

An Clara

za 30 nov 2019 / Grote podia / Blauwe zaal
van 10 tot ± 22 uur

inleiding Yanick Maes / 19.15 uur / Blauwe foyer



Clara Schumann. Ingekleurde lithografie, 1840 © Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin



Clara Wieck toen ze 15 jaar was. Lithografie van Julius Giere, Hannover 1835 © Robert-Schumann-Haus Zwickau

An Clara

10 uur tot 13 uur / Blauwe foyer
 cursus **Clara Schumann, meer dan 'vrouw van'**
 docent Veerle Janssens ism. Amarant

14 uur / Blauwe zaal
 film **'Geliebte Clara'**, 2008

± 15.50 uur
 PAUZE

16.30 uur / Blauwe zaal
Jozef De Beenhouwer piano

Clara Schumann (1819-1896)
 Deuxième Scherzo in c, opus 14 (Con fuoco)
 Uit 'Trois Romances, opus 11':
 nr 1 Andante in es
 nr 2 Andante und Allegro in g

William Sterndale Bennet (1816-1875)
 uit 'Three Diversions', opus 17 voor piano vierhandig:
 nr 2 Andante cantabile (transcriptie voor piano solo)

Clara Schumann
 Quatre Pièces fugitives, opus 15
 Larghetto in f
 Un poco agitato in a
 Andante espressivo in D
 Scherzo in G

Robert Schumann (1810-1856)
 uit '6 Canonische Studien für den Pedalflügel, opus 56':
 nr 2 Mit innigem Ausdruck (transcriptie voor piano solo)
 nr 4 Innig (transcriptie voor piano solo)

Clara Schumann
 Uit 'Drei Präludien und Fugen, opus 16':
 nr 2 Präludium und Fuga in Bes

Robert Schumann
 Sehnsucht nach der Waldgegend (Justinus Kerner), opus 35 nr 5 (transcriptie)
 Geständnis (Emanuel Geibel), opus 74 nr 7 (transcriptie)

Clara Schumann
 Variationen über ein Thema von Robert Schumann, opus 20
 Uit 'Drei Romanzen, opus 21':
 nr 1 Romanze in a (Andante - Sehr innig bewegt - Tempo I)

± 17.30 uur

PAUZE

18 uur / Blauwe zaal

Trio Khaldei

Barbara Baltussen piano **Pieter Jansen** viool **Francis Mourey** cello

Clara Schumann

'Drei Romanzen' voor viool en piano, opus 22

Andante molto

Allegretto

Leidenschaftlich schnell

Pianotrio in g, opus 17

Allegro moderato

Scherzo and Trio

Andante

Allegretto

± 18.45 uur

PAUZE

19.15 uur / inleiding op het liedrecital **Yanick Maes** / Blauwe foyer

20 uur / Blauwe zaal

Christiane Karg sopraan & **Malcolm Martineau** piano

Robert Schumann

Seit ich ihn gesehen, opus 42 nr 1

Clara Schumann

Er ist gekommen in Sturm und Regen, opus 12 nr 2

Robert Schumann

Widmung, opus 25 nr 1

Clara Schumann

Liebst Du um Schönheit, opus 12 nr 4

Robert Schumann

Rose, Meer und Sonne, opus 37 nr 9

Clara Schumann

Warum willst Du and're fragen, opus 12 nr 11

Clara Schumann (1819-1896)

Sechs Lieder, opus 13

Ich stand in dunklen Träumen

Sie liebten sich beide

Liebeszauber

Der Mond kommt still gegangen

Ich hab' in deinem Auge

Die stille Lotusblume

Robert Schumann

Die Lotusblume, opus 25 nr 7

Clara Schumann

Ihr Bildnis

Robert Schumann

Nun hast Du mir den ersten Schmerz getan, opus 42 nr 8

PAUZE

Clara Schumann

Oh weh' des Scheidens, das er tat

Johannes Brahms (1833-1897)

Scherzo, opus 2 nr 3

Clara Schumann

Lorelei

Johannes Brahms

Liebe und Frühling II, opus 3 nr 3

Clara Schumann

Das Veilchen

Johannes Brahms

An ein Veilchen, opus 49 nr 2

Clara Schumann

Sechs Lieder aus 'Jucunde', opus 23

Was weinst du, Blümlein

An einem lichten Morgen

Geheimes Flüstern hier und dort

Auf einem grünen Hügel

Das ist ein Tag, der klingen mag

O Lust, o Lust

Johannes Brahms

Wie Melodien zieht es mir, opus 105 nr 1

Clara Schumann

Die gute Nacht, die ich Dir sage

Johannes Brahms

Mondnacht, WoO21



Clara Schumann toen ze 59 was. Schilderij van Franz von Lenbach, 1878 © Robert-Schumann-Haus Zwickau

De lucht waarin ik adem

Toen Johannes Brahms zijn hartsvriendin Clara Schumann in 1868 aanraadde haar stresserende leven van concertpianiste op te geven en het eindelijk eens wat rustiger aan te doen, reageerde ze bijzonder geprikkeld. "Jij beziet het enkel als een inkomen, ik niet", schreef ze hem vanuit Baden-Baden, waar ze in haar zomerhuis uitrustte van een zoveelste concerttournee. "Ik voel mij geroepen mooie werken uit te voeren, vooral ook die van Robert, zolang ik de kracht heb, en ik zal blijven reizen, zonder dat ik het echt nodig heb, alleen niet op een zo inspannende manier, zoals ik het vaak moet doen. De uitoefening van de kunst is een groot deel van mijn wezen, het is voor mij de lucht waarin ik adem."

Het citaat typeert Clara Schumann (1819-1896) ten voeten uit. Op dat moment had ze er al een leven in en voor de muziek van 40 jaar op zitten, en er zouden er nog meer dan 20 jaar volgen. Op haar negende maakte ze als Clara Wieck haar openbaar debuut, onder meer met eigen composities, in het Gewandhaus in haar geboortestad Leipzig. In 1891 gaf ze op haar 71ste haar laatste concert voor publiek in Frankfurt, waar ze vijf jaar later overleed. Weinigen bepaalden in even grote mate het 19de-eeuwse muziekleven.

Eine Gesamtmusikerin

Zoals Wagner tekende voor het 'Gesamtkunstwerk', zou je zijn generatie- en stadsgenote Clara Schumann een 'Gesamtmusikerin' kunnen noemen. Gevraagd naar 19de-eeuwse concertpianisten met naam en faam worden meteen Franz Liszt, Frédéric Chopin en Sigismund Thalberg genoemd. Toch was het vooral Clara Schumann die de standaard voor het moderne recitalprogramma zette. Maar Clara Schumann was zeker niet alleen concertpianiste. Twee jaar na haar eerste stappen op het podium liet haar vader haar eerste composities publiceren. Van jongs af begon ze in het voetspoor van haar vader ook les te geven. Aanvankelijk privé, tot ze na lang aandringen op haar 58ste als eerste en enige vrouw een lesopdracht aanvaardde aan het pas opgerichte Dr. Hoch's Konservatorium in Frankfurt. Ook zo reikte haar invloed ver: met haar vele buitenlandse studenten (zelfs uit Chicago en New York) tot ver buiten de landsgrenzen, en met haar

pianomethode over de volgende generaties tot op vandaag. Door haar directe link met tijdgenoten als Robert Schumann, Felix Mendelssohn, Frédéric Chopin en Johannes Brahms, maar ook als pleitbezorgster van Bach, Schubert en Beethoven stelde niemand haar autoriteit ter discussie. Bovenal was ze de bewaakster van de erfenis van haar jonggestorven echtgenoot Robert Schumann (1810-1856), wiens brieven en verzameld werk ze mee uitgaf. Overigens deed ze dat op een manier die nu niet meer als historisch verantwoord geaccepteerd zou worden. Ze zag het als haar plicht zowel als haar recht een gewenst en aanvaardbaar beeld te schetsen van zichzelf en van haar naasten aan de hand van ontelbare brieven en dagboeken, waaruit zijzelf selecteerde, bewaarde maar ook vernietigde.

Van virtuoos wonderkind tot ingetogen concertpianiste

Haar muzikale talent (en doorzettingsvermogen) erfde Clara ongetwijfeld ook van haar moeder, Marianne Tromlitz, pianiste en gevierde sopraan aan het Gewandhaus. Maar door omstandigheden was het haar vader Friedrich Wieck die tekende voor haar muzikale opvoeding. Nadat haar ouders gescheiden waren, kwam Clara vanaf haar vijfde, volgens de Saksische wet, onder de hoede van haar vader. De pianowinkel van deze autodidact was een ontmoetingsplaats voor muzikanten en muziekliefhebbers. Wieck had al snel door dat zijn dochttertje een wonderkind was. Met de naam die hij voor haar koos - Clara: 'licht', 'schittering' - lijkt het wel alsof de pianohandelaar haar ertoe had voorgeprogrammeerd. Zij zou de wereld laten zien waartoe hij in staat was. Vanaf haar vijfde verjaardag gaf hij haar intensief privéles, op haar zevende zat ze al drie uur per dag aan de piano. Over zijn methode als muziekpedagoog schreef Friedrich Wieck later 'Clavier und Gesang'. Praktijklessen, vaak in groepjes, combineerde hij met muziektheorie. Daarnaast besteedde hij bijzonder veel aandacht aan een ontspannen houding en beweging in openlucht. Nooit mochten zijn pupillen hun dagelijkse wandeling overslaan. Bijzonder opmerkelijk voor die tijd is deze passage uit Wiecks memoires: "Inspannend en vermoeiend vrouwenwerk en tekenen of schilderen gaan absoluut niet samen

met ernstig praktisch pianospel. Al was het maar omdat beide activiteiten niet alleen tijdrovend zijn, maar ook omdat ze de vingers beroven van de nodige soepelheid en behendigheid. En het vrouwenwerk, vooral het breien, lokt volgens de nieuwste bevindingen een onnatuurlijke zenuwprickeling uit, die ongunstig is voor een gezonde vooruitgang. Ik heb in mijn lange pianowerk nooit iets behoorlijks kunnen bereiken met breiende, hakende en bordurende vrouwen."

Vanaf haar twaalfde dweilde Wieck met zijn dochter Europa's belangrijkste concertsteden af. Over Leipzig, Dresden, Weimar (Goethe!) en andere Duitse steden ging het naar Parijs, waar het jonge meisje kennismaakte met Mendelssohn, Chopin en Paganini. Met een repertoire aan bravourestukken, waar haar vader streng de hand in hield, geraakte ze in Wenen in de gunst van prinsen en baronnen. Ze werd er in 1837 uitgeroepen tot Königliche Kaiserliche Kammervirtuosin. Hoogst uitzonderlijk voor een achttienjarige, bovendien van buitenlandse origine, protestants en vrouw. In het 'Universallexikon der Tonkunst' werd ze de grootste pianovirtuoze van haar tijd genoemd, en haar spel "werkelijk geniaal".

In 1841 trouwde Clara haar dagboek echter toe dat ze het virtuoosdom haatte. Steeds meer zou ze als uitvoerster de bravoure achterwege laten en terugtreden achter het werk van de componist. Kunst werd heilig in haar handen. Op haar repertoire ruimen de populaire publiekstrekkingen plaats voor diepgaander werk.

Toen ze op haar zestiende in het Gewandhaus onder leiding van Kapellmeister Felix Mendelssohn de première speelde van haar eigen Pianoconcerto in a, opus 7, stond voorts ook het Concerto voor drie piano's in d, BWV1063, van de pas herontdekte Johann Sebastian Bach op het programma. In haar meer dan 1.300 bewaarde concertprogramma's zou Bach stevast blijven opduiken, naast Schubert en Beethoven, en haar tijdgenoten Mendelssohn, Chopin en Brahms. En uiteraard ook Robert Schumann, hoewel zijn composities niet altijd in de smaak vielen van het publiek.

Vernieuwend was ze voorts met het solorecital. Terwijl tot een eind in de 19de eeuw de vaak uren durende concertavonden werden verzorgd door een rist musici, zonder enige samenhang, was Clara zowat de eerste die het podium helemaal voor zich alleen opeiste. Ook Liszt baarde daarmee opzien, maar dan toch vooral om zijn eigen werk in de verf te zetten. Clara speelde ook als een

van de eersten werken van andere componisten uit het hoofd - wat volgens sommigen overigens 'not done' was omdat het te 'pretentief' zou zijn ten aanzien van de scheppende kunstenaar.

Uit de vele, lovende recensies leren we dat ze een fenomenale techniek had, mogelijk ook door haar opmerkelijk grote handen. Ze speelde snel, soms te snel, voegde al eens een versiering toe of verdubbelde een octaaf, maar was toch vooral bijzonder 'werktreu': ze respecteerde de partituur. Kenmerkend voor haar stijl was voorts het 'zingend legato'. Ook die zingende toon dankte ze aan de piano-opleiding door haar vader.

Breuk met haar vader, muze van Robert Schumann

Haar leven lang bleef Clara onderstrepen hoe schatplichtig ze was aan Friedrich Wieck. Toch kwam het tot een ophefmakende breuk tussen vader en dochter.

Toen Wieck beseftte dat nota bene onder zijn ogen een liefdesrelatie gegroeid was tussen zijn zestienjarige dochter en de negen jaar oudere Robert Schumann, die enkele jaren voordien als leerling bij hen ingetrokken was, reageerde hij furieus. Hij vertrok voor maanden met Clara op concertreis en verbood haar elk contact met Robert. Toen ze twintig was, stuurde Wieck haar alleen naar Parijs, in de - ijdele - hoop dat ze zou inzien dat zonder zijn hulp de deuren voor haar gesloten zouden blijven.

De eerbiedige Wieck vreesde - niet geheel ten onrechte - dat een huwelijk zijn levenswerk teniet zou doen. In die tijd maakten nog wel meer meisjes grote sier als wonderkinden, maar zodra ze in het huwelijksbootje stapten, eindigde hun openbare leven. Ook bij Clara dreigde dat het geval te zijn. Robert schreef haar letterlijk: "Het eerste jaar van ons huwelijk móét je de kunstenares vergeten, mag je niet anders leven dan voor je huis en je man. Wacht gewoon maar hoe ik voor je de kunstenares zal doen vergeten. Nee, de vrouw staat toch nog hoger dan de kunstenares. Als ik er alleen maar in zou slagen dat je niets meer van doen hebt met de openbaarheid, dan is mijn innigste wens vervuld. Maar je blijft altijd de kunstenares die je bent. Het beetje roem op een vodge papier, wat je vader als hoogste geluk ter wereld beschouwt, veracht ik."

Robert en Clara voelden zich zielsverwanten. Over haar

'Trois Romances, opus 11', die ze in 1839 componeerde in Parijs en opdroeg aan Robert, schreef hij haar: "Aan je Romance heb ik opnieuw gehoord dat we man en vrouw moeten worden. Je vult me aan als componist, zoals ik jou. Al jouw gedachten komen uit mijn ziel, zoals ik al mijn muziek aan jou te danken heb."

Overigens ging ze niet in op zijn advies om in het werk nog wijzigingen aan te brengen. Rekening houdend met haar Parijse publiek wilde ze dat de 'Romances' onveranderd gepubliceerd werden. Ze wist goed wat ze wilde. Het was ook pas na lang twifelen dat ze overtuigd was van haar keuze voor Robert en ermee instemde een rechtszaak aan te spannen tegen haar vader om te kunnen trouwen.

Wiecks verweerschrift was vernietigend voor zijn gewezen leerling, die intussen zijn droom van een pianistencarrière had moeten opgeven omdat hij zijn rechter middelvinger verminkt had met een oefenapparaatje. "Hoe kan een man die tot in de hoogste graad lui, onbetrouwbaar, onbuigzaam, koppig, weerspanning, kinderachtig, onmannelijk, in één woord voor het sociale leven volledig verloren is, die niet verstaanbaar spreekt en niet leesbaar schrijft, zich in geen enkele relatie kan schikken en niets op tijd doet, die zijn beloften niet nakomt en afkerig is van virtuositeit, Clara begeleiden op kunstreizen?", fulmineerde Wieck.

De rechtbank in Leipzig stelde hem echter in het ongelijk. Op 12 september 1840, de dag voor haar 21ste verjaardag, konden Clara en Robert elkaar het jawoord geven.

Liebesfrühling in de Inselstraße

Hoewel Clara de breuk met haar vader enorm betreurde, noemde ze de eerste maanden van haar huwelijk de gelukkigste van haar leven. Robert was zowel de vader als de moeder die ze verloren had. Maar van concerten kwam aanvankelijk inderdaad nauwelijks nog iets in huis. "Mijn pianospel komt opnieuw helemaal achteraan, wat altijd het geval is wanneer Robert componeert", klaagde ze in het gemeenschappelijke huwelijksdagboek. "In een hele dag is er geen uurtje voor mij te vinden! Zelfs partituren lezen heb ik weer moeten opgeven. Met het componeren wil het helemaal niet meer lukken!"

Voor Robert daarentegen was het een erg productieve tijd. Als huwelijksgeschenk voor Clara schreef hij zijn liedcyclus 'Myrthen, opus 25', waarvoor hij een beroep deed op gedichten van oa. Friedrich Rückert en Heinrich Heine (oa.

'Die Lotosblume'). Ook 'Frauenliebe und-leben, opus 42', op tekst van Adelbert von Chamisso stamt uit dit 'liedjaar'. Nadat Clara hem als kerstgeschenk drie liederen had geschonken, waaronder '**Ihr Bildnis**' op tekst van Heinrich Heine, vatte Robert het plan op om samen een liedcyclus te componeren op basis van Rückerts '**Liebesfrühling**'. Hun gezamenlijke werk, waarbij hun namen niet afzonderlijk vermeld werden, verscheen in 1841 bij Breitkopf & Härtel als opus 37/12. Clara's aandeel (voor haar: opus 12) bestond uit drie liederen (nrs 2, 4 en 11), maar het waren lange tijd vooral de liederen van Robert (opus 37) die werden uitgevoerd, wellicht omdat ze later toch ook apart verschenen. 'Er ist gekommen in Sturm und Regen', het tweede lied uit de 'Liebesfrühling', herkennen we op slag ook in Clara's pianocompositie '**Deuxième Scherzo, opus 14**', uit hetzelfde jaar. Met de aanduiding 'con fuoco' demonstreerde Clara hierin op een vurige manier nog eens haar virtuositeit, al heeft het werk met zijn verwantschap met het lied ook iets van een karakterstuk. Het moet gezegd dat Robert Clara niet tegenhield om te blijven componeren. "Klara [sic] heeft een reeks kleinere stukken geschreven, zo teder en vol van muziek, zoals het haar vroeger nog niet gelukt was", schreef hij in 1843 in het huwelijksdagboek. "Maar kinderen en een altijd fantasierende man hebben en componeren gaat niet samen. Ze ontbeert onophoudelijke oefening, en dat beroert mij vaak, omdat zovele innige gedachten verloren gaan die ze niet kan uitvoeren. Maar Klara kent zelf haar hoofdberoep van moeder, zodat ik meen dat ze gelukkig is in deze verhoudingen, die nu eenmaal niet te veranderen zijn." De liederen die Clara sinds Kerstmis 1840 geschreven had, werden in 1843 uitgegeven als '**Sechs Lieder, opus 13**'. Ze bevatten twee liederen op tekst van Heinrich Heine (waaronder 'Ihr Bildnis', nu met de titel 'Ich stand im dunklen Träumen'), drie op tekst van Emanuel Geibel en één Rückert-lied. Opnieuw was het een (verjaardags) geschenk voor Robert, maar het geheel werd opgedragen aan koningin Caroline Amalie van Denemarken, een verdienstelijke componiste van pianowerk. Clara leerde haar kennen tijdens een concertreis naar Kopenhagen. Daar was het in 1842 dan toch van gekomen. Geldnood bleek Clara's 'redding'. Het inkomen van Robert als uitgever van de 'Neue Musikalische Zeitung', destijds nog opgericht in samenwerking met Friedrich Wieck, volstond niet voor het snelgroeijende huishouden. De bemiddeling van

Mendelssohn deed Robert ten langen leste overstag gaan. Hij vergezelde Clara naar Noord-Duitsland, maar de verdere reis naar Denemarken liet hij haar alleen voortzetten, omdat hij zijn tijdschrift (en eerste kind) niet te lang in de steek wilde laten. Tijdens de volgende concertreis, naar Rusland in 1844, bleef Robert meesttijds ziek van ellende op de hotelkamer, terwijl Clara triomfen beleefde en meer dan voldoende verdiende voor nog ettelijke jaren huur. Uit de eerste huwelijksjaren in de Inselstraße in Leipzig (thans een mooi en voor het Clara Schumann-jaar heringericht museum dat het kunstenaarspaar op een gelijkwaardige manier eer betuigt) dateren ook de '**Quatre pièces fugitives, opus 15**'. Clara droeg deze miniatuurtjes op aan haar halfzus Marie Wieck, die ze vaak en met veel succes speelde. Het Scherzo maakte oorspronkelijk deel uit van Clara's beethoveniaanse Sonate in g (1841-42), een werk zonder opusnummer omdat Robert haar om een onverklaarbare reden zou hebben afgeraden het te publiceren. Pas in 1991 werd de sonate uitgegeven en voor het eerst uitgevoerd door Jozef De Beenhouwer.

Tussen zelfvertrouwen en zelftwijfel

In 1845 verhuisde het gezin naar Dresden, waar Robert - vergeefs - hoopte makkelijker aan de bak te komen. Clara, intussen moeder van Marie, Elise en Julie en in verwachting van haar eerste zoon Emil, wijdde zich dat jaar samen met Robert verder aan de studie van Bachs 'Wohltemperiertes Klavier'. Dat resulteerde in de '**Drei Präludien und Fugen, opus 16**'. Robert had haar de thema's voor de fuga's opgegeven en hij bood ze ook ter publicatie aan bij Breitkopf & Härtel, vol trots over het kunnen van zijn vrouw. Een fuga gold als geestelijk mannenwerk bij uitstek. Clara was het in haar studie van Bach vooral te doen om de ontwikkeling van haar eigen muzikale ideeën. Dat deed ze ook met haar krachtige '**Pianotrio in g, opus 17**' (1846), dat ze opdroeg aan Fanny Mendelssohn, volgens haar "de beste pianiste". "Er gaat toch niets boven het plezier zelf iets gecomponeerd te hebben en het dan te horen", schreef ze. Maar ze twijfelde ook erg: "Er zijn een paar leuke passages in het trio, en naar ik meen, is het ook in de vorm tamelijk goed gelukt. Natuurlijk blijft het altijd het werk van een

vrouwmen, waarbij het altijd ontbreekt aan kracht en hier en daar aan verbeelding.” En nadat Roberts Eerste Pianotrio, opus 63, verschenen was, vond ze het hare plots “weibisch sentimental”.

Die zelftwijfel had haar ook eerder al overvallen. In 1839 schreef ze in haar dagboek: “Ooit geloofde ik het talent van het scheppen te bezitten, maar ik ben teruggekomen van dat idee. Een vrouwmen moet niet willen componeren - nog nooit kon een vrouw dat; waarom zou ik daartoe voorbestemd zijn? Dat zou arrogant zijn, waartoe alleen mijn vader me vroeger eens verleid heeft.”

Nochtans kreeg ze niets dan lof. Vioolvirtuoos Joseph Joachim verklaarde dat hij nauwelijks kon geloven “dat een vrouw zoiets kan componeren, zo ernstig en bekwaam”. De ‘Allgemeine musikalische Zeitung’ noemde het Trio de toetssteen van een rijpt talent: “Clara Schumann maakt ongeremd en zelfverzekerd gebruik van haar melodische gedachten. We wensen dat we haar vaker mogen ontmoeten.”

Maar net dat gebeurde lange tijd niet meer. Een Tweede Pianoconcerto liet ze na de dood van de slechts 16 maanden oud geworden Emil onvoltooid. (Jozef De Beenhouwer werkte de eerste beweging in 1994 af en bracht ze in première als ‘Konzertsatz’.) In Dresden schonk Clara nog het leven aan twee volgende zonen, Ludwig en Ferdinand. In 1850 kon het gezin zijn intrek nemen in een groter huis in Düsseldorf, waar Robert een aanstelling gekregen had als directeur en dirigent van het stedelijk orkest en koor. Die job draaide uit op een fiasco - Clara moest hem geregeld assisteren. Maar ze had er eindelijk haar eigen kamer én kreeg voor haar verjaardag in 1853 van Robert een nieuwe piano, waarop ze weer volop begon te componeren.

Dialogeren via de muziek

De **‘Variationen über ein Thema von Robert Schumann, opus 20’**, dragen het opschrift: “Aan mijn geliefde man voor de 8ste juni 1853 deze armzalige nieuwe poging van zijn oude Clara.” In haar herinnering zou Clara dit verjaardagsgeschenk evenwel verbinden aan de tijd waarin de geestelijke gezondheid van Robert achteruitging. Je zou er dan ook een poging in kunnen zien om via de muziek opnieuw in dialoog te geraken. Componeren was al van meet af aan dialogeren voor de jonggeliefden. Zo greep Robert in zijn opus 5, ‘Impromptus sur une Romance

de Clara Wieck’ (1833), terug op een thema dat Clara gebruikt had in haar opus 3, ‘Romance varié’ [sic], het eerste werk dat ze in 1833 aan Robert opdroeg. Voor haar opus 20 baseerde Clara zich op het ‘Albumblatt I’ uit Roberts ‘Bunte Blätter, opus 99’, uit 1841. Bovendien vlocht ze er ook nog eens haar eigen thema van haar opus 3 in. En hier wordt het helemaal intrigerend. Want dat eigen citaat blijkt niet in de twee bewaarde autografen terug te vinden. Mogelijk voegde Clara het nog snel toe vlak voor het werk in druk ging in de herfst van 1854. Dat zou ze gedaan hebben op aangeven van Johannes Brahms. Gelijktijdig met Clara’s opus 20 publiceerde ook Brahms zijn opus 9, met als opschrift ‘Kleine Variationen über ein Thema von I.H.M. I.H.R. zugeeignet’. Ook hij verweefde daarin het thema uit Clara’s opus 3. Het was zijn huldebetoon aan het beroemdste kunstenaarschepaar van de 19de eeuw. Precies een jaar voordien was hij zich in Düsseldorf aan hen komen voorstellen. Robert en Clara waren uitermate onder de indruk van zijn pianospel. Tussen de drie musici ontwikkelde zich een diepe en met respect doorweven vriendschap. Robert bejubelde de twintigjarige “van god gezondene” (dixit Clara) in een artikel met de kop ‘Neue Wegen’ en zorgde voor de publicatie van zijn vroegste werken, waaronder de Sonate in fis, opus 2, opgedragen aan Clara. Zijn ‘Kleine Variationen’ schonk Brahms aan Clara bij de geboorte van haar achtste kind, Felix, in juni 1854.

Felix Schumann, van wie Brahms later enkele gedichten op muziek zou zetten, zou zijn vader nooit leren kennen. Robert werd na zijn zelfmoordpoging tijdens de carnavalsdagen van 1854 - vissers reddden hem uit de ijskoude Rijn - opgenomen in een instelling voor geesteszieken in Endenich bij Bonn. Volgens doktersverslagen, die pas eind 20ste eeuw boven water kwamen, zou Robert verklaard hebben dat hij in zijn jonge jaren syfilis had opgelopen. Hij meende ervan genezen te zijn, maar mogelijk lag de besmetting toch aan de basis van zijn psychische aftakeling. Een van de symptomen was een toenemend onvermogen om te praten. Soms was hij erg agressief en krijste hij uren aan een stuk. In die omstandigheden raadden de dokters Clara ten strengste af hem te bezoeken. Alleen Brahms, Joseph Joachim en de schrijfster Bettina von Arnim mochten nog af en toe op bezoek. Clara zou Robert pas twee dagen voor zijn dood in juli 1856 weerzien.

Voor mijn liefste vriend Johannes

Van de 'Romanze in a', de eerste van de **'Drei Romanzen, opus 21'**, zijn twee autografen bewaard: één met de opdracht 'Meinem lieben Freund Johannes componirt den 2ten April 1855' en aan Brahms geschonken voor zijn verjaardag op 7 mei, de andere met de opdracht 'Dem geliebten Mann am 8ten Juni 1855', Roberts verjaardag dus. Er is een verband: het was Brahms die ze meenam toen hij op bezoek ging bij Robert. Clara noemde de 'Romanze' zelf "echt treurig van stemming", precies zoals ze zich bij het componeren ook voelde. Ze liet het werk samen met de eerste en de tweede 'Romanze', die al ontstonden in het vruchtbare jaar 1853, publiceren in 1855 met een opdracht aan Brahms.

Nog uit 1853 dateren de **'Drei Romanzen für Pianoforte und Violine, opus 22'**, opgedragen aan Joseph Joachim, de andere jonge musicus van wie Clara de rest van haar leven veel steun zou ervaren. Voor haar hartsvriendin de sopraan Livia Frege componeerde ze **'Sechs Lieder aus Jucunde, opus 23'**, op gedichten van Hermann Rollett. Met Kerstmis 1856 schonk Clara aan Brahms haar wellicht laatste compositie, de 'Romanze in b', zonder opusnummer en postuum gepubliceerd. Op nog een gelegenhedswerk na hield ze na Roberts dood op met componeren. Waarschijnlijk miste ze de aanmoediging van een gelijkgestemde ziel.

De zielsverwantschap die ze met Robert had ervaren, vond ze nochtans wel nog terug bij de veertien jaar jongere Brahms, met wie ze de volgende decennia geregeld zou blijven musiceren. Ze schreven elkaar ook bijna dagelijks. Brahms was, naast Joachim, bovendien haar toeverlaat bij de uitgave van het verzameld werk van Robert - al waren ze het zeker niet altijd met elkaar eens.

De relatie tussen Clara en Johannes heeft aanleiding gegeven tot veel speculatie en deed menig filmmaker fantaseren. Aangezien ze zelf hun omvangrijke correspondentie grotendeels vernietigd hebben, zijn definitieve uitspraken echter niet meer mogelijk. In 'Clara Schumann - The Artist and the Woman' oordeelt de Amerikaanse biografe Nancy B. Reich: "Clara Schumann noch Brahms heeft ooit de diepe liefde die ze voor elkaar voelden ontkend, maar een seksuele relatie ten tijde van de hospitalisatie van Robert zou totaal niet in de aard gelegen hebben van de rouwende en gewetensvolle vrouw. En in latere

jaren wijst alles op een louter platonische relatie. De betekenis van hun veelgelaagde vriendschap, die begon in 1853 en duurde tot haar dood in 1896, ligt niet in een seksuele relatie maar in de muzikale en persoonlijke interactie tussen hen. Zoals ze dat was geweest voor Schumann, was Clara de inspiratie voor veel van Brahms muziek en was ze een van de eerste musici die zijn genie erkenden."

In dienst van Robert

Hoewel ze in de 40 jaar dat ze Robert overleefde nog nauwelijks eigen werk zou uitbrengen, bleef Clara Schumann wel behoorlijk veel bestaande liederen, kamermuziek en orkestwerk bewerken voor piano solo, in de eerste plaats van Robert. **Transcripties** waren, net zoals de eerder aangehaalde variaties, een gangbare praktijk in de 19de eeuw. Ze dienden niet alleen om het eigen kunnen te demonstreren, maar ook om minder bekend werk verder te promoten. Zo maakte Clara omstreeks 1841 een bewerking voor piano solo van de **'Three Diversions, opus 17'**, een compositie voor piano vierhandig van hun Engelse vriend **William Sterndale Bennett** (1816-1875). Tussen 1872 en 1874 hield Clara zich intensief bezig met de liederen van Robert. Dertig van dergelijke liedvertalingen werden meteen uitgegeven, 11 kwamen pas enkele jaren geleden boven water. Op een recente cd tekent Jozef De Beenhouwer onder meer voor de creatie van **'Sehnsucht nach der Waldgegend'** uit Roberts 'Liederkreis, opus 35' (1840).

Ook 'Mit innigem Ausdruck' uit Roberts **'6 Studien für Pedalflügel in Kanonform, opus 56'** (1845), is een creatie. Over de 'pedaalvleugel', een hybride instrument waarvoor onder de vleugel een pedalenmechanisme zoals bij een orgel werd geplaatst, schreef Clara dat het hen in 1845 veel plezier verschaft had. Het was vooral bedoeld om het orgelspel te oefenen, maar Robert begon er ook voor te componeren, in de veronderstelling dat het grote weerklank zou vinden. In het Schumann-Haus in Zwickau, Roberts geboortehuis, staat een dergelijke combinatie opgesteld. Het succes bleef echter uit, maar van de '6 Studien für Pedalflügel in Kanonform', die toch veeleer pianistiek opgevat waren, verschenen veel bewerkingen, oa. van Bizet en Debussy. Clara voegde er omstreeks 1887 haar versie aan toe op aandringen van haar jongste

dochter Eugenie, pianolerares in Engeland. Clara was zelf erg geliefd in Engeland, waar ze tussen 1856 en 1888 niet minder dan 19 keer op concertreis was. "Elke bekwame pianist kan zelf een arrangement maken", schreef Clara aan haar dochter, "maar voor leken is het zo zeker gemakkelijker, hoewel ze toch ook meer kunstenaar moeten zijn om ze goed te kunnen spelen". Deze bewerkingen verschenen pas na haar dood bij een Londense uitgeverij. Mogelijk bleven ze precies door hun moeilijkheidsgraad lang onopgemerkt.

De nieuwe opnames ter gelegenheid van Clara's jubileumjaar tonen aan hoezeer er, zelfs van een al goed gedocumenteerde en bestudeerde componiste als Clara Schumann nog steeds veel te ontdekken valt zodra men de begane paden wil verlaten.

Een 'moderne' vrouw

Als het over Clara Schumann gaat, blijft nooit onvermeld dat ze naast haar drukke bezigheden als concertpianiste, componiste, pedagoge en uitgeefster ook nog eens acht kinderen op de wereld zette - en minstens twee miskramen had. Nog voor haar 37ste verjaardag stond ze er als weduwe alleen voor. Hoe slaagde ze erin in moeilijke omstandigheden - vergeten we zeker ook niet de breuk met haar vader - overeind te blijven?

In de opvoeding van haar kinderen kon Clara gelukkig rekenen op de hulp van huishoudsters en gouvernantes. Net zoals in vele gezinnen uit de burgerij werden kinderen vaak ook ondergebracht op kostschool, bij familie of vrienden. Daarnaast kreeg ze veel hulp en steun van Brahms en van haar moeder in Berlijn, met wie het contact na het conflict met haar vader intenser was geworden. Roberts ziekte en overlijden kluisterden haar in ieder geval niet aan huis, wel integendeel. Vol overgave stortte ze zich opnieuw op het concorderen. Haar weduwenstatus gaf haar onverwacht ook veel vrijheden. Financiële noodzaak kon ze gebruiken als aanvaardbaar 'excuus'. Ook later bleef ze hoge kosten en veel zorgen hebben: ze nam de kinderen van haar morfineverslaafde zoon Ferdinand onder haar hoede, Ludwig kwijnde net als zijn vader weg in een krankzinnigengesticht, Felix overleed aan tbc, Julie stierf in het kraambed. Toen ze vlak voor ze het podium op moest dat overlijden vernam, overwoog ze geen moment dat concert dan maar af te gelasten. Muziek bracht haar zoals

altijd troost.

Met dank aan de leerschool van haar vader was de 'alleinreisende Pianistin' haar eigen manager: ze huurde zelf een zaal en instrumenten, overtuigde andere musici om mee te spelen, verkocht zelf tickets enz. Ze was trots dat ze met haar talent geld kon verdienen. Toen ze bij een concert in Düsseldorf enkel bloemen kreeg, was ze verontwaardigd, net zoals toen men voorstelde een benefietconcert voor haar te houden. Ze stond op haar onafhankelijkheid. In die zin beschouwt men haar tegenwoordig als een 'moderne' vrouw (cf. de lopende herdenkingstentoonstelling in Frankfurt), ook al hield ze zich ver van discussies over vrouwenrechten. Voor haar was het evident dat ze aan het conservatorium in Frankfurt een uitzonderlijk hoog honorarium en nog meer privileges kreeg.

Het doet Clara dan ook flink tekort haar enkel te beschouwen als 'vrouw van'. Jazeker, ze was een grote kunstenares 'aan de zijde van' Robert Schumann. En wellicht ook mede dankzij zijn naam gaat ze onder de vrouwelijke componistes met de meeste aandacht lopen. Maar hoeveel had Robert niet te danken aan haar? Nadat hij zijn eigen pianocarrière had moeten opgeven, was zij in alle opzichten zijn 'rechterhand'. Hoeveel verder had ze het misschien wel kunnen schoppen als Clara Wieck? Het blijven intrigerende vragen in dit Clara Schumann-jaar, dat een welgekomen katalysator is om nog zoveel meer miskend vrouwelijk talent eindelijk naar waarde te schatten.

Veerle Janssens

Schrijfster van 'Vrouw aan de piano - Een jaar met Fanny Mendelssohn, Clara Schumann en andere vergeten componistes'



Robert en Clara Schumann. Lithografie van Eduard Kaiser, 1847 © Archiv für Kunst und Geschichte Berlin

Het teken van de achternaam

In 1839 schrijft Clara Wieck in haar dagboek: "Ooit dacht ik dat ik creatief talent had. Nu heb ik dit idee opgegeven: een vrouw moet niet het verlangen koesteren om te componeren - er is er nog nooit één geweest die het heeft waargemaakt". Ze was pas twintig. In haar beroemde essay 'A room of one's own' (1929) zoekt Virginia Woolf een verklaring waarom Clara Wieck, zoals zovele vrouwen, tot deze conclusie is gekomen. Ze doet dit ondermeer door ons de lotgevallen te schilderen van de fictieve zuster van Shakespeare. Met evenveel talent als haar broer bedeed, heeft Judith toch nooit de beroemdheid bereikt van William. Naar school gaan mocht ze immers niet. Een boek lezen werd bestraft en uiteindelijk is ze uitgehuwelijkt aan de man die haar vader voor haar uitkoos. Wanneer ze daarom wegloopt en in Londen belandt, eindigt ze anoniem en verlopen in de goot. Zelfmoord is de enige uitweg die haar rest.

Wat vrouwen nodig hebben om hun talenten te ontwikkelen, stelt Woolf, is een eigen kamer. Daarmee doelt ze op financiële onafhankelijkheid als basisvereiste, maar ook op psychologische autonomie die persoonlijke ontwikkeling toelaat. Tenslotte is de eigen kamer ook een plek in het ruime huis van de kunsten, waar vrouwen hun natuurlijke stem kunnen hanteren, waar ze niet moeten spreken met andermans woorden om gehoord te worden.

Anders dan zovele getalenteerde vrouwen waarover we nooit zullen horen, kon Clara Wieck-Schumann haar talenten wel ontwikkelen. Steeds echter gebeurde dat binnen de grenzen die de vanzelfsprekende dominantie van de mannen rond haar uitzette. Eerst van haar vader, Friedrich Wieck, daarna van haar geliefde man Robert Schumann. Toch slaagde ze erin geleidelijk haar eigen ruimte te vinden. Het is misschien paradoxaal dat ze net op dat moment het componeren nagenoeg achter zich liet. Wie echter zijn wij om deze vrouw haar eigen stem te ontfemen?

Aapje in een circus

Clara Wieck is geboren in een zeer muzikaal nest. Haar vader was ondermeer pianoleraar. Haar moeder, Marianne Tromlitz, een bijzonder begenadigd zangeres en pianiste.

In beide takken van de familie vinden we muzikanten van aanzien. Toen ze vijf was, scheidden haar ouders. Vader kreeg, zoals toen gebruikelijk, het kind toegewezen. Al snel was Clara's uitzonderlijke talent duidelijk. Friedrich Wieck zag het als zijn levenswerk om van zijn dochter een gevierde virtuoze te maken. Door de strenge discipline en intense training ontwikkelde ze zich tot een briljante pianiste. In haar tienerjaren groeide ze uit tot een regelrechte ster. Daarbij kwam ze in een wel erg apart universum terecht.

Het concertleven in de jaren 1830 was rijk aan spektakel. De technische evolutie van de piano bracht ongekende mogelijkheden met zich. Flair en wat talent waren vaak genoeg om pianisten tot supersterren te laten uitgroeien. Parijs was het centrum van deze amusementscultuur. Programma's met zes, acht of zelfs tien piano's, vierhandig bespeeld waren en vogue. Bizarre combinaties kenden grote bijval. Soms tradt tussendoor een clownsact aan, regelmatig speelden gitaristen en harpisten een entr'acte. Binnen de context van deze cultus van exhibitionisme en speciale effecten speelde de jonge Clara Wieck haar vroegste concerten. Die weerspiegelden de smaak van het concertpubliek. Werk van Herz en Pixis, variaties ook op allerlei opera-thema's (denk bijvoorbeeld aan Clara's eigen 'Variations de concert sur la cavatine du Pirate de Bellini, opus 8'). Daarnaast ook rariteiten als stukken voor pianoforte versterkt met physharmonica (een soort rietorgel dat onder het pianotoetsenbord werd aangebracht om bepaalde melodieuze langer te kunnen aanhouden). Goede smaak was duidelijk secundair. Op zulke concerten was het ook de gewoonte dat de pianist in kwestie stukken van eigen hand speelde. Zo schreef de jonge Clara een aantal kortere concertstukken, die haar pianistische vaardigheden dienden aan te zetten. Typische titels zijn bijvoorbeeld de vier Polonaises (opus 1) of de negen 'Caprices en forme de valse' (opus 2).

Zodra haar naam was gemaakt, zien we echter belangrijke verschuivingen. Geleidelijk aan neemt ze meer artistieke composities in haar programma op. De eigen stukken krijgen de allure van Chopin zoals in haar 'Soirées musicales' (opus 6) of de twee Scherzo's (opus 10 & 14). Overigens begint ze van de Poolse componist ook almaar vaker de ambitieuzere werken uit te voeren. Dit alles spiegelt haar groeiende maturiteit, maar is ongetwijfeld ook onderdeel van de strategie die haar vader voor haar carrière had

uitgedacht. Vanaf het midden van de jaren 1830 bestaat haar programma hoofdzakelijk uit zogenaamd ernstige muziek. Naast Chopin, verschijnen Beethoven, Mendelssohn en Bach op de pupiter. Herz en Pixis verdwijnen.

De nieuw ingeslagen weg viel soms moeilijk te verkopen aan het concertpubliek. Dat bleef zwijmelen bij de zwierige allures van superster Liszt. Bovendien wisten ook de recensenten niet zo goed weg met de meer artistieke ambities die Clara nu zelfs als componiste demonstreerde. Ze was dan misschien niet langer een aap met een gouden ringetje, ze bleef uiteindelijk wél een vrouw. En zoals een recensent bij de première van haar Pianoconcerto in a (opus 7, uit 1835) schreef, was een ernstige kritische bespreking van het concerto vanzelfsprekend onmogelijk "aangezien we met het werk van een dame te maken hebben".

Mogelijk speelt in dit alles ook een andere invloed: die van Robert Schumann. De protégé van Friedrich Wieck voelde zich almaar meer aangetrokken tot de jonge dochter van zijn mentor. Een gedeelde liefde voor dezelfde componisten versterkte hun band. Robert moedigde haar ook aan om zich als scheppende kunstenaar te ontplooiën. Een toekomst samen was hun droom. Vader Wieck zette echter de voet dwars. Pas in 1840, het jaar waarin Clara 21 zou worden, konden ze huwen, na veel tegenwerking en allerlei strubbelingen.

Twée als één

Robert benadert zijn geliefde Clara zoals de kunsttraditie in het algemeen met vrouwen placht te doen. In haar essay stelt Virginia Woolf vast dat vrouwen sinds mensenheugenis als lichtbaken in de werken van de dichters opduiken. Ze krijgen wonderlijke gedaantes aangemeten, stralend en smerig, de evenknie van de man, als ze al niet zijn meerder zijn. De vrouw inspireert en formuleert de diepste gedachten, biedt de man hulp en richting. Ze maakt hem pas echt compleet. Maar, zo stelt Woolf bitter vast, dat is haar rol in fictie. In de concrete werkelijkheid is ze opgesloten en blijft ze in de geschiedenis grotendeels buiten zicht. In de concrete werkelijkheid is ze meester van het huishouden, en de gevangene van haar familie. Het is een spanningsveld waarvan Robert zich bepaald bewust was. Tijdens hun vrijage en de eerste jaren van het huwelijk

probeert hij een oplossing daarvoor te vinden. Hij omarmt het romantische idee van 'Zweisamkeit in Einheit': samen-zijn van twee mensen als één. Het meest radicaal maakt hij dit ideaal concreet door Clara ook als componiste onderdeel te laten worden van zijn eigen oeuvre. Hij spoort haar aan om haar creatieve talent verder te ontwikkelen. Ze studeren samen aan de piano. En zo kneedt hij haar, ongewild misschien, naar zijn eigen beeld. In de periode 1839-1840 is dat beeld bepaald door een onstuitbare vloed aan liederen. Maar liefst 138 van de in totaal 250 liederen die Robert Schumann heeft geschreven, ontstonden in het jaar 1840. De inspiratie kwam tot hem met een intensiteit die hijzelf bijna niet kon bevatten. In een brief aan Clara schreef hij op 25 mei 1840: "Ik heb deze dagen zoveel te doen gehad, dat ik er helemaal van in de war ben, en dan heb ik weer zoveel gecomponeerd, dat ik het soms griezelig vind. Ach, ik kan niet anders, ik wil me wel doodzingen als een nachtegaal. Vaak droom ik ook weer over jou, ik denk onophoudelijk aan je, prachtig hartemeisje van mij - van jou toch komen al die harmonieën, de gekwelde en de goede, en eigenlijk gewoon alles". Geen wonder dat hij Clara voortdurend aanmaant ook in zijn voetsporen te treden. Pas zo kunnen ze immers werkelijk twee als één zijn. Als huwelijksgeschenk biedt Robert op de vooravond van hun huwelijk een prachtig ingebonden exemplaar aan van een liedcyclus die geschiedenis zou maken: 'Myrthen'.

Myrthen

Uit een brief van Robert Schumann blijkt dat hij bijzonder bekommerd was om de inbinding en het uiterlijk van het boek. Het titelblad was met groene mirtetakken versierd en de volgende pagina bevatte een opdracht aan Clara ("Seiner geliebten Braut"), versierd met een gravure van Hymen, god van het huwelijk, met mirtekrans in de hand. In het kostbare, fluwelen exemplaar dat hij haar aanbood, stond in zwierig schrift de opdracht "Meiner geliebten Clara am Vorabend unserer Trauung von ihrem Robert". Clara beschrijft in haar dagboek de haast religieuze ontmoeting die ze daarbij ervoer. 'Myrthen' is een geheel nieuw concept als cyclus. De opeenvolgende liederen rijgen zich aan elkaar op basis van toonverwantschap. Onderweg ontmoeten we bijna alle kleuren van het tonale spectrum. In vierentwintig stappen

maken we zo een cirkel die vertrekt en aankomt bij A-bemol majeur. Een krans van mirte, een kroon op de liefde. De teksten komen uit vele regionen, en verweven daarbij dichters uit alle windstreken. Rückert opent en sluit de bundel, maar we reizen de hele wereld rond. Van de Schotse hooglanden (Robert Burns) gaat het over Italië (waar Lord Byron en zijn Ierse vriend Thomas Moore ronddwalen) naar Perzië (in Goethe's 'West-östlicher Divan') tot we arriveren in India (met '**Die Lotosblume**' van Heine). Een caleidoscoop van de talrijke facetten, mooi en grauw, die de liefde kenmerken. Een lappendeken, waaronder Robert en Clara Schumann kunnen schuilen voor de gure wind die rond hun hoofden raast. Elk gedicht lijkt gekozen in functie van hun eigen liefdesverhaal, dat zo de allure krijgt van een nieuwe legende. Robert en Clara zijn voorbestemd om opgenomen te worden in het pantheon van de grootse geliefden. Wanhoop en weerstand hebben hen niet klein gekregen. In de triomf van het lied zijn alle problemen overstegen.

In elke hoek lijkt wel een fragment van Clara te schuilen. Zowel in de teksten (zoals bijvoorbeeld de dromerige bruid uit het derde lied, of de beide 'Lieder der Braut') als in allerlei raadsels en codes, motieven of mysterieuze binnenstemmen. Eric Sams heeft heel wat draden blootgelegd, door alleen al te wijzen op de verbinding tussen de volgorde van de liederen en de letters van het alfabet. Het is een spel dat veel spelers toelaat om een eigen verhaal te bouwen. Soms gaan coda's haast onmerkbaar over in de prelude van een volgende lied. Toch lijkt de samenhang van de cyclus veeleer biografisch en persoonlijk te zijn. De verschillende aspecten van de liefde komen aan bod, maar dienen toch in de eerste plaats om de mystieke grondslag van de eigen liefde en de moeizame weg naar het eigen huwelijk te tekenen.

Uit de correspondentie van Robert met zijn uitgever, Kistner, blijkt heel duidelijk dat hij grote verwachtingen had voor deze collectie. Zijn zelfvertrouwen bleek meer dan een retorische strategie want al snel volgden inderdaad nieuwe oplagen van de eerste druk. In de eerste jaren na het verschijnen lijken vooral de liederen op tekst van Robert Burns in trek te zijn geweest. In 1846 stelde Schumann daarom voor om die als aparte collectie uit te brengen. Uiteindelijk zou Kistner aparte uitgaven maken van enkele liederen uit 'Myrthen' (met nummers 2, 3, 7 & 9). Op langere termijn is het echter het openingsnummer,

‘Widmung’, dat veruit het meest geliefd is geworden. Franz Liszt maakte er een bewerking voor solo-piano van (in 1848), die Robert afschuwelijk vond omdat de virtuoos niet aan de aandrang kon weerstaan om er “peper en ander spul aan toe te voegen”. Later maakte Clara een sobere bewerking, die de kracht van het origineel alle eer aan doet. Overigens is deze bewerking slechts één van de 29 - niet officieel gepubliceerde - arrangementen die Clara van Roberts liederen maakte.

Een Liederkreis

“En ik ben zo vol van muziek, dat ik de hele dag zou willen zingen. Maar het liefste zet ik liederen op papier”, schreef Robert op 2 mei 1840 aan Clara. Voortdurend maant hij haar aan om zijn voorbeeld te volgen, en om in het lyrisch samenvallen van stem en piano de gekoesterde twee-eenheid mee vorm te geven. Daarbij vatte hij een radicaal plan op. Samen zouden ze werken aan de toonzetting van een selectie die hij had gemaakt uit een bundel van Friedrich Rückert met als titel **‘Liebesfrühling’**. De publicatie van de liedcyclus als een gemeenschappelijk opus (zijn nummer 37 en haar nummer 12) bracht Roberts nagestreefde ideaal van de twee-als-één het meest nadrukkelijk in de praktijk. Recensenten raakten in verlegenheid omdat ze uit de partituur onmogelijk konden opmaken welke liederen van Robert waren en welke van Clara. Ze stonden met al hun vooroordelen te kijk. Overigens is het ook nu nog zo dat deze cyclus haast nooit als geheel wordt uitgevoerd. Dat heeft deels te maken met het feit dat er twee zangers nodig zijn, een sopraan en een tenor. Toch lijkt ook het experimentele karakter een belangrijk struikelblok. In de standaarduitgave van de complete werken van Schumann, bijvoorbeeld, zijn de liederen van Clara weggelaten net als de duetten. In haar liederen gebruikt Clara in het algemeen vaak uitdagende harmonieën, onregelmatige ritmische patronen en andere effecten om uitdrukking te geven aan haar begrip van de tekst. De pianopartij is prominent, maar overwoekert nooit de zangstem. Indien nodig blijft de begeleiding spartaans kaal. Meestal hanteert ze een variatie van de strofische structuur, waarbij ze er niet voor terugschrikt naar eigen inzicht in te grijpen in de indeling van de tekst. Het gedreven **‘Er ist gekommen in Sturm und Regen’** bouwt de spanning meesterlijk op. De

melodie klimt stap voor stap hoger, om dan geleidelijk weer neer te dalen. Daarmee verdwijnt ook de spanning. Het naspel geeft ruimte aan de vreugde die nu overblijft. In tegenstelling tot het drama van ‘Er ist gekommen’ biedt **‘Liebst du um Schönheit’** de heldere directheid, die we ook terugvinden in **‘Warum willst du and’re fragen’**. Dit lied was één van haar favoriete composities: ze zette het een tiental keer op haar concertprogramma’s. Na het experiment uit 1840 bleef Robert haar aansporen om meer liederen te componeren. Ze gaf daar slechts met zekere tegenzin aan toe. De collectie die in 1844 als **opus 13** verscheen, was een selectie van liederen die ze tussen 1840 en 1843 schreef. Aangrijpend is haar versie van Heine’s **‘Ich stand in dunklen Träumen’**. Maar ook de andere liederen brengen rijke details of fascinerende wendingen. Meest archetypisch is waarschijnlijk wel **‘Die stille Lotosblume’**. De tekst van Emanuel Geibel is symbolisch zwaar beladen: de lotus, water, maneschijn, een witte zwaan en de dood. De melodie treft ons midscheeps en blijft hangen op een open vraag aan het slot. Geen wonder dat dit lied het vaakst van allemaal in anthologieën werd opgenomen. In ‘A room of one’s own’ poneert Virginia Woolf nadrukkelijk dat volkomen kunst steeds androgyn is. Ze is immers noodzakelijk de versmelting van een vrouwelijke en mannelijke dimensie eigen aan de geest. Zuiver mannelijke kunst is doodgeboren, net als zuiver vrouwelijke. Deze idee lijkt een interessant licht te werpen op de conceptie van met name ‘Liebesfrühling’. In de gedichtenyclus van Friedrich Rückert is de mannelijke geliefde, aan wie ook de spreekstem is toevertrouwd, nadrukkelijk gekarakteriseerd als dichter. In het geval van Robert en Clara zijn beiden natuurlijk kunstenaar. Hierdoor ontstaat al een zeker fluiditeit in het gender van de spreekstem. De onduidelijkheid wordt verder aangezet doordat het zogeheten Clara-motief (een dalende stapsgewijze beweging van C naar A) zowel in de liederen van Robert als die van Clara opduikt, om bovendien uitdrukking te geven aan zowel typisch ‘mannelijke’ als typisch ‘vrouwelijke’ beeldspraak. De gedichten en vooral de daaruit afgeleide liederen zijn daarom niet enkel een viering van een gedeelde liefde maar kondigen ook gedeelde en persoonlijke artistieke doelen aan. Nergens anders kreeg het romantische ideaal van de Schumanns een meer uitgesproken vorm. Nadat Robert in 1854 in de psychiatrische instelling van Eendenich

was opgenomen, stuurde Clara hem ondermeer de brief die Rückert in 1842 had geschreven om het echtpaar te bedanken voor hun 'Liederkreis'. Ze had daarvoor het origineel uit het familie-album gehaald. Een ontroerend gebaar, dat ongetwijfeld tot doel had om Robert te herinneren aan hun vroege huwelijksgeluk en hun gemeenschappelijke artistieke project. Een eeuwigdurende liefdeslente. Naast het lied was er nog een ander domein waar de 'Zweisamkeit' tot eenheid kon ontbolsteren: de muziek van Bach.

Bach & bondgenoten

In 1833 had Robert Schumann een merkwaardig genootschap in het leven geroepen. Een club van gelijkgestemde zielen, met een gezamenlijk doel. De missie vroeg moed, krachtdadigheid en helderheid van geest. Vertrouwen ook, in de waarde van de eigen idealen. Het oogmerk van de 'Davidsbund' (zo heette de club) was dan ook niet min: de vernietiging van alle muzikale filistijnen. Schumanns sociëteit bestond vooral op papier. Zijn strijd voerde hij op de pagina's van het 'Neue Zeitschrift für Musik'. Het magazine had hij in 1834/5 zelf opgericht om ruimte te bieden aan nieuwe ideeën. Hij wilde zo ontsnappen aan de verstikkende greep van het muzikale establishment. Iedere componist en muzikant die beweging bracht in het verlamdend status-quo was welkom. Zolang ze een eerlijk antwoord zochten op de fundamentele problemen van de eigentijdse muziek. Dat betekende concreet experimenteren met nieuwe vormen, zonder het contact met de traditie te verliezen. Ware muziek vereiste daarnaast dat technische virtuositeit in dienst stond van de compositie en niet omgekeerd. Tenslotte zou in een modern werk steeds de stem moeten klinken van de persoonlijke ervaring. De zoektocht vond vooral plaats aan de piano. Daar zou de revolutie zich voltrekken of falen.

Tot het verbond behoorden naast intieme vrienden zoals Mendelssohn ('Meritis'), natuurlijk ook zijn mentor Friedrich Wieck ('Meister Raro' wat staat voor 'Clara + Robert') en zijn Clara ('Zilia', maar soms ook 'Chiarina' of 'Beda'). Verder waren bewonderde componisten, zoals Chopin en Paganini, automatisch lid. Aan tafel schoven evengoed dode zielen aan. Haydn, Mozart en Beethoven vooral. Zij hadden immers binnen de bestaande vormen een weg gezocht voor poëzie en waarheid. Oprechtheid

voerde hen voorbij de grenzen van de conventie. De ereplaats was evenwel altijd al besproken. Die stoel paste enkel de grote Bach: "Het Wohltemperiertes Klavier van Bach is mijn basisgrammatica. En het is werkelijk de allerbeste. Bach was door en door een man: bij hem zijn er geen halve maatregelen of zwaktes. Alles is geschreven voor de eeuwigheid".

In de studie van Bach vonden Clara en Robert een toevluchtsoord. Samen werkten ze de fuga's door, om de wonderen van de stemvoering te ontcijferen. Clara ontwikkelde, in haar eigen woorden, een 'Fugenpassion'. Op haar concerten speelde Clara al in de jaren 1830 consequent Bach. Het is, samen met Beethoven en Chopin, de componist die ze haar hele lange carrière door het meest heeft gespeeld - op Robert Schumann na dan. Daarbij maakte ze grote indruk op het publiek. Amper 16 jaar oud speelde ze samen met Mendelssohn en Louis Rakemann het concerto voor drie piano's op een galaconcert in Leipzig. Na een concertreeks in Berlijn in 1837 kreeg ze zelfs uitgebreid fanmail om haar aan te sporen nog meer Bach te programmeren.

Hoe glorieus Clara's Bach klonk zullen we, helaas, nooit weten. In een recensie van een optreden uit hetzelfde jaar 1837 beschreef August Gathy voor het 'Neue Zeitschrift' gelukkig wel welke indruk haar uitvoering van de preludes en fuga's op hem maakten. De inschatting van de Luikse muziekcriticus geeft ons een interessante inkijk in wat de 'Davidsbündler' van zulk een uitvoering verwachtten. Een nieuwe vorm van pianistiek meesterschap, in de eerste plaats. Dat uitte zich in de vaardigheid om melodie, bas, tegenstem en middenregister onafhankelijk van elkaar te projecteren en vooral een eigen kleur te geven. Hierdoor werd iedere vinger als het ware een zelfstandig opererend instrument. Het klinkende resultaat maakte van de piano een heel orkest. De verschillende stemmen voerden een gesprek. De bundel bood daarbij een enorm spectrum aan uiteenlopende zinnen, karakters of vormen. Dans, scherts en plechtstatigheid wisselen elkaar met grote inventiviteit af. Om daar recht aan te doen, moet de uitvoerder eerst en vooral een mentaal beeld vormen van het totale verloop van het stuk. Ieder expressief element kreeg tegen deze achtergrond maximale zeggingskracht. Daarbij maakte Clara niet de opbouw hoorbaar, wel probeerde ze het karakter van elk muzikaal moment afzonderlijk te vatten. De herhaalde inzetten van het thema kan immers iedere

filistijn benadrukken - hoewel ze aangaf heel veel vreugde te halen uit de analyses die ze samen met Robert aan de piano maakte. De lyrische en persoonlijke stem die deze stukken tot muzikale avant-garde maakt, onderscheidt voor de leden van het genootschap echter de ware kunstenaar van de modieuze flirt. In een boutade formuleerde Robert Schumann dat zo: "De beste fuga moet wel die zijn die het publiek voor een wals van Strauss houdt". Dat Clara's passie voor Bach in de nieuwe composities uit Dresden, en later Düsseldorf, duidelijke sporen naliet, verbaast niet.

Dromen uit Dresden

De intensieve studie van de fuga als artistieke vorm bleef een belangrijke element in de eerste jaren van het huwelijksleven. Die gedeelde tijd was voor Clara nu zowat de enige mogelijkheid om intensief met muziek bezig te zijn - naast haar tournees, natuurlijk. Het kleine huis in Leipzig bood haar geen eigen ruimte en het werk van Robert ging steeds voor. Terwijl hij werkte kon zij geen muziek maken. Ongetwijfeld verloor in deze situatie de geïdealiseerde liefdeswereld wat van haar glans. Pas na de verhuis naar Dresden (eind 1844) en vooral Düsseldorf (1850) woonden de Schumanns ruim genoeg om ook Clara voldoende plaats te bieden voor haar muzikale ontwikkeling. In 1850 was ze nog altijd maar 31, moeder van zes kinderen (waarvan één jong gestorven zoontje, Emil) en zwanger van haar zevende. Te midden van de drukke bezigheden als rechterhand van Robert, moeder én kostwinner had ze pas dan eindelijk een plek waar ze weer intensief met haar composities bezig kon zijn. Robert was zich overigens maar al te zeer bewust van de beperkingen die het huwelijksleven aan Clara opdroeg. Graag zag hij haar als componiste verder doorgroeien, maar, zo verzuchtte hij: "Kinderen hebben en een steeds weer fantaserende man, en componeren - dat gaat niet goed samen. Ze mist de mogelijkheid om intensief te oefenen, en het houdt me vaak bezig dat daarom vele invallen en gedachten verloren gaan, die ze niet kan opvolgen en doorvoeren". De bekommernis is oprecht maar een concrete opening voor een oplossing vond hij blijkbaar niet.

Zwanger van haar vierde kind was ze in de winter van 1845/46 niet op concerttournee. Dankzij het nieuwe huis kon ze de vrijgekomen tijd ineens aan het componeren besteden. Het resultaat is haar meest grootschalige werk,

op het Concerto na. Intensief bleef ze schaven, haast koortsig bracht ze wijzigingen aan, en nam ze eerder geschreven delen weer op. Na de bevalling in februari legde ze het werk opzij. Afwerken kon ze het pas in de zomer van 1846, toen ze met de doodzieke Robert op het waddeneiland Norderney verbleef. Uiteindelijk mondden al die inspanningen uit in een prachtig gebouwd **Pianotrio (opus 17)**. De drie instrumenten spelen in een denses netwerk van contrapunt en tegenstemmen. Lyrisch en dwingend opent de eerste beweging, met een thema dat verlangen naar andere oorden lijkt uit te ademen. Het tweede thema brengt verlichting met spitse accentverschuivingen. De doorwerking is beheerst en maakt duidelijk dat de ervaring met Bach tot een erg persoonlijk meesterschap heeft geleid. Haast naadloos versmelten hier lyrische verzuchting en vormcontrole.

Onconventioneel is de positie van het Scherzo als tweede beweging. Opvallend is eveneens het speelse karakter, waarin opnieuw een gesyncopeerd ritme de hoofdrol speelt (in de gedaante van het zogeheten Lombardische ritme: TAdaaa, TAdaaa). De derde beweging is een klassiek geharmoniseerd Andante. De heldere en tamelijk conventionele harmonie geeft de nodige bewegingsvrijheid aan de fraaie melodische ontwikkeling. Het finale Allegretto laat ons onvervaard in donkere tijden belanden, waar het tweede thema zacht licht laat gloeien. De korte doorwerking is weer fugatisch, maar laat ruimte voor variatie. Een schim van de opening van het Andante waait tussendoor voorbij. De coda laat het drama opvolgen om daarna weer neer te dalen, tot aan de slotakkoorden.

Het Pianotrio is veelbetekenend opgedragen aan Fanny Mendelssohn-Hensel. Een gebaar van wederzijdse herkenning, wellicht. Ingesnoerd door het korset van de hoge burgerij verschenen Fanny's liederen zelfs als waren ze geschreven door haar broer Felix. "Wat zal er van mijn werk worden?", verzuchtte Clara moedeloos in haar dagboek. Het enthousiasme van Robert zou inderdaad niet kunnen verhinderen dat haar composities door de vergetelheid werden opgeslokt.

Donkere wolken in Düsseldorf

Mei 1853, Düsseldorf. Clara en Robert ontvangen bij hen thuis twee jonge musici. Het bezoek zal grote indruk nalaten en geeft vooral het leven van Clara een belangrijke

nieuwe wending. Maar dat weten de betrokkenen nu nog niet. De eerste gast is de joods-Hongaarse violist Joseph Joachim. Net als de Schumanns is hij een groot bewonderaar van Bach, wiens Sonates en Partita's voor viool solo hij frequent op het programma plaatst. De jonge virtuoos vindt in Clara een gelijkgestemde ziel. Na een start als wonderkind, had ook hij zich ontwikkeld tot een volwaardig musicus, onder de vleugels van Mendelssohn. Maar het is de intense omgang met Clara en Robert die bepalend is voor zijn verdere toekomst. Met geen partner speelde Clara vaker samen. Meer dan tweehonderd concerten zullen ze als duo spelen. Net als zichzelf is Joachim een nieuw type muzikant. Voor hen moet virtuositeit steeds ten dienste staan van de componist. Vandaar ook een voorliefde voor kamermuziek, en een grote beperking in het soort concerto's dat ze wél op het programma willen. Het is dan ook geen toeval dat Joachim de eerste violist zal zijn die volledige programma's gewijd aan strijkkwartetten speelt, met aandacht voor het hele repertoire: van Haydn tot de eigen tijd.

Begeesterd door de muzikale intensiteit van de jonge violist, componeerde Clara voor hem de drie **'Romanzen, opus 22'**. De drie stukken zijn gelijkaardig van opbouw. Opvallend is telkens de doorwrochte en subtiel gecompliceerde pianopartij. De stem voor viool is echter steeds bijzonder idiomatisch. Dit is echt muziek waarin twee muzikanten in dialoog gaan. In elke 'Romanze' staat een heftiger middendeel in contrast met de omringende, meer lyrische delen. Telkens, ook, is de variërende ontwikkeling van het materiaal ondergeschikt aan het helder houden van de contouren. Daardoor hebben de melodieën eveneens een formele, organiserende functie. Wellicht is nummer twee het meest treffende van de drie. Het wat klagelijke hoofdthema, dat noodt tot melancholisch mijmeren, wordt afgelost door een open, haast majestueus tweede thema. Energiek en krachtig stuwten arpeggio's het de hoogte in. Viool en piano dansen als motten in dichte imitatie rond dezelfde vlam, vooraleer het openingsthema in mineur terugkeert. Net voor het onverwachte pizzicato-slot, flakkert het middenthema een laatste keer machtig op. Helder, heftig, heerlijk.

Joachim brengt in zijn spoor een jonge componist mee. Die had hij leren kennen als begeleider van zijn collega violist Eduard Remenyi. Na het beluisteren van een paar solostukken had hij instinctief aangevoeld dat een ontmoeting met

Robert en Clara in de sterren stond geschreven. En inderdaad, vooral Robert was ondersteboven van het werk van deze Johannes Brahms uit Hamburg. Als een oudtestamentische profeet declareerde hij dat de jonge Brahms "voorbested was om op de meest verheven en ideale manier uitdrukking te geven aan de nieuwe tijd". Ook Clara kon het wel vinden met de charmante jongeman.

In de zomer van dat wonderlijk jaar 1853 schreef ze wat haar laatste gepubliceerde opus zou worden: de dynamische **'Sechs Lieder aus Jucunde' (opus 23)**. De tekst voor deze liederen vond ze in een roman van Hermann Rollett. De toonzetting is verbluffend gedurfd, vol onverwachte harmonische en melodische wendingen. Subtiel volgt Schumann de beweging van de tekst. Het eerste lied begint met een huppelende melodie, boven een autonome begeleiding. Muzikaal onderscheiden de twee eerste lijnen zich van de twee volgende, als vraag en antwoord. Het patroon blijft behouden doorheen het hele lied, dat uiteindelijk strofisch is opgebouwd, al verschuift de harmonie tussen strofe één en twee. In het tweede lied monteert ze de tekst naar eigen inzicht in een groep van twee strofes, die elk weer in twee zijn opgedeeld. Dezelfde structurele ingreep past ze toe in het laatste lied, 'O Lust O Lust', waar ze bovendien de eerste twee regels van strofe 1 aan het slot herhaalt om de cyclus af te ronden. Hier en daar duiken subtiele woordschilderingen op, bijvoorbeeld in het jubelende nummer 5 bij 'der Jäger bläst in's Horn' of bij de evocatie van echo wat verderop (door een herhaald gepunteerd motief in de piano). Meestal echter zijn pianobegeleiding en zangstem onafhankelijk en geeft de muziek uitdrukking aan emotionele diepte. Net als in het geval van het pianotrio is de toewijding van deze laatste collectie betekenisvol. Deze keer droeg Clara het werk op aan Livia Gerhardt, een vriendin uit Leipzig die haar bloeiende zangcarrière opgaf toen ze trouwde met de jurist Woldemar Frege. Een patroon tekent zich af.

De eigen stem

Prachtig zijn de **Variaties op een thema van Robert S. (opus 20)** die Clara in mei 1853 als verjaardagsgeschenk voor haar man schreef. Het thema is sober traag en verschijnt naakt, haast kaal in de opening. De eerste variatie brengt het tot leven en blaast de koude wat warmte

in. Daarna voert de reeks ons het naar het land van Chopin, om dan in nummer drie terug de sombere ingetogenheid op te zoeken. Het contrast met de levendigheid van nummer 4 en de grandioze, machtige akkoorden in variatie vijf is bijzonder groot. Maar de ingetogen fijnzinnigheid van de opening blijft trekken en zacht aftastend, op zoek naar onvermoede, delicaat geschilderde kleuren keren we langs de laatste variaties terug naar het thema. De herneming kan echter niet verhullen dat de tocht sporen heeft nagelaten. Flarden van het verleden blijven hangen. Als fladderen de lommen aan het lijf van een vogelschrik. Misschien voorvoelde Clara de grote crisis van het volgende jaar, bespeurde ze in Roberts lichaamstaal de dwingende roep van de dood en de onafwendbare waanzin. Misschien is dat enkel onze verbeelding.

Bij het nieuws over de opname van Robert in het ziekenhuis, repte Brahms zich naar Düsseldorf en nam de rol van man in huis op zich. Hij hielp de familie met praktische en financiële aangelegenheden en bezocht ook Robert geregeld in zijn ziekenkamer, vaak in het gezelschap van Joachim. Clara was op doktersvoorschrift niet welkom. Dat zou teveel van de zieke vergen. Of er sprake is van meer dan vriendschap tussen de jonge Brahms en Clara, kunnen we onmogelijk met zekerheid weten. Vast staat wel dat Brahms verliefd was. Hun briefwisseling is grotendeels verloren. Ze spraken immers af de correspondentie aan de vlammen prijs te geven. Clara hield zich echter niet helemaal aan de afspraak en zo kunnen we lezen hoe de aansprekingen in de brieven van haar jonge aanbieder evolueren van "Verehrte Frau" over "Theuerste Freundin" tot "Geliebte Clara". Na de dood van Robert is de toon opvallend genoeg veel neutraler. Clara en Brahms bleven bevriend, maar hun relatie was nooit erg eenvoudig en vaak gespannen.

Uit Clara's dagboek kunnen we opmaken hoe ze zichzelf voortaan wilde zien: als beroemde pianiste in de eerste plaats. En als echtgenote van niemand anders dan Robert Schumann. Haar tragedie was daarom misschien ook haar verlossing. Gedurende vijfendertig jaar zou ze aan haar nieuwe artistieke project vorm geven. Daarbij speelde ze een fundamentele rol in de ontwikkeling van het recital als een intense, bijna religieuze ervaring waarin de kunst centraal staat en de kunstjes achterwege moeten blijven. Ze eigende zich de rol toe van hogepriesteres van deze cultus en verspreidde zo de ascetische idealen die de

'Davidsbündler' in de jaren 1830 hadden gekoesterd. Losgezongen van de gouden kooi die haar vader had gesmeed en bevrijd van het onwillig opgelegde juk van het huwelijk, had ze nu de kracht en het vertrouwen gevonden om op haar eigen vleugels te vliegen. Het raam stond open, de wijde ruimte riep. "Deze vrouw is louter muziek", schreef een Britse recensent in 1856.

Yanick Maes

desingel.be
T +32 (0)3 248 28 28
Desguinlei 25
B-2018 Antwerpen



deSingel is een kunstinstelling van de Vlaamse Overheid



mediasponsors