespielende Saiten). Selbst für die Klavierstimme schreibt Schumann im ersten der *Stücke im Volkston* sowie im *Adagio und Allegro* bei *Begleitung der Violine* alternative Passagen vor.

Auch wenn diese Veränderungen im Gesamtbild nicht vordergründig auffallen mögen, zeigt uns die besondere Sorgfalt, die der Komponist hierauf verwandte, dass die Konzeption der Violinfassungen keineswegs „nebenbei" stattfand. Bei der angeblichen Suche nach Spezial-Repertoire klammern wir uns nicht verzweifelt an Schumanns *ad libit.* – stattdessen wollen wir hier dem *oder* einmal den Vorzug vor dem *entweder* geben.

Doppelte Originalität

In diesem Sinne besitzen alle diese Kompositionen eine doppelte Originalität: zum einen erschließen sie die Klangcharaktere verschiedener Instrumente, zum anderen nutzen sie aber durch die ausdrückliche und durchgehende Empfehlung der Fassungen für Violine die überlegene Variabilität des Streichinstrumentes. So bietet sich hier die Chance, einen ganzen Werkkomplex einheitlich zu erleben – zwischen den Polen freier Inspiration und konzentrierter Motivarbeit.

Werke wie *Adagio und Allegro* sind inzwischen aus dem geigerischen Repertoire beinahe vollständig verschwunden. Wir hoffen, mit der vorliegenden Neuaufnahme einen Beitrag zu deren Wiederentdeckung leisten zu können.

Vom Duo zur Sonate: »warum machst Du nichts für Geige und Clavier?«

Die ersten 23 gedruckten Werke Schumanns: ausnahmslos Klavierkompositionen! 1840, im Jahr seiner Hochzeit mit Clara Wieck, entstehen nicht weniger als 140 Lieder, mehr als die Hälfte seines Gesamtschaffens in diesem Bereich. Im Jahr darauf *Symphonie Nr. 1 B-Dur, Ouverture, Scherzo und Finale für Orchester* und die *D-Moll Symphonie*: das sogenannte „Symphonienjahr". Direkt im Anschluss daran das „Kammermusikjahr" 1842: *3 Streichquartette Op. 41* und erste Kompositionen für Klavier und Streichinstrumente, darunter die Es-Dur-Werke *Klavierquintett Op. 44* und *Klavierquartett Op. 47.* Im Jahre 1849 dann die vierteilige Serie von Duos für Klarinette, Horn, Cello, Oboe im Verein mit Pianoforte, jeweils mit der Option für Ausführung auf der Violine, von denen bereits die Rede war.

Nach dem Schumannschen Gesetz der Serie lag es gewissermaßen auf der Hand, dass nun die direkte Auseinandersetzung mit der Instrumentenkombination Violine-Klavier ins Haus stand. Ein Brief von Ferdinand David, Konzertmeister des Leipziger Gewandhausorchesters, an seinen Duz-Freund Robert Schumann kam da im Januar 1850 zur rechten Zeit: *Deine Fantasiestücke für Piano u. Clarinette gefallen mir ungemein; warum machst Du nichts für Geige und Clavier? es fehlt so sehr an was Gescheidtem Neuen und ich wüßte Niemand der es besser könnte als Du. Wie schön wäre es wenn Du jetzt noch etwas derartiges machtest was ich Dir dann mit Deiner Frau vorspielen könnte.* Ob sich David, der die *Fantasiestücke für Piano u. Clarinette* auch aufgrund eigener geigerischer Erfahrungen schätzen gelernt hatte, eine Sonate wünschte? Schumann selbst findet erst nach und nach zum Titel, wie wir bei Lektüre des *Haushaltbuch* erfahren: am 12. September 1851 notiert er *Duo f. Pf u. Violi.*, zwei Tage später heißt es dann in den Aufzeichnungen nur noch lakonisch *Für Viol. u. Pf.*, bis am 16. September konstatiert wird *Fleißig. – Fertig m. d. Sonate.* Innerhalb von wenigen Tagen war die erste Violinsonate entstanden.

»Etwas Neues«: Sonaten aus Düsseldorf

Clara Schumann vertraut ihrem Tagebuch am 15. September 1851 an: *Robert arbeitet sehr fleißig etwas Neues; ich kann ihm aber nicht entlocken, was, vermute jedoch, es sei ein Stück für Klavier und Violine, hab ich recht?* Am 18. September die Gewissheit: *Ich hatte recht vermutet, R. hat eine neue Sonate für Klavier und Violine komponiert.* Was sie damals noch nicht ahnte: es wurden schließlich drei Sonaten!

Schumanns erster Biograph und Düsseldorfer Konzertmeister Wasielewski berichtet über die äußeren Umstände während der Komposition: *Auch eine gewisse Gereiztheit blickt ab und zu durch*. Die *Verdrießlichkeiten*, auf die er damit anspielt, waren erste Krisen im Zusammenhang mit Schumanns Position als Städtischer Musikdirektor in Düsseldorf. Im darauf folgenden Monat schreibt Schumann – wieder innerhalb weniger Tage – eine *2te Sonate*, deren Fertigstellung von Clara ungeduldig herbeigewünscht wird: *Ich brenne vor Ungeduld danach* schreibt sie in ihr Tagebuch. Wasielewski berichtet: *Wenige Wochen nach Entstehung der A-moll-Sonate äußerte Schumann lächelnd in seiner gutherzigen Weise: „die erste Violinsonate hat mir nicht gefallen; da habe ich denn noch eine zweite gemacht, die hoffentlich besser gerathen ist", und mit diesen Worten brachte er seine D-moll-Sonate zum Vorschein*.