

Vorwort

„Es geht doch nichts über das Vergnügen, etwas selbst komponiert zu haben und dann zu hören“ notiert Clara Schumann am 2. Oktober 1846 in ihrem Tagebuch, um gleich darauf einzuschränken: „Natürlich bleibt es immer Frauenzimmerarbeit, bei denen es immer an der Kraft und hie und da an der Erfindung fehlt.“ Diese gegensätzlichen Äußerungen charakterisieren sehr treffend ihr Verhältnis zum eigenen Schaffen, das zwiespältig blieb, obwohl sie schon früh zu komponieren begonnen hatte. 1819 in Leipzig geboren, wurde sie von ihrem Vater, dem Klavierpädagogen Friedrich Wieck, systematisch zur Klaviersvirtuosin ausgebildet und machte als Wunderkind Karriere. Erste Kompositionsversuche unter väterlicher Anleitung datieren aus dem Jahre 1827, ihre *Quatre Polonaises* op. 1 erschienen 1830 im Druck. Friedrich Wieck förderte das Kompositionstalent seiner Tochter aber wohl nicht zuletzt aus ökonomischen Erwägungen, denn der Vortrag eigener Klavierstücke konnte die Attraktivität der jungen Virtuosin nur steigern, und das wiederum schlug sich finanziell nieder. So wurden Neigungen geweckt und unterstützt, die bei der erwachsenen Frau durchaus nicht mehr erwünscht waren. „Ein Frauenzimmer muss nicht componieren wollen – es konnte noch keine, sollte ich dazu bestimmt sein?“ fragt Clara Wieck 1839 zweifelnd unter dem Einfluss der herrschenden Gesellschaftsmeinung. Nach der Heirat mit Robert Schumann 1840 wurde ihre Situation keineswegs einfacher. Zum einen beanspruchten der große Haushalt und die rasch wachsende Kinderschar ihre ganze Kraft, zum anderen schätzte Robert Schumann sich zwar glücklich, in seiner Frau eine so kompetente Mitarbeiterin zu besitzen, doch sah er sie in erster Linie in der Rolle der Hausfrau und Mutter und wollte ihr selbstständige künstlerische Tätigkeit zumindest nicht uneingeschränkt zugestehen. „Kinder haben und einen immer phantasierenden Mann und komponieren, geht nicht zusammen“, befand er kategorisch. Trotzdem ermunterte er sie hier und da zu eigenen Arbeiten. Als Frucht gemeinsamer Kontrapunktstudien anhand des *Wohltemperierten Klaviers* entstanden ihre *Präludien und Fugen für das Pianoforte* op. 16, und gemeinsam vertonte das Ehepaar Rückerts „Liebesfrühling“, dem ein weiterer Liederzyklus (op. 13) von Claras Hand folgte. Nach dem Tod ihres Mannes, den sie um vierzig Jahre überleben sollte, komponierte sie kaum mehr. Sie hatte sieben unmündige Kinder zu versorgen und war deshalb gezwungen, ihre unterbrochene Pianistenlaufbahn wieder aufzunehmen. Konzertreisen führten sie in viele Länder und machten sie zu einer bekannten und hochgeachteten Persönlichkeit im europäischen Musikleben der zweiten Jahrhunderthälfte. Ab 1878 unterrichtete sie am Hochschen Konservatorium in Frankfurt am Main. Als fast schon legendäre Gestalt starb sie 1896.

Das Jahr 1853 war von besonderer Bedeutung für Clara Schumann. Der 20jährige Brahms, dessen Freundschaft für ihr weiteres Leben bestimmend werden sollte, trat in ihren Gesichtskreis, von Robert Schumann in dem berühmten Aufsatz *Neue Bahnen* enthusiastisch begrüßt.

Das 31. Niederrheinische Musikfest in Düsseldorf vermittelte ihr die nähere Bekanntschaft des jungen genialen Geigers Joseph Joachim, der ebenfalls herzlich von der Familie Schumann aufgenommen wurde. Während der Krankheit und nach dem Tod ihres Mannes wurde er Clara ein treu ergebener Freund. Sie musizierte gerne mit ihm und schätzte sein sicheres Urteil in Fragen der Interpretation.

Nach längerer Schaffenspause spürte Clara im Frühjahr 1853 auch wieder Lust zum Komponieren. In rascher Folge entstanden *Variationen über ein Thema von Robert Schumann* für Klavier op. 20, die sie ihrem Mann zum Geburtstag schenkte, *Drei Romanzen* für

Klavier op. 21, *Six Lieder aus „Jucunde“ von H. Rollet* op. 23. An vorletzter Stelle dieser Reihe stehen die am 14., 18. und 21. Juli komponierten *Drei Romanzen* op. 22 für Violine und Klavier, die einzigen Kammermusikwerke neben dem Trio op. 17. Die freie Form der Romanze (die im 19. Jahrhundert so beliebt war, dass August Wilhelm Ambros von einer „musikalischen Wasserpist“ sprach) beinhaltet hier lyrische Charakterstücke, wie sie auch Robert Schumann und zwar erstmalig für kammermusikalische Besetzungen komponierte. Vorbilder mögen also vor allem Schumanns *Romanzen für Oboe und Klavier* op. 94, die *Märchenbilder* für Viola und Klavier op. 113 oder die *Stücke im Volkston* für Violoncello und Klavier op. 102 gewesen sein, die Clara „ihrer Frische und Originalität wegen“ entzückten. Diesen Werken am meisten verwandt und gleichzeitig ein wenig an Mendelssohn erinnernd scheint die Romanze Nr. 2 in g-moll. Zeugnisse wechselseitiger Beeinflussung und intensiven musikalischen Gedankenaustausches zwischen Clara Schumann und Joachim sind auch dessen Stücke für Violine und Klavier op. 2 und 5 (1850/55) und *Hebräische Melodien* für Viola und Klavier op. 9 (1855).

Die *Drei Romanzen* op. 22 erschienen bei Breitkopf & Härtel im Januar 1856. Ein druckfrisches Exemplar hatte die Komponistin Joachim als Weihnachtsgabe zugeschaut, aber wegen verzögerter Lieferung des Verlages erreichte es den Empfänger nicht rechtzeitig: „.... liegt an einem saumseligen Händler, der etwas Schönes für Dich noch nicht geschickt hat ... Auf das was folgt, kannst Du Dich ungeniert freuen!“ avisiert Brahms, der die Weihnachtstage in Düsseldorf verbrachte, dem Freund das zu erwartende Geschenk. Clara Schumann und Joseph Joachim spielten die Stücke mehrmals gemeinsam in der Öffentlichkeit, u. a. vor dem musikbegeisterten und selbst komponierenden König Georg V. von Hannover, der darüber „ganz in Extase“ geriet, wie Joachim berichtet.

Wie bei „Damenwerken“ üblich, wurden die Romanzen in den maßgeblichen Blättern der Zeit wenig beachtet. Die von Robert Schumann gegründete, allerdings seit längerem nicht mehr unter seiner Leitung stehende *Neue Zeitschrift für Musik* nimmt überhaupt keine Notiz davon. Lob spendet 1856 die *Neue Berliner Musikzeitung*. „Sämmtliche drei Stücke sind jedes in seinem Character überaus innig gedacht und in zarter, duftiger Weise ausgeführt: Die Melodieen der Violine sind an sich zwar einfach, aber durch sehr interessante Harmonie- und Begleitungsunterlage, sowie durch Gegenmelodieen, ohne alle Ueberladung sehr wirkungsvoll behandelt. Der eigenthümlich reizende Ton jeder einzelnen Nummer macht es sehr schwer, irgend einer derselben den Vorzug geben zu wollen.“

Die Neuausgabe folgt dem ziemlich zuverlässigen Erstdruck. Einige Fehler, vor allem Lücken und Inkonsistenzen in der Artikulation, wurden durch Vergleich mit Parallelstellen und dem Autograph (Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, *Mus. ms. autogr. Kl. Schumann 10, Romanzen für Clavier und Violine*), das aber nicht als Stichvorlage diente, beseitigt. Die wenigen Fingersätze in beiden Stimmen finden sich im Erstdruck, aber nicht im Autograph. Es ist sehr wahrscheinlich, dass sie in der Violinstimme (wie auch Teile der Artikulation) von Joseph Joachim stammen, der diese Aufgabe z. B. schon 1853 bei der Drucklegung von Robert Schumanns *Phantasie für Violine und Orchester* bzw. Klavier op. 131 übernommen hatte.

Preface

"There is nothing like the satisfaction of composing something oneself and hearing it afterwards" noted Clara Schumann in her diary on 2 October 1846; but she was quickly to add: "Naturally it remains woman's work, always lacking in strength and occasionally in ideas." These statements reflect Clara Schumann's problematic relationship to her own compositional activity, which remained contradictory throughout her life despite her early beginnings at composition.

Born in Leipzig in 1819, she was trained systematically by her father, the piano pedagogue Friedrich Wieck, to become a piano virtuoso. Wieck's plan succeeded and Clara became a child prodigy. Her first attempts at composition, under her father's supervision, date from 1827; her *Quatre Polonoises* op. 1 were published in 1830. Friedrich Wieck encouraged his daughter's compositional talent, albeit with an eye to his own financial interest. If the young virtuoso were to perform her own pieces, she could only increase her popularity, and thus her market-value. However, this activity, fostered and encouraged by Clara's father, aroused a certain desire in the young girl, which became unseemly in a grown woman. "A woman should not want to compose – none has been able to do so until now – have I been chosen for this task?" asked Clara Wieck in 1839, torn between her secret wish and public opinion. Her marriage to Robert Schumann in 1840 did not improve the situation: on the one side, the endless household chores and the rapid succession of childbirths made great demands on her physical strength, on the other side, Schumann, although happy to have such a competent assistant at his side, considered Clara above all as wife and mother, and did not want her to develop her artistic ambitions without reservation. Schumann categorically declared that "it is impossible to have children and a constantly creative husband and to compose at the same time." Nonetheless, he occasionally encouraged her to write pieces. The *Präludien und Fugen für das Pianoforte* op. 16 were the result of Robert's and Clara's counterpoint study on the basis of Bach's *Well-Tempered Clavier*. The couple also set Rückert's "Liebesfrühling" to music together, where-after Clara composed a further lied cycle, the op. 13, on her own. She composed only very rarely after her husband's death (she outlived him forty years). In order to care for her seven children, all under age, she was forced to take up her interrupted pianistic career. She concertized in many countries and became a very well-known and esteemed personality in the European music world of the second half of the nineteenth century. She accepted a teaching position at the Hochsches Konservatorium in Frankfurt/Main in 1878 and died, practically a legend in her time, in 1896.

The year 1853 had been a particularly significant year for Clara Schumann. The twenty-year-old Brahms, who had been acclaimed with enthusiasm by Robert Schumann in his famous essay *Neue Bahnen*, made his entrance into Clara's life, in which he was later to play a decisive role.

On the occasion of the "Thirty-first Lower-Rhenish Music Festival" in Düsseldorf, she also met the talented young violinist Joseph Joachim, who was equally warmly welcomed into the Schumann family. Joachim proved to be a true, devoted friend to Clara during Robert's sickness and after the composer's death. Clara enjoyed playing chamber music with him and appreciated his sound judgement in matters of interpretation.

After a lengthy creative pause, Clara once again felt the urge to compose towards the spring of 1853. In a very short period of time, she wrote the *Variations on a theme by Robert Schumann* for piano op. 20, which she offered to her husband on his birthday, the *Three Romances for Piano* op. 21, composed on 14, 18 and 21

July, and the *Six Lieder from H. Rollet's "Jucunde"* op. 23. Before this last work, she had composed the *Three Romances* op. 22 for violin and piano, the only chamber work besides the *Trio* op. 17. The free form of the romance (which was so popular in the nineteenth century that August Wilhelm Ambros spoke of a "musical plague") consists here of lyrical character pieces, similar in style to those of Robert Schumann (he also first used the character piece for a chamber composition). Clara's models were perhaps her husband's *Romances for Oboe and Piano* op. 94, the *Märchenbilder* for viola and piano op. 113 or the *Stücke im Volkston* for violoncello and piano op. 102. Clara was delighted by the "freshness and originality" of these works. The Romance Nr. 2 in G minor is the most strongly reminiscent of these works, besides being somewhat similar to Mendelssohn. The mutual influence and intense musical exchange between Clara Schumann and Joseph Joachim are reflected in Joachim's *Pieces for Violin and Piano* op. 2 and 5 (1850/55) and his *Hebräische Melodien* for viola and piano op. 9 (1855).

The *Three Romances* op. 22 were first published by Breitkopf & Härtel in January 1856. The composer wanted to offer Joachim a copy of her work, fresh from the press, as a Christmas gift, but her plan was thwarted by the publisher's delay in delivering the music. Brahms, who spent the Christmas holidays in Düsseldorf, hinted to his friend about the coming gift: "... (the delay) is due to a dawdling dealer, who has not yet gotten around to sending you something nice ... but you can certainly look forward with great pleasure to what is coming!" Clara Schumann and Joseph Joachim performed the pieces several times in public, once even for the music lover and occasional composer King George V of Hanover, who became "completely ecstatic" upon hearing them, as Joachim reported.

The important music periodicals of the time payed little attention to this opus. This was the typical fate of "ladies' pieces." The *Neue Zeitschrift für Musik*, founded by Robert Schumann but since many years no longer under his direction, completely ignored the pieces. However, words of praise were found in the *Neue Berliner Musikzeitung* of 1856: "All three pieces display an individual character conceived in a truly sincere manner and written in a delicate, fragrant hand: although the violin melodies are simple, they are handled very effectively with interesting harmonies and accompaniments as well as with contrasting melodies, all without exaggeration. The unique, charming tone of each number makes it very difficult to prefer one to the other." One can still fully subscribe to this judgement today. This present reprint not only represents another contribution to the reevaluation of Clara Schumann as composer, but also enlarges the violin repertoire with three additional pieces worthy of rediscovery.

This new edition follows the widely reliable first edition. A few errors, especially omissions and inconsistencies in the articulation, were eliminated after comparison with parallel passages and the autograph (Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, *Mus. ms. autogr. Kl. Schumann 10, Romanzen für Clavier und Violine*), which, however, did not serve as the *Stichvorlage*. The few fingerings found in the two parts stem from the first edition, not the autograph. The fingerings (as well as some of the articulations) in the violin part are most probably due to Joseph Joachim, who had carried out this task before, for example in 1853, when Robert Schumann's *Fantasy for violin and orchestra* (or piano) op. 131 was sent off to print.