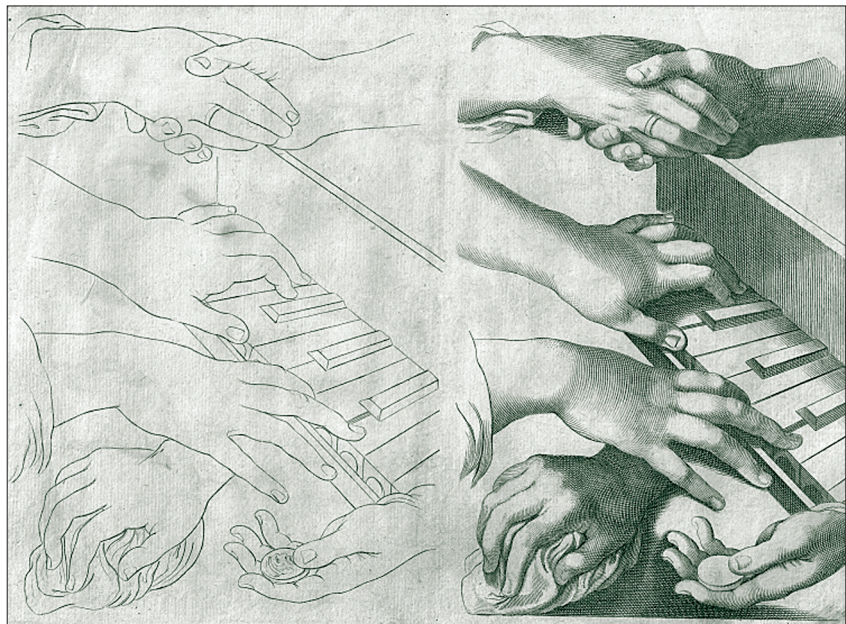


Robert Schumann (1810–1856)

PIECES FOR OBOE AND PIANO

ALEXEI UTKIN (*oboe*) / IGOR TCHETUEV (*piano*)



Fantasiestücke für Klarinette (Violine, Cello) und Klavier, op.73

Fantasy Pieces for clarinet (violin, cello) and piano, op.73

- | | | |
|---|-----------------------|--------|
| 1 | Zart und mit Ausdruck | [3:24] |
| 2 | Lebhaft, leicht | [3:38] |
| 3 | Rasch und mit Feuer | [4:31] |

Adagio und Allegro As-Dur für Horn (Violine, Cello) und Klavier, op.70

- | | | |
|---|---|--------|
| 4 | Adagio and Allegro in A flat major for horn (violin, cello)
and piano, op.70 | [8:02] |
|---|---|--------|

Drei Romanzen für Oboe (Violine, Klarinette) und Klavier, op.94

Three Romances for oboe (violin, clarinet) and piano, op.94

- | | | |
|---|----------------|--------|
| 5 | Nicht schnell | [3:30] |
| 6 | Einfach, innig | [3:59] |
| 7 | Nicht schnell | [4:28] |

Sonate a-Moll für Violine und Klavier, op.105

Transkription für Oboe und Klavier von Alexei Utkin (2008)

Sonata in A minor for violin and piano, op.105. Transcription
for oboe and piano by Alexei Utkin (2008)

- | | | |
|----|---------------------------------|--------|
| 8 | Mit leidenschaftlichem Ausdruck | [8:08] |
| 9 | Allegretto | [3:24] |
| 10 | Lebhaft | [5:17] |

Total Time [49:00]



In his youth Schumann was reputed to be a tender-hearted and desperate Romantic. This is undoubtedly true. We need only recall his ardent love for future wife Clara and how passionately he fought for her, how fervently he poured his feelings into numerous piano pieces and spared no effort in writing critical articles, where he furiously attacked Philistines and waxed lyrical about talented young composers such as Berlioz and Chopin.

When Schumann later found family happiness and his life became more tranquil, at least to outward appearances, characteristics that had previously lain hidden finally surfaced. The pieces recorded for this album give an idea of what the mature Schumann was like as a person and what interested him. Nearly all of them (except the violin sonata) were composed in Dresden, where he lived from 1844 to 1849. It should be mentioned that the change in Schumann's place of residence which involved leaving Leipzig, the epicentre of musical activity, and moving to quiet, peaceful Dresden was undertaken on the advice of his



doctors. The composer suffered from bipolar affective disorder. He was overcome by bouts of terrible depression which, in the end, also led to his death. Initially the move brought no relief: 'I am still badly afflicted and often quite despondent. I am not allowed to work at all, only to rest and take walks, but often I lack the strength even for a stroll,' wrote the composer in October 1844.

After a while Schumann's malady temporarily receded and once again he was immersed in his compositions. Here in Dresden he wrote 53 different works, almost a third of his entire creative output. Although Schumann composed prolifically and with utter self-oblivion, externally at least he led an extraordinarily well-ordered, humdrum existence. His first biographer Wilhelm Joseph von Wasielewski comments: 'Every morning he worked until noon. Then he took a stroll, accompanied by his wife and one of his friends. At approximately 1 o'clock he dined, and after a short rest resumed his work until 5 or 6. Thereafter he usually visited a public place or private club he belonged to, where he read the newspapers and drink a glass of beer or wine.'

Undoubtedly these modest, ordinary pursuits afforded the respected 'Herr Doktor' Schumann both tranquillity and pleasure. He methodically worked and rested, played dominoes and chess, showed interest in what he read in the newspapers, received guests, drank beer and, finally, found time for his numerous offspring (the Schumann couple had eight children, born one after the other). 'My parents' house was an artistic home that in no way differed at first sight from the home of any kind-hearted, unassuming burgher', recalled Schumann's eldest daughter Marie.



Characteristics such as his strict record-keeping allow us to discern in the composer's personality a thrifty burgher yet doting head of the family. Expenses were entered in thick 'Housekeeping Books', plans for the future noted in a 'Project Book', the joys and disappointments of private life entrusted to a 'Marriage Diary', and their children's first achievements listed in special 'Memento Books'. For example, the 'Memento Book' for Marie contains this fascinating address from a father to his one-year-old daughter: 'As for walking, of course nothing yet. The same can be said of speech. Singing is much more advanced, you already sing some intervals and tone sequences. Where you see lines of music at the end of this book you will find a few little melodies that I often sang for you, sitting at the piano. Let us diligently continue.'

Schumann believed that all human happiness was contained in concepts of diligence, thrift and fidelity. He was deeply affected by the world of childhood and enraptured by simple domestic pursuits and deference for unhurried, habitual tasks. All this was testimony of the specific atmosphere that reigned over Germany as a whole, not only his own family.

The word that characterises this atmosphere most precisely is 'Biedermeier'. Initially Gottlieb Biedermaier was a fictional character to which two friends, the doctor Adolf Kussmaul (1822–1902) and lawyer and writer Ludwig Eichrodt (1827–1892), attributed a cycle of their poetry. They penned a parody of the edifying scholastic lyrics that were already viewed with some scepticism in Germany by the time the cycle was written in 1853. To be precise, the Biedermeier period lasted



from the end of the Napoleonic Wars to the revolutionary events of the late 1840s. In the interval between these two upheavals people were weary of social unrest and began to poeticise a familial, domestic mode of life.

Today the word Biedermeier is a wide-ranging definition of an entire cultural epoch that has given us practical but rather pleasing furniture; paintings, drawings and engravings of people in a setting that would include the furniture; homely bric-a-brac and family albums; artless verse; and the genre of 'Hausmusik', or domestic music making.

Schumann turned his attention to supplementing the Hausmusik repertoire at a very opportune time, since his own children were growing up by then. In 1848 he wrote the piano cycle *Album für die Jugend* (Album for the Young). Apparently the composer was greatly encouraged by recognition from his publishers and the music lovers for whom these didactic pieces were written. Whatever the case, he now showed interest in music that catered for various tastes – it could be performed on the concert stage or in a close circle of friends or family.

In this way the author of music for symphony orchestras and opera theatres, quartets and choirs found a new application for his talent, and in 1849 he produced a variety of duets with piano. The Adagio and Allegro for Horn and Piano Op.70, the Fantasy Pieces for Clarinet and Piano Op.73 and Three Romances for Oboe and Piano Op.94 stand out among them. Schumann probably hoped that his pieces could be performed by instruments for which they were not necessarily designated. For this reason he noted that the horn and clarinet could be replaced by



a violin or cello, the oboe by a violin or clarinet. Neither would Schumann have objected, in our view, to the present interpretation: all three compositions and the violin sonata are performed on this album by two remarkable musicians – the oboist Alexei Utkin and pianist Igor Tchetuev.

Fantasy Pieces (*Fantasiestücke*) **Op.73** was originally called Evening Pieces (*Soiréestücke*) by the composer. Indeed, these pieces were probably written for an evening concert in a private home. This was the setting for the first performance, by Clara Schumann and Dresden clarinetist Johann Kotte. Shortly afterwards the Fantasy Pieces were published and the first public performance was given at the Leipzig Musicians' Association (14 January 1850). Later they were included in the repertoire of renowned violinist Joseph Joachim. Why Schumann renamed these pieces is unknown, but undoubtedly he was very fond of the word 'Fantasiestücke', since he used it several times for his chamber compositions (Op.73 has three namesakes: piano pieces Op.12 and 111, also piano trio Op.88). It is assumed that the composer borrowed the title from Hoffmann, since the first three volumes of Hoffmann's novellas were published in 1814 as *Fantasiestücke in Callots Manier* (Fantasy Pieces in the Manner of Callot). The whimsical and fanciful qualities of Op.73 are seen, for instance, in the following. Schumann unites three diverse pieces in the cycle and prescribes how each should be performed: piece No.1 – 'Zart und mit Ausdruck' (Tenderly and with expression), No.2 – 'Lebhaft, leicht' (Animated, light), No.3 – 'Rasch und mit Feuer' (Quickly and with fire). At the same time he adroitly creates interconnections between the contrasting



pieces. Listen attentively: the phrase that begins the second piece already appeared fleetingly in the piano part of the first, and the main motif of the third develops from the final notes of the second. Moreover, Schumann skilfully recapitulates the entire cycle in the impetuous and striking last piece, entwining the melodies of both preceding pieces.

Alexei Utkin played Op.73 on an oboe d'amore, which has a lower pitch than the ordinary oboe. His choice of instrument allowed him to perform from the score for clarinet, without any detriment to the original concept (the lowest note produced by this type of oboe, the G₃, is required in the first piece).

Three Romances Op.94, like the Fantasy Pieces Op.73, was first heard at a private gathering. This time the first performers were Clara Schumann and court Kapelle concertmaster Franz Schubert. In the 19th century short instrumental pieces were often called 'romances'. Usually these were lyrical miniatures with melodious tunes, but they could vary considerably, since the term was not confined to specific form or content. The genre of songs without words created by Felix Mendelssohn was the closest approximation of a romance. Schumann wrote three cycles of romances: before those for oboe he had composed Three Romances for Piano Op.28 (1839) and later Five Romances for Cello and Piano (1853), which appears to have been lost.

In the Op.94 romances the composer made a point of writing simple, uncomplicated music. The instrumental parts do not require virtuoso performance and pose no real difficulty for amateur musicians. Schumann's straightforward directions are in



keeping with the music. He calls for the first piece to be played 'Nicht schnell' (Not quickly), the second 'Einfach, innig' (Simply, intimately), and the third, again, 'Nicht schnell'. Schumann sustains this simplicity of tone throughout the romances and the listener feels they are slightly stylised, in the manner of folk music. At the same time this simplicity in no way unites them – the images developing in the miniatures are quite different. Now we hear a moving elegy (No.1); now a song, simple-hearted and entirely devoid of guile, with an animated middle section (No.2); next a bizarre hybrid resembling a ballad coloured by dancing leaps, with a broad lyrical theme in the middle (No.3).

Adagio and Allegro Op.70 is an exclusively concert opus, unlike the two previously mentioned. Here Schumann is mastering the various possibilities of the chromatic horn. This interest is also reflected in the *Konzertstück* for Four Horns and Orchestra Op.86, written in the same year, 1849.

Right up to the 19th century natural horns were used, and many notes attainable with other instruments were impossible to produce (on the whole only those that belonged to the harmonic series could be played). A special valve mechanism was devised to improve the horn's function. With this innovation not only the player's lips participated in sound generation, but also his fingers operating small levers – the valves. The chromatic scale could now be produced, and during Schumann's lifetime the improved version of the horn gradually grew in popularity.

When Schumann began composing music for horn he clearly wished to prove that the instrument was now equal to any string instrument: it could sing or play lively virtuoso music just as well. To



demonstrate both these functions the composer selected a form consisting of two movements, slow and fast tempo (a common practice in the 19th century). The solo part in the extended Adagio is rich with semitone steps, demanding long breathing and faultless legato. Schumann adds a generous number of wide-interval leaps, with the melody now retreating to deep bass notes, now reaching for the highest notes in the horn's range.

The fiery Allegro is entirely different, giving way to striking triplet motifs, sharp repetitions and ascending flights up the scale and triad notes. Although the composer doesn't wish to part with his Adagio, and in the midst of a fast-tempo movement comes an exquisite and unhurried theme, filled with yearning.

Sonata for Violin and Piano Op.105 was written in Düsseldorf, where the composer settled in 1850 with his wife and children. The move brought him renewed energy and several more years of creative life.

Schumann was encouraged to write the violin sonatas by the leader of the Leipzig orchestra Ferdinand David, who asked him to create some splendid new compositions for violin and piano. The violin sonata was a new genre for Schumann. His first attempt was the Sonata Op.105, composed in the autumn of 1851. When this experiment failed to satisfy him he immediately wrote a second sonata, added the subheading 'Grand' and dedicated it to the renowned violinist.

Schumann had his own reasons for this – possibly the more substantial second sonata was a better match for David's own expectations. But the miniature Sonata Op.105 has many admirable features of its own and should not be underestimated.



Foreboding and heartfelt anguish seethe in the major theme of the first movement, with the violin melody pitched so low that it could be played on the cello. This theme takes a specific role. Throughout the movement Schumann continually returns to the initial motifs, scarcely altering them – each time the same notes, the same register. We have the impression that the composer is troubled by an obsessive idea that recurs over and over again.

The Allegretto that follows brings a sense of invigorating repose. In contrast to the first movement it soothes the listener with a variety of impressions: a carefree pastoral tune, then a melancholic romance and fiery scherzo. But with the onset of the finale our attention is refocused. Neither the quick tempo nor the fleeting new images can detract us from the most important factor – the initial notes of this movement. The composer inevitably returns to his point of departure, over and over again. Nor has the main theme of the first movement disappeared: in the finale the central motif reminds us of its continuing presence in the coda.

As we approach the end of the cycle there is a strong feeling that the insistent ideas pervading this sonata are inescapable and no resolution is possible. We are involuntarily reminded of Schumann's words: 'We would discover terrible things if we could penetrate to the source from which every work began.' Where did the source of this sonata lie? What emotions tormented the author's soul? Alas, we have no way of answering such questions.

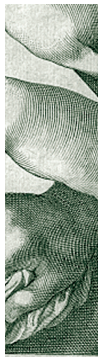
Varvara Timchenko, translated by Patricia Donegan





В молодости Шуман прослыл отчаянным и трепетным романтиком. Еще бы! Вспомним, как горячо он был влюблен в свою будущую жену Клару, как страстно боролся за нее, как пылко изливал свои чувства в многочисленных фортепианных пьесах, как не жалея сил писал критические статьи, в которых яростно атаковал филистеров и восторгался молодыми талантами – Берлиозом и Шопеном.

Позже, когда Шуман обрел, наконец, семейное счастье и его жизнь хотя бы внешне стала спокойнее, в характере композитора проступили не очевидные прежде черты. Каков был Шуман в годы зрелости, что интересовало его – об этом кое-что могут рассказать нам пьесы, записанные в этом альбоме. Почти все они (за исключением скрипичной сонаты) были созданы в Дрездене, где композитор жил в 1844–1849 годах. Надо сказать, что сменить место жительства, покинуть эпицентр музыкальных событий, Лейпциг, и перебраться в спокойный и тихий Дрезден Шуману рекомендовали



врачи. Композитор страдал биполярным аффективным расстройством. Время от времени он переживал приступы мучительнейшей депрессии, которая в конечном итоге и привела его к смерти. «Начиная с лета 1844-го, – пишет музыковед Сергей Грохотов, – он испытывает тяжелые и длительные недомогания, вызванные лихорадочной работой над «Сценами из Фауста»... Тошнота, головокружения, слабость и боли во всем теле, слуховые галлюцинации, приступы страха, тоски и апатии продолжают с некоторыми перерывами и на протяжении первой половины следующего года». Поначалу переезд не принес облегчения: «Я все еще сильно страдаю и часто совершенно теряю мужество. Работать мне совсем не разрешают, только отдыхать и гулять, но даже для прогулок у меня часто нет сил», – пишет Шуман в октябре 1844-го.

Спустя некоторое время болезнь все-таки дает композитору передышку, и он с головой погружается в сочинение музыки. 53 опуса – почти треть всех его вещей – появляются на свет именно в Дрездене. Несмотря на то что Шуман сочиняет много и самозабвенно, внешне он ведет весьма однообразную и в высшей степени упорядоченную жизнь. Вот что пишет об этом его первый биограф Вильгельм Йозеф Василевский: «По утрам он до 12 часов работал. Потом в сопровождении супруги и кого-нибудь из знакомых совершал прогулку. Примерно в час обедал и, немного отдохнув, опять работал до 5 или 6 часов. После этого обычно посещал какое-нибудь публичное место или закрытое общество, членом которого



состоял, чтобы почитать газеты и выпить стакан пива или вина».

Незатейливые будничные дела, без сомнения, приносили почтенному «герр доктору» Шуману и покой, и удовольствие. Он методично трудился и отдыхал, играл в домино и шахматы, интересовался газетными новостями, принимал гостей, пил пиво и, конечно, находил время, чтобы повозиться со своими многочисленными отпрысками (у супругов Шуман один за другим родились восемь детей). «Дом моих родителей был артистическим домом, внешне ничем не отличавшимся от доброго, простого бюргерского», – вспоминала старшая дочь Шумана Мария.

Разглядеть в композиторе бюргера, бережливого и в то же время трогательно-нежного, позволяет, к примеру, такая его черта: Шуман вел всему строгий учет. Расходы записывались в толстые «Хозяйственные книги», планы на будущее заносились в «Книгу проектов», радости и огорчения интимной жизни доверялись «Супружескому дневнику», а первые успехи детей – особым «Памятным книжечкам». Например, в «Памятной книжечке», предназначенной для Марии, мы можем прочитать любопытное обращение отца к годовалой дочери: «С ходьбой, естественно, пока еще никак. В разговоре тоже. Гораздо лучше обстоит дело с пением, ты уже поешь определенные интервалы и звуковые последовательности. В конце этой книжки, там, где нотные линейки, ты найдешь маленькие мелодии, которые я часто пел тебе за фортепиано. Давай будем с усердием продолжать».



Шуман верил, что в словах «усердие», «бережливость» и «верность» заключено все счастье жизни. Он умилялся миру детства, испытывал восторженные чувства к простым домашним занятиям, почтительность к неспешному привычному труду. Все это свидетельствовало о неповторимой атмосфере, царившей не только в его семье, но и в Германии в целом.

Слово, характеризующее эту атмосферу наиболее точно, – «бидермайер». Первоначально Готлиб Бидермайер – это вымышленный персонаж, которому приписали цикл своих стихов два друга – врач Адольф Куссмауль (1822–1902) и юрист, литератор Людвиг Эйхродт (1827–1892). Друзья пародировали назидательно-школьную лирику, рожденную в тот период немецкой истории, который ко времени написания цикла, к 1853 году, недавно завершился. Если быть точнее, то начало этого периода пришлось на конец наполеоновских войн, а финал – на революционные события конца 1840-х годов. В промежутке между двумя потрясениями люди, уставшие от общественных тревог, поэтизировали уклад своей частной, домашней жизни. Настроения, которым они предавались, можно выразить, к примеру, таким образом: «О, как чудесно быть бедным, неприметным школьным учителем! Посмотрите – он честен, благороден и весел! Семейные заботы не омрачают его души, а маленькие радости приносят настоящее блаженство. Он пользуется уважением односельчан как достойный супруг, гражданин и отец. Ах, как прекрасно он проводит досуг, наслаждаясь обществом цветов, голубей, детей или просто музицируя!...»



Сейчас слово «бидермайер» стало емким определением целой культурной эпохи, от которой до нас дошла практическая и не лишенная изыска мебель, картины, рисунки, гравюры, изображающие людей среди этой мебели, наивные безделушки и семейные альбомы, простодушные вирши и особая домашняя музыка (Hausmusik).

Во времена бидермайера игрой на музыкальных инструментах увлечены все – и дети, и взрослые. Фортепиано – неременный атрибут любой бюргерской гостиной. Его разновидность – столовое фортепиано (Tafelklavier) с тихим звуком и бедным тембром было особенно популярно. Оно стоило дешево, и почти всякий портной или сапожник мог позволить себе купить его. Hausmusik, как отмечает уже упомянутый музыковед Сергей Грохотов, не предусматривала исполнения (Aufführung), эту музыку даже не играли (spielen), ее просто делали (machen) для собственного удовольствия или же преподносили (darbieten) слушателям.

Шуман озаботился пополнением репертуара Hausmusik очень своевременно: подрастали его собственные дети, и в 1848 году композитор написал фортепианный цикл «Альбом для юношества». Признание издателей, а также потребителей музыкально-дидактической литературы, похоже, окрылило Шумана. Во всяком случае его теперь начинает интересовать музыка, удовлетворяющая различным запросам – та, которую можно исполнять и на концертной эстраде, и в дружеском домашнем кругу.

Итак, автор симфонической, сценической, квартетной,



хоровой музыки открывает новую область приложения своего таланта – в 1849 году из-под его пера выходят разнообразные дуэтные ансамбли с участием фортепиано. Прежде всего это Adagio и Allegro для валторны и фортепиано op.70, «Фантастические пьесы» для кларнета и фортепиано op.73 и «Три романса» для гобоя и фортепиано op.94. Шуману, вероятно, хотелось, чтоб его пьесы могли исполнять даже те, для чьих инструментов они не были предназначены. Ради этого он указывает, что валторну и кларнет можно заменить скрипкой или виолончелью, а гобой – скрипкой или кларнетом. Мы полагаем, что Шуман не возражал бы и против настоящего прочтения: все три сочинения, а также скрипичную сонату исполняют в этом альбоме замечательные современные музыканты – гобоист Алексей Уткин и пианист Игорь Четув.

«**Фантастические пьесы**» (Fantasiestücke) **op.73** Шуман сначала назвал «Вечерние пьесы». Они, вероятно, и были написаны «на вечер», для какого-нибудь домашнего концерта. В такой обстановке их впервые исполнили Клара Шуман и дрезденский кларнетист Иоганн Котте. Вскоре последовало издание пьес, а затем публичное исполнение в лейпцигском Музыкальном обществе (14 января 1850 года). Позднее их включил в свой репертуар знаменитый скрипач Йозеф Иоахим. Мы не знаем, почему Шуман переименовал эти пьесы, но одно очевидно: слово Fantasiestücke ему очень нравилось, ведь он неоднократно называл так свои камерные опусы (у op.73 есть три тезки – фортепианные пьесы op.12 и op.111, а также фортепианное трио op.88). Считается, что



ALEXEI UTKIN / IGOR TCHETUEV





это название композитор позаимствовал у Гофмана: первые три тома новелл Гофман опубликовал в 1814 году под заголовком *Fantasiestücke in Callots Manier* («Фантазии в манере Калло»). Заметим, что пьесы Шумана с этим названием переводят на русский язык как «Фантасти-ческие пьесы», а новеллы Гофмана – как «Фантазии». Второе, по всей видимости, правильное, так как слово *Fantasiestücke* происходит от немецкого *Fantasie*, фантазия, а не от *Phantastik*, фантастика.

Так напрашивается и более точное определение опуса 73 – «Пьесы-фантазии». Их причудливость, фантазийность проявляется, к примеру, в следующем. Шуман объединяет в цикл три разнохарактерные пьесы и предписывает, как каждую из них исполнять. (Первую – «нежно и выразительно», вторую – «оживленно и легко», а третью – «живо и с огнем».) В то же время он искусно связывает контрастные пьесы родственными узами. Вслушайтесь: оборот, с которого берет начало вторая пьеса, уже мелькал в фортепианной партии первой, а главный мотив третьей рождается из последних звуков второй. Кроме того, бурной, эффектной последней пьесой Шуман мастерски резюмирует весь цикл, вплетая в нее мелодии обеих предшествующих пьес.

Алексей Уткин сыграл ор.73 не на обычном гобое, а на гобое с более низким строем – гобое *d'amur*. Выбранный инструмент позволил музыканту исполнить сочинение по кларнетовой версии без каких-либо потерь (нижняя нота этой разновидности гобоя – звук соль малой октавы – необходима для первой пьесы).



«Три романса» **ор.94**, как и пьесы **ор.73**, прозвучали сначала в домашнем кругу. На этот раз первыми исполнителями были Клара Шуман и концертмейстер Королевской капеллы, гобоист Франц Шуберт. В 19 веке небольшие инструментальные пьесы нередко называли романсами. Чаще это были лирические миниатюры с напевными мелодиями, но по большому счету романсы могли быть какими угодно: ни к определенной форме, ни к конкретному содержанию название не обязывало. Наиболее близок к романсу жанр песни без слов, созданный Феликсом Мендельсоном. Шуман написал три цикла романсов: прежде гобойных на свет появились «Три романса» для фортепиано **ор.28** (1839), а уже после – «Пять романсов» для виолончели и фортепиано, считающиеся утерянными (1853).

В романсах **ор.94** Шуман намеренно прост и безыскусен. Партии инструментов не виртуозны – вполне под силу музыкантам-любителям. Под стать музыке и бесхитростные ремарки автора. Шуман желает, чтобы первую пьесу играли «не быстро», вторую – «просто, сокровенно», третью – снова «не быстро». Он выдерживает в романсах простоту тона, и кажется, что они чуть стилизованы под народную музыку. При этом простота вовсе не обедняет их – образы, раскрывающиеся в миниатюрах, различны. Вот перед нами проникновенная элегия (№1), вот песня – простодушная, без тени лукавства, с оживленной средней частью (№2), а вот диковинный гибрид: он похож на балладу, приправленную танцевальными подскоками, в сердцевину которой помещена широкая лирическая тема (№3).



В отличие от двух вышеупомянутых опусов **Adagio и Allegro op.70** – произведение исключительно концертное. С ним Шуман осваивает разнообразные возможности хроматической валторны. Этот интерес отзывается и в написанном в том же 1849 году Концертштюке для четырех валторн и большого оркестра op.86.

Вплоть до 19 века валторна была натуральной и на ней удавалось сыграть далеко не все звуки, доступные остальным инструментам (в основном лишь те, что принадлежат натуральному звукоряду). Специальный механизм, изобретенный для усовершенствования валторны, называли вентильным. С его появлением в звукоизвлечении стали участвовать не только губы исполнителя, но и пальцы, управляющие небольшими рычагами – вентилями. Новой валторне оказался подвластен хроматический звукоряд, и во времена Шумана она постепенно завоевывала все больше поклонников.

Взявшись сочинять музыку для валторны, Шуман, видимо, хотел удостовериться в том, что она теперь ни в чем не уступает струнным инструментам: наравне с ними может петь, а может играть подвижную, виртуозную музыку. Чтобы продемонстрировать обе ее способности, композитор избирает форму, состоящую из двух частей – медленной и быстрой (весьма распространенную в 19 веке). Сольная партия в просторном Adagio богата полутоновыми ходами, она требует большого дыхания и безупречного legato. В скачках на широкие интервалы Шуман щедр: мелодия то уходит в глубокие басы, то захватывает самые высокие



звуки валторнового диапазона.

В пылком Allegro все иначе: здесь место броским триольным мотивам, острым репетициям, взлетам по звукам гаммы и трезвучия. Однако автор не торопится расставаться с тем, что облюбовал в Adagio, и в центре быстрого раздела пьесы пишет дивную неспешную тему, полную томления.

Сонату для скрипки и фортепиано ор.105 композитор написал в Дюссельдорфе, где он с женой и детьми поселился в 1850 году. Переезд принес с собой новые силы и еще несколько полноценных лет жизни. Уже не за горами то время, когда композитора увезут в психиатрическую лечебницу в Энденихе, – но это случится лишь в 1854-м, а пока, в Дюссельдорфе, Шуман дирижирует концертами симфонического оркестра и певческого общества, сочиняет, радуется знакомству с молодым Брамсом, едет с Кларой на гастроль в Голландию.

К сочинению скрипичных сонат Шумана побудил концертмейстер лейпцигского оркестра Фердинанд Давид, как-то попросивший композитора написать по-настоящему хорошую, новую музыку для скрипки и фортепиано. Жанр скрипичной сонаты был для Шумана тогда в новинку. Он опробовал его осенью 1851-го, сочинив сонату ор.105. Однако проба не удовлетворяет его – он тут же пишет вторую сонату, дает ей подзаголовок «Большая» и именно ее посвящает знаменитому скрипачу.

Шуману виднее – возможно, солидная вторая соната действительно больше соответствовала ожиданиям Давида. Однако недооценивать миниатюрную сонату ор.105 было



бы ошибкой, в ней есть чему восхититься.

В основной теме первой части бурлит тревога, сердечная тоска; мелодия у скрипки звучит так низко, что ее могла бы сыграть виолончель. У этой темы особая роль. В течение всей части Шуман неоднократно возвращает нас к ее начальным мотивам, едва меняя их – каждый раз те же звуки, тот же регистр. Такое впечатление, что композитору не дает покоя одна навязчивая, то и дело беспокоящая его мысль.

Последующее Allegretto приносит живительное отдохновение. В отличие от первой части оно балует слушателя разнообразием впечатлений: то беззаботным пасторальным напевом, то меланхоличным романсом, то огненной скерцозной музыкой. Но вот начинается финал, и мы вновь сосредотачиваемся. Ни быстрый темп, ни мелькающие новые образы не могут отвлечь нас от того, что по-настоящему важно – от начальных звуков этой части: к ним, к этой исходной точке автор бессильно возвращается снова и снова. Вместе с тем нигде не исчезла и главная мысль первой части – ее основной мотив напоминает о себе в коде финала.

К окончанию цикла мы приходим со стойким ощущением: неотступные мысли этой сонаты неизбежны, им нет и не может быть разрешения. Невольно вспоминаются слова Шумана: «Мы узнали бы страшные вещи, если бы в каждом произведении могли проникнуть до самой основы, из которой оно произошло». Где основа, из которой произошла эта соната? Какие чувства бередили душу ее автора? Увы, на эти вопросы нам не дано знать ответов.





Schumann galt in seiner Jugend als hoffnungsloser Romantiker. Man erinnere sich nur an die glühende Liebe zu seiner späteren Ehefrau Clara, an seinen leidenschaftlichen Kampf um sie, an den Eifer, mit dem er seine Gefühle in zahllose Klavierwerke fließen ließ, an seine aufopfernden Kritiken, in denen er jedwedes Philistertum scharf attackierte und von jungen Talenten schwärmte, von Berlioz oder Chopin.

Als ihm dann endlich sein Familienglück beschieden war und sein Leben zumindest von außen betrachtet in ruhigeren Bahnen verlief, traten Charakterzüge zu Tage, die man bei Schumann vorher nicht bemerkt hatte. Über diesen gereiften Schumann und seine Interessen können die hier eingespielten Stücke etwas erzählen. Bis auf die Violinsonate sind sie alle in Dresden entstanden, wo der Komponist zwischen 1844 und 1849 lebte. Den Ortswechsel von der Musikmetropole Leipzig ins ruhige, beschauliche Dresden vollzog Schumann übrigens auf Anraten seiner Ärzte. Immer wieder wurde er von quälenden Depressions-



schüben heimgesucht, die letztlich auch für seinen Tod verantwortlich waren. Der Umzug verschaffte Schumann nicht sofort Erleichterung: „Noch immer bin ich sehr leidend und oft ganz muthlos. Arbeiten darf ich gar nicht, nur ruhen und spazieren gehen – und auch zum letzten versagen mir häufig die Kräfte“, schrieb er im Oktober 1844.

Einige Zeit später ließ die Krankheit dem Komponisten aber doch eine Atempause, und er stürzte sich in neue Kompositionen. Fast ein Drittel seines Gesamtwerks entstand in Dresden, 53 Stücke an der Zahl. Schumann komponierte zwar viel und mit Hingabe, führte dabei aber nach außen hin ein gleichförmiges, einer strengen Ordnung unterworfenen Leben, wie bei seinem ersten Biografen Wilhelm Joseph von Wasielewski nachzulesen ist: „Vormittags bis gegen 12 Uhr arbeitete er. Dann unternahm er gewöhnlich in Begleitung seiner Gattin, und des einen oder andern nähern Bekannten einen Spaziergang. Um 1 Uhr speiste er, und arbeitete dann nach kurzer Ruhe bis 5 oder 6 Uhr. Hierauf besuchte er meist einen öffentlichen Ort, oder eine geschlossene Gesellschaft, deren Mitglied er war, um Zeitungen zu lesen, und ein Glas Bier oder Wein zu trinken.“

Das simple Alltagsgeschäft bedeutete für den verehrten „Herrn Doktor“ Schumann zweifellos Ruhe und Befriedigung. Es gab feste Zeiten für Arbeit und Erholung, Domino- und Schachpartien oder die Zeitungslektüre, Schumann empfing Gäste, trank hin und wieder ein Bier und fand natürlich auch noch Zeit, sich mit seinen acht Kindern zu befassen. Seine älteste Tochter Marie erinnerte sich: „Mein Elternhaus war ein Künstlerhaus, welches sich im Äußeren in nichts von einem guten, einfachen Bürgerhause unterschied.“



Der sparsame, anrührend zärtliche Bürger Schumann ist auch daran zu erkennen, dass er in allen Bereichen eine strenge Buchführung pflegte. Finanzdinge wurden in dicken Haushaltsbüchern verzeichnet, Zukunftspläne im Projectenbuch festgehalten, Freud und Leid des Privatlebens den Ehetagebüchern anvertraut und die ersten Erfolge der Kinder in eigenen Gedenkbüchlein verewigt. So findet sich im Gedenkbüchlein für Marie ein aufschlussreicher Eintrag des Vaters für die einjährige Tochter: „Mit dem ordentlichen Gehen ist es natürlich noch nichts. Auch nicht mit dem Sprechen. Desto weiter bist du schon im Singen und singst schon ganz bestimmte Intervalle und Tonfolgen. Am Schluß die-ses Buches, wo die Notenlinien stehen, wirst du kleine Melodien finden, die ich Dir öfter am Clavier vorsang. Wir wollen dies fleißig fortsetzen.“

Für Schumann lag das gesamte Lebensglück in den Begriffen Fleiß, Achtsamkeit und Treue. Er ließ sich anrühren von der Welt der Kindheit, konnte sich für schlichte Haushaltsdinge begeistern und wusste einen ruhigen, gewöhnlichen Arbeitstag zu schätzen. All dies zeugt von einer besonderen Atmosphäre, die damals nicht nur in der Familie Schumann vorherrschend war, sondern in Deutschland insgesamt.

Am treffendsten ist diese Stimmung wohl mit dem Begriff Biedermeier eingefangen. Gottlieb Biedermaier war eine fiktive Gestalt, der der Arzt Adolf Kussmaul (1822–1902) und der Dichterjurist Ludwig Eichrodt (1827–1892) einen gemeinsamen Gedichtzyklus zuschrieben. Die beiden Freunde parodierten in dieser 1853 entstandenen Sammlung die erbaulich-belehrende Lyrik, wie sie in der eben zu Ende gegangenen Epoche in Deutsch-



land gepflegt worden war. Sie hatte mit dem Ende der Napoleonischen Kriege begonnen und fand ihren Abschluss mit den Revolutionsereignissen Ende der 1840er Jahre. Der gesellschaftlichen Wirren müde, verfielen die Menschen in der Zeit zwischen diesen beiden Erschütterungen darauf, das private, häusliche Leben poetisch zu überhöhen. Die Stimmungen, in denen sie schwelgten, lassen sich etwa wie folgt formulieren: „Ach wie wundervoll ist doch das Dasein eines armen, bescheidenen Dorfschulmeisters. Wie ehrlich, brav und lustig er ist. Keine Familiendinge verdunkeln sein Gemüt, an den kleinen Freuden ist alles gelegen. Im Dorfe schätzt man ihn als respektablen Gatten, Bürger und Vater. Ach wie herrlich er seine Mußestunden verbringt, sich an der Gesellschaft von Blumen, Tauben und Kindern erfreut oder einfach musiziert.“

Heute steht Biedermeier für die gesamte Kulturepoche, aus der uns praktisches, durchaus kunstvolles Mobiliar überliefert ist, Gemälde, Zeichnungen und Stiche, die Menschen inmitten dieses Mobiliars zeigen, naive Nippfiguren und Familienalben, simple Gedichtchen und eine eigene Form der Hausmusik.

In der Biedermeierzeit spielten alle ein Instrument, Kinder wie Erwachsene. Das Klavier war unverzichtbarer Bestandteil der bürgerlichen Wohnstube. Besonders beliebt war die Abart des Tafelklaviers mit seiner gedämpften Lautstärke und dem kargen Timbre. Tafelklaviere waren recht günstig und fast noch für jeden Schneider oder Schuster erschwinglich.

Schumann sorgte sich rechtzeitig um eine Erweiterung des hausmusikalischen Repertoires. Als seine Kinder im Heranwachsen waren, komponierte er 1848 den Klavierzyklus „Album



für die Jugend“. Die Anerkennung seitens der Verleger und der Rezipienten musikdidaktischer Literatur muss Schumann beflügelt haben. Jedenfalls wandte er sich nun einer Musik für verschiedene Anforderungen zu, die für den Konzertsaal genauso geeignet war wie für den privaten Familienkreis.

So erschloss der Komponist von Bühnen-, Quartett-, Chor- und symphonischer Musik seinem Talent ein neues Betätigungsfeld. Im Jahre 1849 schrieb er verschiedenartige Duette für Klavier und ein weiteres Instrument. Zu nennen sind in erster Linie das Adagio und Allegro für Pianoforte und Horn op.70, die Phantasiestücke für Pianoforte und Clarinette op.73 und die Drei Romanzen für Hoboe mit Begleitung des Pianoforte op.94. Vermutlich wollte Schumann, dass auch diejenigen seine Stücke spielen konnten, für deren Instrumente sie nicht vorgesehen waren. Daher gab er an, dass Horn und Klarinette auch durch Geige bzw. Cello ersetzt oder die Oboenpartie von Geige bzw. Klarinette übernommen werden kann. Schumann hätte gewiss auch gegen die Lesart der vorliegenden Einspielung keine Einwände gehabt. Hier werden alle drei Werke, auch die Violinsonate, vom Oboisten Alexej Utkin und dem Pianisten Igor Tschetujew interpretiert.

Die **Phantasiestücke op.73** hießen bei Schumann ursprünglich Soiréestücke. Sie waren wahrscheinlich auch für eine Soirée geschrieben, ein abendliches Hauskonzert. In diesem Rahmen erklangen sie zum ersten Mal unter den Händen von Clara Schumann und dem Dresdner Klarinettenisten Johann Kotte. Kurze Zeit darauf wurden sie publiziert und dann am 14. Januar 1850 bei einer „Abendunterhaltung“ des Leipziger Tonkünstler-



vereins öffentlich aufgeführt. Später nahm sie der berühmte Geiger Joseph Joachim in sein Repertoire.

Wir wissen nicht, warum Schumann den Titel geändert hat. Das Wort Phantasiestücke war aber offensichtlich ganz nach seinem Geschmack, hat er doch mehrere kammermusikalische Werke so benannt (neben op.73 auch die Klavierwerke op.12 und op.111, sowie das Klaviertrio op.88). Vermutlich ist die Bezeichnung E.T.A. Hoffmann entlehnt. Dieser hatte seine ersten drei Erzählbände 1814 unter dem Titel „Phantasiestücke in Callot's Manier“ veröffentlicht. Fantasie- und Einfallsreichtum der Stücke op.73 zeigen sich beispielsweise darin, dass Schumann drei ganz unterschiedliche Stücke zu einem Zyklus verbindet und vorgibt, wie jedes einzelne auszuführen ist – das erste „zart und mit Ausdruck“, das zweite „lebhaft, leicht“ und das dritte „rasch, mit Feuer“. Gleichzeitig knüpft er kunstvolle Bande zwischen den kontrastierenden Stücken. So wird die Wendung, mit der das zweite Stück beginnt, bereits im Klavierpart des ersten vorweggenommen, während sich das zentrale Motiv des dritten aus den Schlussnoten des zweiten ergibt. Darüber hinaus gelingt Schumann mit dem lebhaften, stürmischen Schlussstück ein bezauberndes Resümee des gesamten Zyklus, indem er die Melodien der beiden vorangegangenen Stücke darin verwebt.

Alexej Utkin hat op.73 nicht auf einer gewöhnlichen Oboe eingespielt, sondern auf einer Oboe d'amore. Diese Wahl ermöglicht eine getreue Ausführung des notierten Klarinettenparts (im ersten Stück wird der tiefste Ton auf dieser tiefer klingenden Oboenvariante – das g der kleinen Oktave – benötigt).



Die **Drei Romanzen op.94** erklangen wie die Stücke op.73 zunächst im familiären Kreis. In diesem Fall waren die Uraufführenden Clara Schumann und Franz Schubert, Oboist und Konzertmeister der Königlichen Kapelle. Im 19. Jahrhundert wurden kleine Instrumentalstücke häufig Romanzen genannt. Zumeist handelte es sich um lyrische Miniaturen mit gesanglichen Melodien, im Grunde verpflichtete die Bezeichnung Romanze aber weder zu einer bestimmten Form, noch zu einem konkreten Inhalt. Der Romanze am nächsten kommt das von Felix Mendelssohn eingeführte Genre der Lieder ohne Worte. Schumann schrieb drei Romanzenzyklen: Vor den Oboenromanzen entstanden die Drei Romanzen für das Pianoforte op.28 (1839), nach ihnen Fünf Romanzen für Pianoforte und Violoncell (1853), die nicht überliefert sind.

In den Romanzen op.94 gibt sich Schumann betont schlicht und schmucklos. Die Instrumentalpartien sind nicht virtuos und durchaus von Laienmusikern zu bewältigen. Entsprechend zurückgenommen sind auch die Angaben des Komponisten zur Ausführung. Schumann möchte, dass die erste Romanze „nicht schnell“ gespielt wird, die zweite „einfach, innig“ und die dritte wiederum „nicht schnell“.

Er hält den schlichten Tonfall in allen Romanzen durch, sie scheinen leichte Anklänge an die Volksmusik aufzuweisen. Doch die Schlichtheit wirkt keineswegs als verbindendes Element, jede Miniatur lässt ihr eigenes Bild entstehen. Mal haben wir es mit einer innigen Elegie zu tun (Nr.1), mal mit einem einfachen, arglosen Lied mit belebtem Mittelteil (Nr.2) und schließlich mit einer absonderlichen Mischung, einer Art mit tanzenden



Sprüngen versetzter Ballade, in deren Zentrum ein ausladendes, lyrisches Thema steht (Nr.3).

Das **Adagio und Allegro op.70** ist im Gegensatz zu den oben erwähnten Werken ein reines Konzertstück. Schumann spielt darin die Möglichkeiten des chromatischen Waldhorns durch.

Bis ins 19. Jahrhundert hinein wurde auf Naturhörnern musiziert, die nicht über die chromatische Skala verfügten, sondern auf die Naturtöne beschränkt waren. Mit der Einführung von Ventilen waren nicht mehr nur die Lippen des Musikers für die Tonerzeugung verantwortlich, sie bekamen Unterstützung von den Fingern. Dem neuen Waldhorn stand nun die vollständige chromatische Skala zur Verfügung, was dem Instrument zur Zeit Schumanns zu stetig wachsender Beliebtheit verhalf.

In seinen Kompositionen für Waldhorn schien sich Schumann davon überzeugen zu wollen, dass es den Streichinstrumenten nun tatsächlich in nichts mehr nachstand und wie sie singen und bewegliche, virtuose Musik hervorbringen konnte. Er wählte die im 19. Jahrhundert beliebte zweisätzige Form (langsam – schnell), um beide Qualitäten des Horns würdigen zu können. Die Solopartie im groß angelegten Adagio ist mit chromatischen Figuren angereichert, sie erfordert einen langen Atem und ein lupenreines Legato. Auch bei den Intervallsprüngen schöpfte Schumann aus dem Vollen, die Melodie oszilliert zwischen dem tiefen Bassregister und den höchsten Tönen, die das Waldhorn hergibt.

Das leidenschaftliche Allegro kommt ganz anders daher. Hier dominieren markante Triolenmotive, scharfe Tonwiederholungen und Aufgänge entlang der Tonleiter oder von Dreiklängen. Und doch verabschiedet sich Schumann nicht einfach von dem,



was er im Adagio ausgekostet hat, sondern schreibt der Mitte des schnellen Satzes ein verhaltenes, sehnsuchtsvolles Thema ein.

Die **Sonate für Pianoforte und Violine op.105** komponierte Schumann, nachdem er 1850 mit Frau und Kindern nach Düsseldorf umgezogen war. Der Umzug verlieh Schumann neue Kräfte und beschied ihm noch mehrere erfüllte Jahre. 1854 sollte er in die Nervenheilanstalt in Endenich eingewiesen werden, aber noch dirigierte er in Düsseldorf Konzerte des Symphonieorchesters und des Gesangsvereins, komponierte und erfreute sich der Bekanntschaft mit dem jungen Brahms oder fuhr mit Clara zu Gastspielen nach Holland.

Die Anregung zur Komposition der Violinsonaten ging auf den Konzertmeister des Leipziger Gewandhausorchesters Ferdinand David zurück, der Schumann um gute, neue Musik für Geige und Klavier gebeten hatte. Das Genre der Violinsonate war damals Neuland für den Komponisten. Im Herbst des Jahres 1851 unternahm er einen ersten Versuch mit der Sonate op.105. Mit dem Ergebnis nicht recht zufrieden, ließ er sofort einen zweiten Versuch folgen, den er Große Sonate nannte und dem berühmten Geigenvirtuosen widmete.

Schumann wird gewusst haben, warum, vielleicht entsprach die solide gesetzte zweite Sonate tatsächlich eher den Erwartungen Davids. Doch auch die Miniatursonate op.105 verdient Beachtung, auch in ihr liegen Schätze verborgen.

Das Hauptthema des ersten Satzes spricht von quälender Unruhe und wehem Herzen, dabei ist die Geigenmelodie so tief gesetzt, dass sie auch vom Cello gespielt werden könnte. Und diesem Thema kommt eine Sonderrolle zu. Im Verlaufe des



ersten Satzes kommt Schumann mehrfach auf die Anfangsmotive zurück, ohne sie groß zu variieren – immer wieder dieselben Klänge, dasselbe Register. Es hat den Anschein, als lasse ein hartnäckiger Gedanke, der sich immer wieder ins Bewusstsein drängt, dem Komponisten keine Ruhe.

Das nachfolgende Allegretto wirkt belebend und erholend. Im Unterschied zum ersten Satz verwöhnt es den Hörer mit vielfältigen Impressionen: einer sorglosen Hirtenweise, einer melancholischen Romanze, einem feurigen Scherzo. Doch mit dem Beginn des Finales ist wieder Konzentration gefragt. Weder das schnelle Tempo noch die aufblitzenden neuen Motive können vom Eigentlichen ablenken – den Anfangstönen dieses Satzes. Erschöpft kehrt der Autor immer wieder zu diesem Ausgangspunkt zurück. Und auch der Hauptgedanke des ersten Satzes ist nach wie vor präsent, das zentrale Motiv scheint in der Coda des Schlusssatzes wieder auf.

Zum Ende des Zyklus stellt sich die sichere Empfindung ein, dass die zudringlichen Gedanken dieser Sonate unausweichlich sind, sie werden nicht aufgelöst, können nicht aufgelöst werden. Unwillkürlich fühlt man sich an ein Schumannwort erinnert: „Wir würden schreckliche Dinge erfahren, wenn wir bei allen Werken bis auf den Grund ihrer Entstehung sehen könnten.“ Auf welchem Grund entstand diese Sonate? Was lag dem Komponisten auf der Seele? Wir werden diese Fragen nie beantworten können.

Warwara Timtschenko, übersetzt von Thomas Weiler



Alexei Utkin was born in 1957 in the family of musicians. After graduating from the Moscow Conservatoire he was invited to join the Moscow Virtuosi Orchestra as a soloist and has performed with it for more than 20 years. Giving concerts in Europe, the USA, Japan, China and Singapore, he has played at New York's Carnegie Hall and Avery Fisher Hall, the Amsterdam Concertgebouw, the Palacio de la Música in Madrid, the Théâtre des Champs Élysées in Paris, the Gasteig Concert Hall in Munich and the Beethovenhalle in Bonn. In 2000 he established the Hermitage Chamber Orchestra. In 2010 he became artistic director and chief conductor of the State Chamber Orchestra of Russia (Moscow Chamber Orchestra). Recordings by Alexei Utkin and the Hermitage Orchestra have been released on the Caro Mitis label since 2003 and feature works by various composers from Johann Sebastian Bach to Britten and Shostakovich.

Igor Tchetuev was born in Sevastopol in 1980 and began studying music at the Sevastopol Music School. In 1994 he won the Grand Prix at the Vladimir Krainev International Young Pianists Competition (in Kharkov). From 1997 he continued his musical education in Krainev's class at the Hanover University of Music and Drama. Tchetuev has given concert tours in Russia, Ukraine, Western Europe and various Eastern countries, performing solo and with an orchestra. He has participated in numerous international musical festivals (including the Paris Chopin Festival, the Menuhin Festival in Gstaad, the Klavierfestival Ruhr, the La Roque d'Anthéron Festival (France) and the Schleswig-Holstein Festival). In 2004 the Caro Mitis label released an album, featuring Tchetuev's interpretation of complete piano sonatas by Alfred Schnittke, and since 2005 the label has been issuing his recordings of the Beethoven piano sonatas.





RECORDING DETAILS

Microphones – Neumann km130; DPA (B & K) 4006 ; DPA (B & K) 4011
SCHOEPS mk2S; SCHOEPS mk41

All the microphone buffer amplifiers and pre-amplifiers are Polyhymnia
International B.V. custom built.

DSD analogue to digital converter – Meitner design by EMM Labs.

Recording, editing and mixing
on Pyramix system by Merging Technologies.

*Recording Producer – **Michael Serebryanyi***

*Balance Engineer – **Erdo Groot***

*Recording Engineer – **Roger de Schot***

*Editor – **Carl Schuurbiers***

Recorded:

5–8.09.2008

5th Studio of The Russian Television
and Radio Broadcasting Company (RTR), Moscow, Russia

© & © 2010 Essential Music, P. O. Box 89, Moscow, 125252, Russia

© & © 2010 Музыка Массам, 125252, Россия, Москва, а/я 89

www.caromitis.com

www.essentialmusic.ru

CM 0042008

