



THE SCHUMANN TRILOGY

ROBERT SCHUMANN (1810-1856)

CD 1

VIOLIN CONCERTO WoO 1

in D minor / *ré mineur* / d-Moll

- | | |
|---|-------|
| 1 I. In kräftigem, nicht zu schnellem Tempo | 15'11 |
| 2 II. Langsam | 5'23 |
| 3 III. Lebhaft, doch nicht schnell | 11'38 |

© Schott Music GmbH & Co. KG

PIANO TRIO NO.3 OP.110

in G minor / *sol mineur* / g-Moll

- | | |
|------------------------------------|-------|
| 4 I. Bewegt, doch nicht zu rasch | 11'11 |
| 5 II. Ziemlich langsam | 5'56 |
| 6 III. Rasch | 4'33 |
| 7 IV. Kräftig, mit Humor | 7'33 |

CD 2

PIANO CONCERTO OP.54

in A minor / *la mineur* / a-Moll

- | | |
|--|-------|
| 1 I. Allegro affettuoso | 14'42 |
| 2 II. Intermezzo. Andantino grazioso | 4'42 |
| 3 III. Allegro vivace | 12'14 |

PIANO TRIO NO.2 OP.80

in F major / *Fa majeur* / F-Dur

- | | |
|------------------------------|------|
| 4 I. Sehr lebhaft | 7'39 |
| 5 II. Mit innigem Ausdruck | 7'36 |
| 6 III. In mäßiger Bewegung | 5'27 |
| 7 IV. Nicht zu rasch | 5'27 |

CD 3

CELLO CONCERTO OP.129

in A minor / *la mineur* / a-Moll

1 I. Nicht zu schnell	10'41
2 II. Langsam	4'04
3 III. Sehr lebhaft	7'55

PIANO TRIO NO.1 OP.63

in D minor / *ré mineur* / d-Moll

4 I. Mit Energie und Leidenschaft	12'28
5 II. Lebhaft, doch nicht zu rasch	4'56
6 III. Langsam, mit inniger Empfindung	6'21
7 IV. Mit Feuer	8'24

ISABELLE FAUST, *violin*

JEAN-GUIHEN QUEYRAS, *violoncello*

ALEXANDER MELNIKOV, *pianoforte*

FREIBURGER BAROCKORCHESTER

PABLO HERAS-CASADO, *conductor*

*Isabelle Faust joue sur le Stradivarius "La Belle au bois dormant" de 1704
prêté par la L-Bank de Baden-Württemberg (Allemagne)*

*Jean-Guihen Queyras joue sur un violoncelle de Gioffredo Cappa de 1696
prêté par Mécénat Musical Société Générale*

*Alexander Melnikov joue sur un pianoforte Jean-Baptiste Streicher (Vienne, 1847)
de la collection Edwin Beunk (CD 1, CD 2 et CD 3 : Trio op. 80)
et sur un pianoforte Érard, 1837 (CD 3, Concerto op. 54) de la collection Edwin Beunk*

THE BERLIN CONCERT



1 | Introduction 1'10

OVERTURE, SCHERZO AND FINALE IN E MAJOR OP.52

2 | I Overture: Andante con moto – Allegro 5'35
3 | II Scherzo: Vivo 4'55
4 | III Finale: Allegro molto vivace 7'55

PIANO CONCERTO IN A MINOR OP.54

5 | I. Allegro affettuoso 14'30
6 | II. Intermezzo. Andantino grazioso 5'07
7 | III. Allegro vivace 15'53

VIOLIN CONCERTO IN D MINOR WoO 1

8 | I In kräftigem, nicht zu schnellem Tempo 15'35
9 | II. Langsam 5'55
10 | III. Lebhaft, doch nicht schnell 15'45

© Schott Music GmbH & Co. KG

CELLO CONCERTO IN A MINOR OP.129

11 | I. Nicht zu schnell 11'02
12 | II. Langsam 4'05
13 | III. Sehr lebhaft 13'14

Recorded live at the Berlin Philharmonie 25. March 2014

ISABELLE FAUST, *violin*

JEAN-GUIHEN QUEYRAS, *violoncello*

ALEXANDER MELNIKOV, *pianoforte*

FREIBURGER BAROCKORCHESTER

PABLO HERAS-CASADO, *conductor*

FREIBURGER BAROCKORCHESTER

<i>Violin 1</i>	Anne Katharina Schreiber (concert master) Martina Graulich, Christa Kittel, Peter Barczy, Marie Desgoutte, Varoujan Doneyan, Katharina Grossmann, Lotta Suvanto
<i>Violin 2</i>	Gerd-Uwe Klein, Beatrix Hülsemann, Brigitte Täubl, Eva Borhi, Julita Forck, Regine Schröder
<i>Viola</i>	Annette Schmidt, Christian Goosses, Ulrike Kaufmann, Werner Saller, Raquel Massadas
<i>Violoncello</i>	Guido Larisch, Stefan Mühleisen, Ute Petersilge, Ute Sommer
<i>Double bass</i>	Frank Coppieters, Christopher Scotney, Niklas Sprenger
<i>Flute</i>	Anne Parisot, Daniela Lieb
<i>Oboe</i>	Hans-Peter Westermann, Maike Buhrow
<i>Clarinet</i>	Lorenzo Coppola, Tindaro Capuano
<i>Bassoon</i>	Javier Zafra, Eckhard Lenzing
<i>Horn</i>	Bart Aerbeydt, Gijs Laclelle
<i>Trumpet</i>	Jaroslav Roucek, Hannes Rux
<i>Timpani</i>	Charlie Fischer

Direction **PABLO HERAS-CASADO**

A = 440 Hz

L'IDÉE de ce projet d'enregistrement a germé durant une tournée au cours de laquelle nous interprétons le Trio op.80 de Schumann. En admirateurs passionnés de Schumann, nous souhaitons présenter ses œuvres pour piano, violon et violoncelle dans un contexte plus vaste et les éclairer mutuellement pour permettre à l'auditeur une compréhension plus profonde de sa musique. Très rapidement, nous sommes tombés d'accord pour enregistrer ces pages sur un piano à queue historique, des instruments à cordes munis de cordes en boyau naturel, et avec un ensemble orchestral adapté – une démarche dont nous attendions qu'elle permette un jeu plus équilibré, mieux articulé et, autant que possible, libre de tout *a priori*.

Pablo Heras-Casado et l'Orchestre Baroque de Fribourg nous ont d'emblée paru être les partenaires idéaux pour un tel projet. De fait, ils ont accueilli notre idée avec enthousiasme et furent de fervents et irremplaçables complices dans notre projet consacré à Schumann.

Ce voyage entrepris ensemble dans le monde magique de cet incomparable compositeur restera pour nous une expérience extraordinairement intense, heureuse et gratifiante.

ISABELLE FAUST
ALEXANDER MELNIKOV
JEAN-GUIHEN QUEYRAS

Traduction : Elisabeth Rothmund

DÈS ses plus jeunes années, Schumann s'était voué corps et âme à son pianoforte. Ainsi les vingt-trois premiers numéros du catalogue de ses œuvres sont-ils dédiés, sans exception, à cet instrument qu'il chérissait plus que tout autre. Mais plus tard aussi, après 1840, le piano joua dans son œuvre un rôle de tout premier plan. Il est d'autant plus étonnant dans ces conditions qu'en trente ans de création artistique, il n'ait achevé qu'un seul **Concerto pour piano**, dont la naissance ne fut par ailleurs pas exempte de difficultés. La recherche a mis au jour pas moins de quatre tentatives antérieures réalisées entre 1827 et 1831 ; aucune d'entre elles ne dépassa le stade de la simple esquisse et elles témoignent des difficultés manifestes rencontrées par Schumann avec les normes propres à ce genre. Dans les années qui suivirent, il abandonna d'ailleurs tous ses projets en ce sens. Jusqu'en 1839, date à laquelle le musicien, dans une quête permanente, se mit à travailler à un mouvement de concerto en ré mineur ; visiblement encore insatisfait, il le considéra prudemment comme une sorte d'"hybride à mi-chemin de la symphonie, du concerto et de la grande sonate" – il ne l'achèverait pas davantage. Un nouveau départ fut pris en mai 1841, quelques semaines à peine après le succès de sa première symphonie, créée par Félix Mendelssohn, alors maître de chapelle de l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig. Comme deux ans plus tôt déjà, c'est une œuvre en un seul mouvement qu'il envisage ici, l'intitulant dans un premier temps "Concerto à forme spécifique", puis, de manière moins ambiguë, "Fantaisie".

Depuis ses premières tentatives dans le domaine du concerto pour piano, Schumann avait cherché à maintes reprises à théoriser la nouvelle orientation qu'il entendait donner au genre du concerto. Il était arrivé à la conclusion qu'il fallait dorénavant viser à obtenir un traitement équilibré de la partie soliste et de celle de l'orchestre, et "*envisager une forme qui consiste en un seul grand mouvement dans un tempo modéré, dans lequel la partie préparatoire prendrait la place d'un premier Allegro, la partie chantante celle de l'Adagio et un finale brillant celle du Rondeau*". Bien qu'elle ait en de nombreux points rendu justice à ces idées progressistes, la *Fantaisie* de 1841 se révéla pourtant être une impasse. En dépit d'une répétition à huis clos au Gewandhaus dans le courant du mois d'août, son épouse Clara tenant la partie soliste, l'œuvre ne fut jamais interprétée en public et aucun des éditeurs sollicités ne se déclara disposé à en imprimer la partition. Les nombreuses modifications que Schumann y apporta par la suite n'y changèrent rien. Il fallut attendre qu'il se décide, durant l'été 1845, à compléter la *Fantaisie* en

lui adjoignant deux autres mouvements, un bref *Intermezzo* un peu sauvage et un éblouissant finale, pour que la malédiction soit enfin levée. Comportant désormais trois mouvements, conformément à la tradition du genre, le *Concerto en la mineur* op. 54, créé le 4 décembre 1845 dans la grande salle de l'Hôtel de Saxe à Dresde sous la direction du futur dédicataire Ferdinand Hiller, fut très favorablement accueilli et rejoué quelques jours plus tard à Leipzig à l'occasion du Nouvel An 1846. Mendelssohn dirigeait l'Orchestre du Gewandhaus et Clara connut là l'un de ses plus grands triomphes en tant que soliste. Après ce formidable succès, l'édition de la partition chez Breitkopf & Härtel à Leipzig n'était plus qu'une question de mois.

“Comme cette œuvre est inventive, comme elle est intéressante d'un bout à l'autre”, jubile Clara après les premières représentations de l'œuvre, “quelle fraîcheur, et quelle belle cohérence d'ensemble!” De fait, et en dépit de tous les ajouts et modifications apportés par la suite, Schumann n'avait pas abandonné complètement sa conception initiale, très novatrice. C'est particulièrement visible dans l'*Allegro affetuoso* initial, qui laisse certes encore transparaître la forme sonate classique mais la cantonne en quelque sorte à l'arrière-plan. Le premier plan est dominé par le principe de la fantaisie : un jeu très libre qui se contente d'un nombre restreint d'idées principales développées à travers diverses techniques de variation et des éclairages ainsi que des nuances de couleurs sans cesse renouvelés. Dans les caractères et les tempéraments opposés de ces idées, on retrouve une fois de plus ce tandem fictif à travers lequel Schumann, suivant en cela le modèle de l'écrivain Jean Paul, qu'il admirait tant, aimait à décrire la double nature de sa propre âme : Florestan, l'aventurier fougueux, et Eusébius, le poète rêveur. L'affaire est entendue : c'est sans conteste Eusébius qui joue ici le rôle principal, tandis que les interventions de Florestan ne restent le plus souvent que des épisodes sans lendemain. Le caractère lyrique et exalté du thème principal, présenté par les bois juste après les accords marquants qui ouvrent l'œuvre, domine sous la forme d'innombrables variations presque l'ensemble de ce premier mouvement, désamorçant ainsi avec une certaine audace le modèle formel sur lequel il se fonde. Une petite remarque au passage : c'est l'une des curiosités de la recherche schumannienne que d'avoir voulu, au fil du temps, trouver à ce thème magique les parentés les plus acrobatiques. Si certains ont cru reconnaître dans son profil mélodique des accents de l'air du cachot de Florestan au début du 2^e acte du *Fidelio* de Beethoven, d'autres ont perçu des ressemblances avec le thème principal du premier mouvement de la grande

Symphonie en do majeur de Schubert ; d'autres encore ont voulu y reconnaître le motif de la rédemption de l'opéra *Le Vaisseau fantôme* de Wagner, créé à Dresde en 1843 – et ce en dépit de l'antipathie ostensible de Schumann pour son cadet. On a même été jusqu'à vouloir déceler une allusion au prénom de Clara – sous sa forme italienne : Chiara – dans les notes du motif initial : *do-si-la-la*, en allemand : C-H-A-A. Hasard ou intention ? Il est en tout cas impossible d'apporter des preuves irréfutables.

Avant que le concerto ne s'achève sur un *Allegro vivace en la* majeur au caractère chevaleresque, dynamique et lumineux de part en part, qui constitue un rondo pour le moins étonnant avec ses débordements presque sans fin, Schumann nous a fait traverser les 108 mesures d'un *Andantino grazioso* empreint d'une profonde sérénité et d'une extrême douceur d'expression, dont la partie médiane, un dialogue d'une grande délicatesse entre le soliste et les violoncelles, compte parmi les pages les plus ferventes qu'il ait jamais écrites. Si la transition vers le finale cite encore une fois les quatre notes du motif central du premier mouvement, c'est dans un souvenir rêveur visant à rappeler l'origine des sentiments qui y furent exprimés. L'admiration de Clara pour la "*cohérence d'ensemble*" de l'œuvre trouve très probablement sa source dans cette petite réminiscence poétique, qui contribue en effet de manière significative à la cohérence qui la caractérise. Mais elle peut tout aussi bien s'appliquer à l'incroyable entrelacs des parties soliste et orchestrale : une imbrication telle qu'elle rend impossible toute domination de l'une ou de l'autre et par laquelle, à travers tous les mouvements de son concerto, Schumann oppose à l'idée de concurrence et d'émulation qui domine chez Mozart et Beethoven la conception tout à fait singulière d'un dialogue entre partenaires égaux.

Le **Concerto pour violoncelle** est la première composition que Schumann écrit à Düsseldorf, son nouveau – et dernier – lieu d'activité. Il était arrivé dans cette ville le 2 septembre 1850 avec son épouse Clara et leurs six enfants pour y prendre des fonctions qui ne devaient lui apporter, durant les années qu'il lui restait à vivre, que fort peu de bonheur et de satisfactions artistiques. En avril de l'année précédente, il avait cédé aux pressions de Ferdinand Hiller, qui souhaitait le voir lui succéder comme directeur de l'Association de musique de la ville, et c'est à contrecœur qu'il avait quitté sa patrie saxonne, échangeant une situation peu assurée à Dresde contre un emploi fixe dans la métropole rhénane artistiquement prospère. À leur arrivée, les

Schumann louèrent un “*logis qui ne nous plaisait guère*”, comme le note Clara, “*dans la maison de Mademoiselle Schön, à l’angle des rues Allestraße et Grabenstraße, simplement pour y entreposer les meubles.*” C’est une première désillusion. Robert – pourtant habitué depuis sa jeunesse à faire le grand écart entre l’euphorie et le découragement – se jette sans détour dans les préparatifs de la saison de concerts à venir, et soumet son emploi du temps quotidien à une discipline telle qu’il lui reste suffisamment de temps libre pour s’adonner à la composition. C’est ainsi que voit le jour, en à peine trois semaines, entre le 10 octobre et le 1^{er} novembre 1850, juste avant l’achèvement de la 3^e *Symphonie*, une partition à bien des égards énigmatique, qui resta d’ailleurs longtemps inconnue et qui soulève aujourd’hui encore bien des interrogations, notamment quant à sa destination concrète. Si les autres œuvres pour instruments solistes et orchestre peuvent toutes être associées à des artistes précis – le *Concerto* op. 54 et les deux pièces en un mouvement opp. 92 et 134 avaient été conçus littéralement sur mesure pour Clara, et le *Concerto pour violon*, un peu plus tardif, ainsi que la *Fantaisie* op. 131 qui l’avait précédé, pour l’ami fidèle Joseph Joachim – il n’a pas été possible, en dépit de recherches approfondies, de trouver quel virtuose aurait pu être le dédicataire du *Concerto pour violoncelle*. Schumann avait-il alors effectivement voulu d’abord enrichir d’une œuvre personnelle le répertoire concertant plutôt étroit destiné à un instrument qu’il appréciait beaucoup ? Une lettre adressée à l’éditeur Friedrich Hofmeister, dans le cadre des premiers efforts entrepris en vue d’une publication de l’œuvre, semble accréditer cette hypothèse. “*Compte tenu du peu d’œuvres écrites pour ce bel instrument*”, Schumann s’y déclare convaincu “*que les ventes ne décevraient pas les attentes.*” Un optimisme auquel le destin allait cependant opposer un cruel démenti.

Le titre original de la partition autographe, déjà consigné par Schumann dans son “carnet de projets”, nous livre un indice décisif quant aux caractéristiques formelles de l’œuvre. Comme nombre de ses autres compositions instrumentales, par exemple le concerto pour piano écrit cinq ans plus tôt, la *Pièce concertante pour violoncelle et accompagnement d’orchestre* – telle est l’appellation – confirme qu’il s’agissait sinon de remplacer le canon formel classique un peu rigide par des moyens d’expression ou de figuration poétiques plus libres, du moins de l’élargir et de le modifier durablement. La sonate et la fantaisie devaient être fondues dans cette forme hybride, très étroitement mais avec toutes les précautions requises pour que n’apparaissent ni conflits ni contradictions, mais que surgisse au contraire un nouvel organisme

autonome, marqué par une disposition d'esprit très individuelle et typiquement romantique. La caractéristique principale est de ne justement pas cantonner une idée musicale dans un seul mouvement, comme Schumann le réclamait déjà en 1835, mais de la développer également “dans les mouvements suivants, sous d'autres formes, d'autres angles, d'autres perspectives”, afin de créer “une cohérence interne, une totalité poétique.” La tripartition conventionnelle du concerto n'est ainsi plus conservée que pour la forme, elle n'est en somme qu'une façade. Si l'on n'en tient pas compte, c'est une sorte de nouvelle musicale qui se révèle, dont l'unité est donnée par un mouvement général qui la traverse de part en part, et que soutiennent de nombreux renvois motiviques entre les différentes parties, découlant pour l'essentiel des accords programmatiques donnés au début de l'œuvre par les instruments à vent. Le modèle dialectique fondé sur le contraste, d'origine symphonique, qui domine encore sans réserve dans les concertos de Beethoven, fait ici place à un rythme narratif fluide, proche par endroits d'une sorte de divagation qui ne permet plus de distinguer clairement les limites des différents mouvements. Il justifie également la prééminence marquée de l'instrument soliste. Derrière la partie de violoncelle à la rhétorique savante, parfois très énergique mais le plus souvent empreinte d'une dimension mélodique emphatique, l'orchestre (dont la distribution est parfaitement pensée) reste singulièrement en retrait : il fournit des mots-clés, des bases harmoniques, mais ne donne qu'étonnamment peu de répliques au sens classique du principe concertant. L'œuvre se présente d'ailleurs comme un grand monologue riche d'idées : empreint d'une nostalgie pressante dans le premier mouvement, délicat, chantant et très intérieur dans l'intermezzo lent en *fa* majeur, un dialogue mélancolique entre le violoncelle solo et l'orchestre, débordant enfin d'une vitalité fougueuse et d'une joie fantasque, proche de l'exaltation, dans le finale.

Mesurée à sa popularité actuelle, la première réception de l'œuvre fut, comme on l'a laissé entrevoir plus haut, tout sauf glorieuse. Bien que frappé entre-temps de terribles hallucinations et d'autres troubles mentaux qui le poussèrent à une première tentative de suicide, Schumann put certes encore assister à la publication (tardive) de son concerto en 1854 chez l'éditeur de Leipzig Breitkopf & Härtel, mais non à la création de l'œuvre. C'est en vain que Clara s'enthousiasme dans son journal intime : “*Le romantisme, l'élan, la fraîcheur et l'humour, ainsi que la très intéressante imbrication du violoncelle et de l'orchestre sont vraiment ravissants, et*

puis, quelle harmonie et quels sentiments profonds dans tous les passages chantants!” Vaine aussi : sa conviction que l’œuvre avait réellement été écrite dans le caractère propre au violoncelle, car les virtuoses de l’époque en jugèrent bien autrement et opposèrent à cette œuvre une résistance opiniâtre. À leur tête, Robert Emil Bockmühl, grand négociant de Francfort et violoncelliste, qui fut longtemps en pourparlers avec Schumann en vue d’une possible création de l’œuvre dont il était même le dédicataire. Après l’enthousiasme initial, il dénigra très rapidement ce concerto qu’il trouvait “*très peu mélodieux*” ; mais ses critiques diffuses et ses faux-fuyants répétés révèlent surtout qu’il ne comprenait pas l’œuvre et n’était absolument pas à la hauteur des exigences techniques, exorbitantes, du finale. Pour Schumann, la déception fut grande. Si grande qu’il décida, avant même que l’œuvre ne soit publiée, d’en réaliser une version alternative pour violon, dans l’espoir qu’elle retienne l’attention de son ami Joseph Joachim. Cette transcription a longtemps été considérée comme disparue, avant que l’on ne retrouve en 1987 une copie de la partie pour violon dans la succession du violoniste, conservée à la bibliothèque régionale et universitaire de Hambourg. Rien ne permet cependant de dire si l’œuvre fut interprétée publiquement à l’époque. Selon les derniers acquis de la recherche, c’est le 23 avril 1860 qu’elle fut donnée en public pour la première fois, à Oldenbourg. Ludwig Ebert était accompagné de la Chapelle de la cour du Grand-Duc, placée sous la direction de son maître de concert Karl Franzen. Peu après, le 9 juin, Ebert la joua une nouvelle fois, mais accompagné au piano, à l’occasion d’une *Soirée musicale* donnée au conservatoire de Leipzig à la mémoire de Schumann, qui aurait eu cinquante ans. Le chemin était encore long avant que le concerto ne soit considéré sans réserve comme une œuvre significative du répertoire.

Le **Concerto pour violon** de Robert Schumann, musique sur laquelle ses contemporains jetèrent l’anathème, est un bel exemple de la manière dont une interprétation erronée par des tiers peut compliquer la réception d’une œuvre d’art, et même la rendre impossible. Écrite entre le 11 septembre et le 3 octobre 1853, cette partition fut le dernier résultat d’envergure d’une brève période créatrice que l’on n’osait presque plus espérer compte tenu de la dégradation de l’état de santé du compositeur. L’idée en avait germé dans l’esprit de Joseph Joachim, sans nul doute le violoniste virtuose le plus influent de son temps. Schumann avait fait la connaissance de l’enfant prodige en 1843 lors d’une soirée donnée chez les Mendelssohn à Leipzig. Neuf

ans plus tard, alors qu'entre-temps Joachim est devenu maître de concert à la cour royale de Hanovre et que Schumann occupe depuis deux ans les fonctions de directeur musical de la ville de Düsseldorf, les deux hommes se rencontrent une nouvelle fois : il s'ensuivra une relation artistiquement très fructueuse. *“Que l'exemple de Beethoven puisse vous inspirer à tirer du tréfonds de vos richesses et à mettre au jour une œuvre destinée aux pauvres violonistes qui, à l'exception de la musique de chambre, manquent si cruellement d'œuvres sublimes pour leur instrument, ô merveilleux gardien des plus riches trésors !”* C'est en ces termes que Joachim implore son ami dans une lettre datée de la fin du mois de mai 1853. Comme pour préparer un travail de plus grande ampleur, Schumann compose alors la *Fantaisie en ut majeur* (en un mouvement) pour violon et orchestre op. 131, qu'il crée avec Joachim en septembre de la même année à Düsseldorf. Porté par le grand succès de ce concert, il commence quelques jours plus tard l'écriture de son concerto pour violon ; une fois l'œuvre achevée, il l'envoie à Hanovre, non sans l'accompagner de ces paroles d'encouragement : *“Voici le concerto : pourvu qu'il vous plaise ! Il me semble plus facile que la Fantaisie, l'orchestre y est plus actif. Je serais très heureux que nous puissions le créer ici.”*

Mais cette fois-ci, Joachim se montre peu enthousiaste, et s'il entreprend – à contrecœur – des répétitions en présence du compositeur avec la Chapelle de la cour de Hanovre, il interrompt définitivement le projet lorsque, sous la pression de l'orchestre, Schumann met un terme à ses fonctions à Düsseldorf fin 1853. Ainsi commence la longue histoire d'une stigmatisation fatale. À la mort de Schumann, conformément à la volonté de son épouse Clara, qui s'oppose catégoriquement à une publication de ce concerto dans le cadre de l'édition des œuvres, le manuscrit est transmis à Joachim. Mais lui aussi le conservera longtemps par devers lui, y décelant manifestement des signes de faiblesse dans l'écriture, qu'il interprète comme l'expression du début de l'affection psychique dont souffre le compositeur : une *“certaine lassitude”*, qui *“contrasterait douloureusement”* avec le reste de l'œuvre de son ami. Dans l'intention assurément louable de protéger la réputation artistique de Schumann, Joachim va plus loin encore et prend des dispositions testamentaires interdisant, pour les cent ans à venir, toute publication ou interprétation de cette pièce mal-aimée. Finalement, l'œuvre put paraître chez Schott à Mayence dès juillet 1937, après que l'on se fut arrangé sur le plan juridique avec les héritiers de Joachim.

Il avait été prévu de confier la création de l'œuvre à Yehudi Menuhin, à qui la maison d'édition avait envoyé un exemplaire de la partition pour qu'il s'en fasse une idée. Le jeune violoniste américain se montra très enthousiaste, estimant que l'œuvre représentait ce maillon manquant que l'on avait cru disparu entre le concerto pour violon de Beethoven et celui de Brahms ; il s'efforça donc d'en obtenir les droits d'exécution, catégoriquement refusés cependant par la *Reichsmusikkammer* nationale-socialiste en raison de ses origines juives. Au lieu de cela, ces défenseurs auto-proclamés de la culture réunis autour de Joseph Goebbels tentèrent d'initier une création sur le sol allemand, entre autres dans l'intention propagandiste de faire du concerto de Schumann une sorte d'ersatz "aryen" de celui, très populaire, de Mendelssohn, dont la musique avait cependant été frappée d'interdiction lors de l'arrivée au pouvoir des nazis. C'est ainsi que la dernière œuvre pour orchestre de Schumann fut présentée au public pour la première fois le 26 novembre 1937, plus de quatre-vingts ans après avoir été écrite : elle fut interprétée par le Philharmonique de Berlin placé sous la direction de Karl Böhm, la partie de soliste étant assurée par le célèbre violoniste Georg Kulenkampff. Menuhin eut tout de même le privilège d'en réaliser le premier enregistrement, produit en 1938 avec le Philharmonique de New York alors dirigé par le Britannique John Barbirolli.

D'un point de vue stylistique, le concerto pour violon est très marqué par les innovations, longtemps incomprises, qui caractérisent l'œuvre tardive de Schumann. Parmi ces éléments typiques, on relève par exemple la prédominance incontestable de l'instrument soliste qui, comme dans le concerto pour violoncelle écrit trois ans plus tôt, fait paraître toute cadence supplémentaire obsolète ; un autre élément caractéristique est l'étroite fusion de la forme sonate avec la fantaisie, d'un agencement clair et précis avec un discours débridé. Cela permet au thème d'ouverture, dont le timbre est sombre et l'aspect étonnamment rude et pompeux, de passer rapidement au second plan une fois que l'ouverture symphonique a été jouée et de laisser place à un thème secondaire en *fa* majeur, dont le lyrisme sensuel réussit à ouvrir de tout autres espaces d'associations musicales. Il domine finalement une bonne partie du premier mouvement, de même que le développement qui, à l'encontre des principes classiques, comprend peu de travail thématique et motivique mais qui, en empruntant les chemins de la rhapsodie, découvre sans cesse de nouveaux champs de force harmoniques. Il faut attendre la coda pour que soit tentée, et encore, dans une emphase quelque peu atténuée, une mise

en dialogue et une prudente synthèse de ces deux thèmes. Le bref mouvement central, en revanche – le seul passage qui ait trouvé grâce aux yeux de Joachim et de son jugement acéré – est d'une discrétion presque effacée. Comme c'est déjà le cas dans ses précédents concertos, Schumann lui donne le caractère d'un intermezzo de type lied, pris dans ses rêveries et qui, bien qu'entièrement dominé par le mélòs, se distingue par des relations harmoniques équivoques ainsi que par une subtile imbrication contrapuntique entre parties soliste et orchestrale. Suivant une idée formelle que l'on rencontre également dans les concertos précédents, quelques mesures à peine de transition conduisent au grand mouvement final, qui combine habilement des éléments du rondeau et de la sonate. Son thème principal, marquant, a toutes les caractéristiques d'une polonaise à la Chopin, très mesuré dans son tempo mais d'autant plus fier dans son expression, ce qui le rend particulièrement apte à animer le traditionnel dialogue entre soliste et orchestre. Le raffinement avec lequel Schumann introduit l'idée mélodique centrale du mouvement lent dans le développement du finale et en modifie le caractère mérite une attention toute spéciale : il faut voir là l'un des nombreux indices qui témoignent de ce que sa créativité et la joie qu'il prenait à l'expérimentation étaient restées intacte, quoi qu'aient pu en dire Joachim et tous ceux qui doutaient.

Dans une sorte de second accès de fièvre dédié à la musique de chambre – le premier avait produit en 1842 les trois *Quatuors à cordes*, ainsi que le *Quintette* et le *Quatuor avec piano* – Schumann composa, deux ans après le *Concerto pour piano en la mineur*, durant l'été 1847, ses deux premiers *Trios pour piano*. C'est probablement Clara et l'achèvement de son propre *Trio en sol mineur* qui l'incitèrent à se consacrer aussi intensément à ce genre. Schumann admirait visiblement beaucoup le trio de Clara. L'idée d'une unité totalisante, que Schumann poursuivait dans son *Concerto pour violoncelle*, est également l'un des moteurs du **Premier Trio avec piano** op. 63. Comme le révèle un examen approfondi, l'exposition du premier mouvement contient en effet en germe non seulement l'ensemble de l'outillage thématique nécessaire à un développement d'une ampleur étonnante, mais ce sont également tous les autres mouvements de l'œuvre qui se développent à partir de ce matériau : il en résulte un très grand nombre de liens, manifestes ou dissimulés, entre des parties de l'œuvre aux caractères très différents. Éclairer les parentés dans l'altérité, l'étrangeté dans l'identité fut dès le début de sa période créatrice l'une des plus grandes performances de Schumann. Légitimer de surcroît sa propre

surabondance d'idées grâce à des techniques de construction rigoureuses (le contrepoint si complexe et pourtant si aérien du mouvement lent !), voire la dompter, est en revanche avant tout un acquis des années de maturité. Le trio en *ré* mineur peut être considéré de ce point de vue comme un modèle pour une nouvelle économie organique du matériau, annonçant dans une certaine mesure déjà Johannes Brahms. Et pourtant : reprenant le fil du *Quintette* op. 44, composé cinq ans plus tôt, et du *Quatuor* op. 47, presque contemporain, Schumann se livre, loin de raffinements compositionnels, à des expérimentations qu'il développe à partir des possibilités qu'offre la distribution et les différentes combinaisons qu'elle autorise en matière de timbres, les cordes s'émancipant ici bien davantage que ce n'était le cas dans les œuvres antérieures. La manière dont, dans le développement du premier mouvement surtout, des atmosphères se trouvent modifiées par de simples changements de registre et d'éclairage, la conduite de la musique par le biais d'impressionnantes métamorphoses sonores – voilà qui compte parmi les petits bijoux de toute la littérature de musique de chambre.

L'année 1847, qui vit l'écriture de ce trio, marque ainsi sans conteste la fin d'une phase relativement désorientée de la vie de Schumann, une période sombre de cinq années environ, ternie par le manque de succès et la déception, l'abattement et la dépression. L'énergie avec laquelle le compositeur se remet au travail, au terme de ce qui apparaît bien comme une renaissance, n'en est que plus admirable. "*Mon 37^e anniversaire – joyeusement fêté avec Kl. [Clara] et les enfants – des idées pour le trio*", voilà ce qu'il confie le 8 juin à son carnet de bord ; huit jours plus tard, tout aussi laconique, il ajoute : "*Achévé le trio – Joie –.*" Cela ne fait aucun doute : le voilà délivré du sortilège. Provisoirement du moins.

Si le premier des deux trios, en *ré* mineur, très pensif, laisse deviner l'ombre qui commençait à peser sur sa vie, le **Deuxième Trio en fa majeur** op. 80 fait preuve d'un tel optimisme que l'on serait tenté d'y voir une sorte d'auto-thérapie du compositeur face aux dépressions qui l'assaillaient toujours plus. "*Il est d'un caractère très différent du trio en ré, et donne une impression plus joyeuse et plus vive*", constatait Schumann lui-même.

Son mouvement initial n'y va pas par quatre chemins : en effet l'œuvre démarre avec une fougue désarmante qui n'a rien à envier au bouillonnant quintette avec piano écrit à une époque plus heureuse. Trois thèmes, étroitement liés entre eux, sont exposés puis développés avec une inventivité qui ne tarit jamais, dans un feu d'artifice de finesses contrapuntiques qui ne laissent

que peu de place à l'ajout d'idées secondaires plus chantantes. Suffisamment cependant pour introduire une citation de l'*Intermezzo* du *Liederkreis* op.39 sur des poèmes d'Eichendorff, dans laquelle Schumann semble chanter le *portrait merveilleux* de sa compagne bien-aimée. Suit alors une romance d'une extrême sensibilité dans la tonalité très éloignée de ré bémol majeur, dont les lignes très artistiquement entrelacées rappellent une fois de plus avec quelle systématité Schumann, dans les années de la maturité surtout, se plongeait dans l'art exigeant du contrepoint. À aucun moment pourtant ce principe d'élaboration de la musique ne cherche à s'imposer, conformément au principe si cher à Schumann selon lequel "*il convient de dissimuler les racines de l'art, comme celles des fleurs, de manière à n'en laisser voir justement que la fleur.*" Un intermezzo en si bémol mineur, traversé d'intimes soupirs et plongé au plus profond de lui-même, sans rien de commun avec les insolents scherzos de Beethoven, crée une légère incertitude avant que l'exubérance du finale, qui n'enlève pourtant rien à son caractère exigeant, ne mène dans une excitation croissante l'œuvre à son accomplissement.

Comme son *Concerto pour piano*, Schumann écrit ce trio sur mesure à l'intention de Clara. "*Il fait partie des œuvres de Robert qui, du début à la fin, me réchauffent l'âme et me ravissent*", affirma plus tard cette fervente pianiste. "*Je l'aime passionnément et voudrais le jouer encore et encore.*"

La première saison du tout nouveau directeur de la musique de Düsseldorf avait gratifié la vie musicale rhénane de plusieurs sommets, notamment la création de la 3^e *Symphonie* – un chaleureux hommage rendu par Schumann à son nouveau poste. Sa productivité connut ensuite un second moment de grâce, la musique de chambre concentrant une fois du plus son intérêt. Après avoir remonté le Rhin durant l'été pour aller prendre quelque repos à Bâle puis à Genève et au Mont-Blanc – un séjour entrepris avec Clara à l'occasion de la pause estivale –, ce sont au cours de l'automne 1851 les deux sonates pour violon qui virent le jour presque en même temps, ainsi qu'en l'espace de sept jours seulement, entre le 2 et le 9 octobre, le **Troisième Trio avec piano** op. 110. Comme toujours pendant qu'il travaille, Schumann oublie tout ce qui l'entoure, délaisse ses obligations "mondaines" et s'isole complètement. Même vis-à-vis de Clara. "*Robert travaille assidûment à un trio pour piano, violon et violoncelle*", confie-t-elle à son journal, "*mais il se garde bien de m'en faire entendre quoi que ce soit avant que l'œuvre ne soit achevée. Je sais seulement qu'elle est en sol mineur.*" Ce qui, en vertu des caractéristiques

alors attribuées aux différentes tonalités, aurait dû annoncer une œuvre sombre et mélancolique lui confère finalement, contre toute attente, un caractère fougueux et impétueux qui rappelle l'emphase d'œuvres antérieures et dont l'ardeur traverse l'ensemble des mouvements.

L'intention centrale du premier mouvement vise à la parfaite organisation de celui-ci d'un point de vue thématique et motivique. Le thème principal, avec sa singularité rythmique marquante, ses sauts d'intervalle ondoyants, est presque omniprésent dans cette esquisse architectonique qui rappelle certes la forme sonate classique, mais lui donne un coloris qui n'est pas sans évoquer le genre de la nouvelle. Ou pour le dire autrement : dans un univers de climats et de tableaux de caractère perpétuellement changeants, qui peut aller jusqu'au grotesque, voire au fantastique, les idées thématiques gagnent en universalité à mesure que les anciennes divisions formelles perdent en signification. La manière dont Schumann aborde les mouvements centraux est tout aussi novatrice. En établissant d'étonnantes passerelles – la partie médiane du mouvement lent, nerveuse et enfiévrée, contient diverses allusions à ce qui la précède, tandis que la première partie du trio du scherzo, mystérieux et assez rebelle, renvoie au finale singulièrement capricieux –, il inscrit l'ensemble de l'œuvre avec tous ses aspects contradictoires et ses plans joyeusement imbriqués les uns dans les autres dans un seul grand arc dramaturgique. Sans contester un pas audacieux en direction de l'idéal romantique d'une unité cyclique de modèles formels comprenant plusieurs mouvements.

Comme toutes les autres œuvres de musique de chambre avec piano, ce trio fut lui aussi écrit sur mesure pour Clara. Et celle-ci est littéralement ravie, dès les premières répétitions auxquelles elle participe dans le cercle privé : *“Il est original, passionné de part en part, surtout le scherzo, qui vous entraîne jusque dans les profondeurs les plus sauvages”*, peut-on lire dans son journal à la date du 27 octobre 1851. *“Ce qu'un esprit aussi impressionnant, travaillant sans répit, peut avoir d'extraordinaire ! Et comme je m'estime heureuse que le Ciel m'ait donné suffisamment de cœur et de raison pour saisir complètement cet esprit et cette âme [...] Que sont tous les désagréments de la vie matérielle contre les joies et les moments de plaisir que je goûte grâce à l'amour et aux œuvres de mon Robert !”*

ROMAN HINKE
Traduction : Elisabeth Rothmund



THE idea for this CD project arose during a tour on which we performed Robert Schumann's Trio op.80. As passionate admirers of the composer, we conceived the desire to place his works for piano, violin and cello in a broader context and to illuminate them mutually in order to allow listeners to gain a deeper understanding of his music. We soon agreed to play the pieces for this recording on a historical piano and stringed instruments with gut strings, using orchestral forces to match. Thanks to this, we expected our playing to be better balanced, better articulated and more open-minded.

Pablo Heras-Casado and the Freiburger Barockorchester sprang spontaneously to mind as the ideal partners for a project of this kind. And indeed they took up our idea enthusiastically and were keen and irreplaceable fellow-conspirators in the world of Schumann.

Our shared journey into the magical world of this incomparable composer will remain with us as an exceptionally intense, happy and fulfilling experience.

ISABELLE FAUST
ALEXANDER MELNIKOV
JEAN-GUIHEN QUEYRAS

Translation: Charles Johnston

FROM youth onwards, Robert Schumann dedicated himself body and soul to his piano. Hence the first twenty-three opus numbers of the catalogue of works he approved for publication are reserved without exception for the instrument he cherished above all others. And later too, after 1840, the keyboard continued to play a very prominent role in his oeuvre. So it is all the more surprising that in thirty years of creative activity he managed to complete only a single **Piano Concerto**; and even then, its gestation was anything but uneventful. Scholars have identified at least four early attempts at composition for the period between 1827 and 1831 – attempts that never got beyond the stage of vague sketches, and which graphically record Schumann’s obvious problems with the norms of the concerto genre. In the years that followed, all such plans were put on hold. Until 1839, that is, when the tireless seeker busied himself with a concerto movement in D minor, which – clearly still at odds with himself – he was cautiously to describe as ‘a cross between the symphony, the concerto and the grand sonata’, but was also to prove unable to complete. He made a new start in May 1841, just a few weeks after the successful premiere of his First Symphony by the Kapellmeister of the Leipzig Gewandhaus, Felix Mendelssohn. As had already been the case two years earlier, he again pursued the concept of a one-movement work, which he initially entitled *Clavierconcert nach eigener Form* (Piano concerto in an individual form), then, less awkwardly, *Phantasie*.

Since his first faltering steps in the domain of the piano concerto, Schumann had often theorised a reorientation of the genre. And had come to the conclusion that composers must continue to work towards a balanced treatment of the solo and orchestral parts, and ‘devise a form which would consist of a single substantial movement in a measured tempo, in which the introductory section takes the place of the first allegro, the cantabile section that of the adagio, and a brilliant conclusion that of the rondo’. The aforementioned *Phantasie* of 1841 took account of these progressive ideas in many respects, but turned out to be a failure nonetheless. There was no public performance of the piece (a rehearsal with his wife Clara at the piano took place in August behind the closed doors of the Gewandhaus), nor could any of the publishers to whom it was offered be persuaded to print the score. Not even the numerous revisions that Schumann made subsequently could change anything. It was only when, in the summer of 1845, he steeled himself to expand the *Phantasie* to the traditional three-movement structure by adding two pieces, a short, demure Intermezzo and a brilliant finale, that the curse appeared to be broken. Finally, the Piano Concerto in A minor op.54 was very favourably received at its premiere on 4 December 1845 in the large hall of the

Hôtel de Saxe in Dresden; the conductor was Ferdinand Hiller, to whom it was later dedicated. A few weeks later, on New Year's Day 1846, Leipzig followed suit. Mendelssohn conducted the Gewandhaus Orchestra, and Clara Schumann earned one of her greatest triumphs as a soloist. After this sensational success, it was only a matter of months before the Leipzig publisher Breitkopf & Härtel printed the score.

'How rich in invention, how interesting it is from beginning to end', rejoiced Clara after the first performances of the work; 'how fresh, and what a fine, coherent overall structure!' In fact, Schumann had never entirely betrayed his original, highly innovative formal design in spite of all the subsequent revisions and extensions. This is seen particularly in the opening *Allegro affettuoso*, where Classical sonata form has still left its trace, but now operates only in the background. The foreground is dominated by the fantasia principle, the free interplay of a few basic ideas that are developed through different variation techniques and constantly seen in new lights and shadings. In the contrasting characters and temperaments of these themes, we meet once more that fictional 'pair of rogues' through whom Schumann, taking as his revered model the writer Jean Paul, was so fond of depicting the dual nature of his own soul: Florestan, the impetuous daredevil, and Eusebius, the dreamy poet. No question about it: here Eusebius plays the undisputed leading role, while Florestan's interjections mostly remain no more than episodic. Hence the lyrical, effusive character of the main theme, which is presented by the woodwind immediately after the striking opening bars, dominates almost the entire first movement in countless variants and thereby fairly audaciously subverts the formal model on which it is based. One might mention in passing that one of the curiosities of Schumann research is the more or less venturesome affiliations that have been imputed to this magical theme in the course of time. Some commentators have thought they could discern in its melodic profile echoes of Florestan's dungeon aria from the beginning of the second act of Beethoven's *Fidelio*, while others have felt reminded of the main theme from the first movement of Schubert's 'Great' C major Symphony, and still others have even seen a resemblance to the Redemption motif from Wagner's opera *Der fliegende Holländer*, premiered in Dresden in 1843 – despite Schumann's avowed dislike of his slightly younger colleague (three years his junior). And certain scholars have believed they have discovered a cipher for the name of Clara – though in its Italian form, 'Chiara' – in the opening four notes of the main theme, C-B-A-A (C-H-A-A in German note-names). Accident or design? In any case, it is impossible to adduce any solid evidence for this.

Before the concerto ends with a thoroughly chivalrous, driving, consistently luminous Allegro vivace in A major, cast in a rondo form that surprises the listener with its almost limitless digressions, Schumann leads us through the 108 bars of an Andantino grazioso imbued with tranquillity and tender expressiveness. Its middle section, a delicate dialogue between the soloist and the cellos, is one of the most heartfelt things he ever put on paper. If the transition to the finale once again quotes the central four-note motif of the first movement, it does so as a dreamy recollection of the source of the feelings expressed therein. Clara's admiration for the 'coherent overall structure' probably referred mainly to this little poetic reminiscence, which makes a significant contribution to unifying the work's overarching form. But it might equally well be applied to the fabulous interweaving of soloist and orchestra, eschewing any idea of predominance of one or the other, by means of which Schumann, in all the movements of the work, sets against the Classical notions of rivalry characteristic of Mozart and Beethoven an entirely independent conception: that of a dialogue between equals.

The **Cello Concerto** was the first composition that Robert Schumann wrote in Düsseldorf, the new workplace that was destined to his last. He had arrived there on 2 September 1850 along with his wife Clara and their six children to take up functions that were to bring him little happiness or artistic satisfaction in the remaining years of his life. In April of the previous year he had yielded to the pressing request of Ferdinand Hiller to succeed him as director of the town's Music Association (Städtischer Musikverein), and reluctantly resolved to turn his back on his native Saxony and exchange the uncertain situation in Dresden for a permanent job in the artistically prosperous Lower Rhine metropolis. Once there, the Schumanns rented 'lodgings that we did not find very congenial', as Clara noted, 'in the house of Fräulein Schön, at the corner of Alleestrasse and Grabenstrasse, simply to store the furniture'. Here a first disillusionment made itself felt. Nevertheless, despite his tendency ever since his youth to walk the line between euphoria and dejection, Robert threw himself without further ado into the preparations for the imminent concert season, following such a strictly disciplined daily schedule that it still left him sufficient free time to compose. Thus he produced in just three weeks, between 10 October and 1 November 1850, shortly before the completion of the Third Symphony, a score that is in many ways enigmatic, which long remained misunderstood and which even today presents a number

of mysteries, not least with respect to the question of why and for whom it was actually written. While the rest of his works for solo instrument and orchestra can always be assigned to specific artistic personalities – the Piano Concerto op.54 and the two one-movement pieces opp.92 and 134 were literally tailor-made for Clara, the late Violin Concerto and the slightly earlier Fantasie op.131 for his close friend Joseph Joachim – even detailed investigation has not yet been able to identify any virtuoso for whom the Cello Concerto op.129 could have been intended. So was it Schumann's primary purpose to enrich with a work of his own the hitherto fairly slender concert repertoire for an instrument he valued highly? A letter to the publisher Friedrich Hofmeister, written when he was first trying to get the piece printed, suggests as much. He says there that 'precisely because so few compositions are written for this beautiful instrument, sales will certainly live up to your expectations'. An optimism that fate was, however, to belie.

The original title of the autograph score, already adumbrated by Schumann in his so-called 'project book' (*Projektenbuch*), provides an unambiguous indication of the formal characteristics of the work. Like many of his other instrumental compositions, including the Piano Concerto composed five years earlier, the *Concertstück für Violoncell mit Begleitung des Orchesters* (Concert piece for cello with orchestral accompaniment), as it was initially called, enshrines the basic notion, if not of replacing the supposedly rigid formal canon of the Classical era by free poetic compositional resources, then at least of expanding and permanently modifying it. In this mixed form, sonata and fantasy were intended to be so closely and yet at the same time so carefully merged with each other that neither conflicts nor contradictions would occur, but a new, independent organism would be born, characterised by an individual, typically Romantic attitude. The focal point of this process, as Schumann had already urged in 1835, was the endeavour 'not to develop an idea only in one movement', but to pursue it 'in other forms and mutations in the ensuing movements' in order to bring about 'an internal connection, a poetic whole'. Thus the conventional three-movement structure of the cello concerto is no more than formally preserved – a façade, one might say. If one ignores it, what emerges is a kind of musical novella, spanned by a closed arc and supported by numerous motivic cross-references between the individual sections, the majority derived from the motto-like wind chords of the work's opening. The model of dialectical contrast derived from symphonic music, which still reigned unchallenged in the concertos of Beethoven, in particular, is here replaced by a flowing, sometimes apparently rambling narrative style, which no longer permits clear dividing lines

between the movements. This also justifies the marked pre-eminence of the soloist. Behind the rhetorically sophisticated cello part, sometimes energetic but mostly imbued with powerfully expressive melody, the lucidly scored orchestra very much takes a back seat: it provides musical cues and harmonic foundations, but virtually no contrasting dialogue in the Classical sense of the concertante principle. Thus the work seems to be laid out as a long monologue, rich in ideas: yearning and urgent in the first movement; delicately cantabile and inward in the slow intermezzo in F major, a wistful dialogue with the principal cellist of the orchestra; and teeming with fiery vitality and capricious, almost overwrought exhilaration in the finale.

In comparison with its present popularity, the early reception history of the work, as mentioned above, was anything but glorious. Admittedly, although he had in the meantime been driven to a first suicide attempt by agonising hallucinations and other mental disorders, Schumann did live to see the belated publication of his concerto in August 1854 by the Leipzig firm of Breitkopf & Härtel, but not its premiere. It was seemingly to little avail that Clara had enthused in her diary: 'The Romanticism, the verve, the freshness and humour, and then the most interesting interweaving of cello and orchestra is really quite thrilling; and what melodiousness and deep feeling there are in all the cantabile passages!', concluding that the piece was 'above all, written in exactly the right character for the cello'. The virtuosos of the day came to a completely different conclusion and doggedly resisted the work. Chief among them was the Frankfurt merchant and cellist Robert Emil Bockmühl, who was engaged in lengthy negotiations with Schumann over a possible performance and on whom the composer had already bestowed the dedication. He soon dismissed the concerto, after some initial enthusiasm, as 'not very melodious', and made it obvious with his diffuse criticism and constantly renewed excuses that he neither understood it nor was able to cope with the horrendous technical demands of its finale. Schumann's disappointment at this was great. So great that he decided, even before the publication of the work, to prepare an alternative version for violin, in the belief that it would get a sympathetic hearing from his friend Joseph Joachim. This transcription was long considered lost, until a copy of the violin part was discovered among the violinist's papers in the Hamburg State and University Library in 1987. There is, however, no trace of a contemporary performance of this version. According to recent research, the first public performance of the original version took place in Oldenburg on 23 April 1860. Ludwig Ebert was accompanied by the Grand-Ducal Court Orchestra under the direction of its Konzertmeister Karl Franzen. A little later, on 9 June, Ebert

played the piece again in memory of Schumann on what would have been his fiftieth birthday, as part of a musical evening at the Leipzig Conservatory, this time with piano accompaniment. To be sure, though, there was still a long way to go until the concerto was regarded beyond dispute as a significant repertory piece.

Schumann's **Violin Concerto**, a piece of music anathematised by its contemporaries, is a notable example of how easily the misjudgments of third parties can hamper, indeed completely block the reception of a work of art. The score, written between 11 September and 3 October 1853, was the last significant product of a brief and almost un hoped-for creative frenzy on the part of the increasingly ailing composer. The stimulus for it had come from none other than Joseph Joachim, unquestionably the most influential violin virtuoso of his time. Schumann had first met him as a child prodigy at a soiree at Mendelssohn's house in Leipzig in 1843. Nine years later, Joachim having in the meantime taken on the position of Konzertmeister to the royal court in Hanover, while Schumann had for two years been music director of the city of Düsseldorf, they renewed acquaintance and developed a fruitful artistic relationship. 'May Beethoven's example inspire you to produce from your capacious store a work for the poor violinists, who, aside from chamber music, so cruelly lack elevating compositions for their instrument, O wondrous guardian of the richest treasures!', Joachim wrote to encourage his friend in a letter of late May 1853. And thereupon, as if in preparation for a larger work, Schumann composed the single-movement *Fantasie in C major for violin and orchestra op.131*, which he premiered in Düsseldorf along with Joachim in September of that year. A few days later, spurred on by the great success of the performance, he began work on his *Violin Concerto*. When it was completed, he sent it to Hanover with encouraging words: 'Herewith the concerto; I hope it pleases you! It seems to me easier than the *Fantasie*, and with more for the orchestra to do. I would be delighted if we could hear it in the first concert here.'

But this time Joachim showed less enthusiasm: although he did undertake a couple of half-hearted rehearsals with his Hanover court orchestra in the composer's presence, he finally abandoned the project when Schumann resigned from his Düsseldorf conducting post at the end of October 1853 in response to pressure from the orchestra. The long tale of fatal stigmatisation began. After Schumann's death, in accordance with the wishes of his widow Clara, who firmly

opposed publication of the concerto as part of the complete edition of his works, the manuscript was transferred to Joachim's possession. But he too continued to withhold it, supposedly because he believed he could detect in it signs of compositional weakness which indicated the incipient psychological illness of Schumann, a 'certain fatigue' that he thought formed a 'distressing contrast' to the rest of his friend's output. With the undoubtedly well-meaning intention of protecting Schumann's artistic reputation, Joachim even went a step further and left instructions in his will that the unloved piece should be neither performed nor published for the next hundred years. In fact, though, the score was already issued by Schott of Mainz in July 1937 once a legal arrangement had been found with Joachim's heirs.

The plan at that time was for the first performance to be given by Yehudi Menuhin, who had already received an inspection copy of the first edition from the publisher. The outstanding young American violinist was highly enthusiastic, seeing the piece as the missing link, once thought lost, between the violin concertos of Beethoven and Brahms; he therefore did his best to obtain the performance rights, but these were categorically refused him by the Nazi Reichsmusikkammer on account of his Jewish ancestry. Instead, these self-proclaimed 'cultural guardians' who gravitated around Joseph Goebbels promoted a premiere on German soil, not least with the propagandistic aim of establishing Schumann's work as a sort of 'Aryan' substitute for the popular Violin Concerto of Mendelssohn, whose music had been banned from performance after the Nazis came to power. Thus Schumann's last orchestral work was first presented to the public in Berlin on 26 November 1937, more than eighty years after it was composed; the Berlin Philharmonic Orchestra was conducted by Karl Böhm and the prominent violinist Georg Kulenkampff took the solo part. Nonetheless, Menuhin had the privilege of making the first commercial recording, produced in the following year, 1938, with the New York Philharmonic under its British principal conductor John Barbirolli.

In stylistic terms, Schumann's Violin Concerto is strongly marked by the long-misunderstood innovations of his late works. Typical of these is the undisputed predominance of the solo instrument, which – as in the Cello Concerto of three years earlier – makes any additional *camdenza* seem superfluous; and even more typical is the closely intertwining blend of sonata form and fantasia, clear organisation and extravagant discourse. This makes it possible for the sombrely scored initial theme, surprisingly angular and pompous by Schumann's standards, to slip into

the background soon after the symphonic opening and make way for a secondary theme in F major whose sumptuous lyricism opens up quite different musical associations. In the end, this theme will dominate long stretches of the first movement, including the development, which, contrary to Classical principles, contains little thematic-motivic working, but instead, striking out on rhapsodic paths, constantly ferrets out new harmonic force fields. Not until the coda is there an attempt, and even then with a somewhat muted emphasis, to bring the two themes together in dialogue and undertake a cautious synthesis of them. After this, the much shorter middle movement, the only part of the work that withstood Joachim's critical judgment, may seem almost unassuming. As had already been the case in his other two solo concertos, Schumann gives it the character of a dreamy, songlike intermezzo, which, though wholly dominated by melody, is distinguished by ambiguous harmonic progressions and a subtle contrapuntal interleaving of the solo and orchestral parts. Following a formal notion that is, once again, familiar from the earlier concertos, a few transitional bars lead directly into the large-scale finale, which skilfully combines rondo and sonata elements. Its clear-cut principal theme possesses all the features of a polonaise à la Chopin, very measured in tempo but all the prouder in expression, and proves to be extremely well suited to stimulating the traditional interplay between soloist and orchestra. Special mention should be made of the elegance with which Schumann introduces the key melodic idea of the slow movement into the development section of the finale, altering its character in the process – just one of the many compelling indications that his creativity remained intact, whatever Joachim and all the other doubters may have averred.

In what might be described as a second bout of chamber music fever – the first, in 1842, had produced the three string quartets, the Piano Quintet and the Piano Quartet – Schumann composed his first two piano trios in the summer of 1847, two years after the Piano Concerto in A minor. The stimulus to engage intensively with this genre probably came once more from Clara, who had just completed her own Trio in G minor – a work that Robert obviously admired very much. The idea of an integrated whole that is so consistently pursued by the Cello Concerto can also be identified as a mainspring of Schumann's **First Piano Trio** op.63. For, as closer examination reveals, the exposition of the first movement does not contain the germ only of the complete thematic material for the surprisingly expansive development; the ensuing movements

too will be derived from it, thus creating countless obvious or concealed connections between sections that are extremely different in character. The ability to illuminate kinship with the Other, the alien in the familiar, was one of Schumann's greatest creative accomplishments right from the start of his artistic career. But the additional capacity, in so doing, to legitimise his own overwhelming abundance of ideas through rigorous techniques of construction (just look at the complex yet feather-light counterpoint in the slow movement!), perhaps even to tame it, is essentially an attainment of his later years. From this point of view, the D minor Trio may be considered as a model of a newly developed organic economy of material, which already points forward in some respects to Johannes Brahms. And yet, following on from the Piano Quintet op.44 of five years previously and its virtual contemporary, the Piano Quartet op.47, Schumann also experiments extensively here – quite apart from sophisticated technique – with the timbral possibilities of his performing forces, so that the strings are now much more emancipated than in the earlier works. The way in which – especially in the first movement development – atmospheres are altered simply through changes of register and perspective, and the music is led through striking sonic metamorphoses, marks this work out as one of the jewels of the entire chamber music literature.

Hence the year of 1847, when the trio was written, indicates in impressive manner the end of a thoroughly disoriented phase in Schumann's life, a gloomy period of five years or so marked by failures and disappointments, nervous breakdowns and depression. All the more admirable, then, is the energy with which the (as it were) newborn composer now set to work once more. 'My 37th birthday – happily spent with Kl. [Clara] and the children – trio thoughts', he confided to the 'household accounts book' (*Haushaltbuch*) on 8 June. Eight days later, just as laconically, he reported: 'The trio completed – joy –.' No doubt about it: the spell was broken. At least for the time being.

Whereas the brooding First Trio in D minor reveals a great deal about the composer's generally darkening personal circumstances at this time, the **Second Trio in F major** op.80 displays such demonstrative optimism that one might be tempted to see in it a self-therapeutic intent on the part of an artist increasingly prone to depression. 'It is quite different in character from the Trio in D minor, and makes a more amiable and livelier impression', as Schumann himself stated.

And indeed its opening movement virtually crashes in, with a disarming impetuosity that yields nothing to the hot-tempered Piano Quintet from happier times. Three closely related themes are stated and then developed with unflagging ingenuity and a firework display of contrapuntal finesse, leaving little time to indulge in cantabile subsidiary ideas. Enough, however, to smuggle in a quotation of the song *Intermezzo* from the Eichendorff *Liederkreis* op.39, with which Schumann seems to hymn the ‘*Bildnis wunderselig*’, the ‘radiant image’ of his beloved companion. There follows a romance of almost fathomless emotional delicacy in the remote key of D flat major, the skilfully intertwined lines of which again point to Schumann’s systematic study of the lofty art of counterpoint in this late period. Nowhere, though, does the constructional aspect thrust itself into the foreground, heeding Schumann’s principle that ‘the artistic roots should be covered like those of a flower, so that we see only the blossom’. A deeply introspective intermezzo in B flat minor, shot through with intimate sighs, which has absolutely nothing in common with Beethoven’s cheeky scherzos, creates some slight uncertainty before the exuberant, although no less ambitiously crafted finale brings the work to a conclusion in a mood of ever-increasing excitement.

As had already been the case with the Piano Concerto, Schumann tailored this trio expressly for Clara. ‘It is one of those pieces of Robert’s that warm me to the depths of my soul and delight me from start to finish’, the enthusiastic pianist later asserted. ‘I love it passionately and would like to play it over and over again.’

The first season of the fledgling music director in Düsseldorf had offered Rhenish musical life some notable highlights, not least the premiere of the Third Symphony, Schumann’s warm-hearted tribute to his new working environment. And his productivity was again in the ascendant, with chamber music once more the main focus of interest. After a summer holiday trip with Clara up the Rhine to Basel and on to Geneva and Mont Blanc during the closed season for concerts, in the autumn of 1851 he composed in rapid succession the two violin sonatas and, in the space of just seven days from 2 to 9 October, the **Piano Trio no.3**, op.110. As always during his work, Schumann was oblivious to everything around him, neglected social obligations, and isolated himself – even from Clara. ‘Robert is working very assiduously on a trio for piano, violin, and cello,’ she confided to her diary, ‘but he won’t let me hear anything of it until he has quite

finished it – all I know is that it's in G minor.' That key signature, which according to the then prevalent system of characteristics attributed to the various tonalities ought to have presaged something gloomy and mournful, unexpectedly led to an urgent, hot-blooded tone, which recalls the emphatic impetus of earlier works and courses ardently through each movement of the piece.

The central purpose of the opening movement is to achieve a motivic-thematic organisation that is perfect right down to the last detail. The main theme, with its striking rhythmic character and its surging intervallic leaps, proves to be virtually omnipresent throughout an architectural design that, while emulating Classical sonata form, gives it a strongly novella-like tinge. By which we mean that, in a world of ever-changing moods and character sketches, which extends into the realm of the uncanny and the grotesque, the thematic ideas gain in universality as the time-honoured boundaries between sections lose their meaning. Schumann handles the middle movements in similarly innovative fashion. By creating surprising interconnections – the edgy, feverish central section of the slow movement alludes to elements of the previous movement, the first part of the Trio of the enigmatic, somewhat recalcitrant scherzo to elements that will be encountered in the unexpectedly capricious finale – he sets the whole work, for all its contrasting aspects and cheerfully intertwining structural plans, within a single dramaturgical arch of tension. Unquestionably a brisk step forward on the path to the Romantic ideal of a cyclic unity of multi-movement formal models.

This trio, like all his other chamber works with piano, was tailor-made for Clara Schumann to play. And, right from the first rehearsal session in the domestic circle, she entered a veritable frenzy of delight: 'It is original, absolutely full of passion, especially the scherzo, which sweeps one away to the wildest depths', we read in a diary entry dated 27 October 1851. 'How wonderful is such an incessantly creative, powerful spirit; how fortunate I count myself that heaven has granted me sufficient intellect and feeling to comprehend this mind and this soul so completely . . . What are all the drawbacks of material life against the joys and the hours of bliss that I enjoy thanks to the love and the works of my Robert?'

ROMAN HINKE
Translation: Charles Johnston



DIE Idee zu diesem CD-Projekt entstand während einer Tournee, bei der wir Robert Schumanns „Trio op.80“ aufführten. Als leidenschaftliche Schumann-Verehrer hatten wir den Wunsch, seine Werke für Klavier, Violine und Violoncello in einen größeren Zusammenhang zu stellen und sie wechselseitig zu beleuchten, um den Zuhörern ein tieferes Verständnis seiner Musik zu ermöglichen. Rasch wurden wir uns einig, die Stücke für diese Aufnahme auf einem historischen Flügel, auf Streichinstrumenten mit Darmsaiten und mit einem dementsprechenden Ensemble einzuspielen. Wir versprachen uns davon ein ausgewogeneres, besser artikuliertes und unvoreingenommenes Musizieren.

Pablo Heras-Casado und das Freiburger Barockorchester kamen uns spontan als Traumpartner für ein derartiges Projekt in den Sinn. Tatsächlich griffen sie unsere Idee begeistert auf und waren uns enthusiastische, unersetzbare Mitverschworene in Sachen Schumann.

Die gemeinsame Reise in die Zauberwelt dieses unvergleichlichen Komponisten bleibt für uns eine außergewöhnlich intensive, glückliche und erfüllende Erfahrung.

ISABELLE FAUST
ALEXANDER MELNIKOV
JEAN-GUIHEN QUEYRAS

VON Jugend an hatte sich Robert Schumann mit Haut und Haar seinem Pianoforte verschrieben. So sind nicht nur die ersten dreiundzwanzig Nummern des gültigen Werkverzeichnisses ohne Ausnahme dem über alles geschätzten Herzensinstrument vorbehalten, auch später, nach 1840, wird das Klavier eine durchweg prominente Rolle in seinem Œuvre spielen. Umso mehr muss es verwundern, dass in dreißig Schaffensjahren nur ein einziges **Klavierkonzert** zur Vollendung gelangte, und selbst dessen Geburt alles andere als komplikationslos verlief. Mindestens vier frühe Kompositionsversuche sind für den Zeitraum zwischen 1827 und 1831 von der Forschung nachgewiesen worden, Versuche, die nicht über vage Skizzen hinausfanden und Schumanns offenkundige Probleme mit der Gattungsnorm anschaulich protokollieren. In den folgenden Jahren werden alle Pläne auf Eis gelegt. Bis 1839, als sich der unermüdlich Suchende mit einem Konzertsatz in d-Moll befasst, den er, offenbar nach wie vor uneins mit sich selbst, vorsichtig als *ein Mittelding zwischen Symphonie, Konzert und großer Sonate* bezeichnen, jedoch ebenfalls nicht zum Abschluss bringen wird. Einen neuerlichen Anlauf nimmt Schumann im Mai 1841, nur wenige Wochen nach der erfolgreichen Uraufführung seiner ersten Sinfonie durch den Leipziger Gewandhaus-Kapellmeister Felix Mendelssohn. Wie schon zwei Jahre zuvor, verfolgt er auch diesmal das Konzept eines einsätzigen Werkes, betitelt es zunächst *Clavierconcert nach eigener Form*, dann weniger verfänglich *Phantasie*.

Seit seinen frühen Gehversuchen in Sachen Klavierkonzert hatte Schumann vielfach über eine Neuorientierung der Gattung theoretisiert. Und war dabei zu der Einsicht gelangt, man müsse künftig auf eine ausgewogene Behandlung von Solo- und Orchesterpart hinwirken, zudem auf eine Form *sinnen, die aus einem größern Satz in einem mäßigen Tempo bestände, in dem der vorbereitende Theil die Stelle eines ersten Allegros, die Gesangstelle die des Adagio und ein brillanter Schluß die des Rondos vertreten*. Besagte *Phantasie* von 1841 trug diesen fortschrittlichen Ideen zwar in vieler Hinsicht Rechnung, entpuppte sich aber gleichwohl als Fehlschlag. Weder kam es zu einer öffentlichen Darbietung des Stückes (eine Probeaufführung im August mit Ehefrau Clara am Flügel fand hinter den verschlossenen Türen des Gewandhauses statt), noch ließ sich einer der angefragten Verleger dazu bewegen, die Partitur zu drucken. Daran konnten auch die zahlreichen Überarbeitungen nichts ändern, die Schumann in der Folgezeit vornahm. Erst als er sich im Sommer 1845 dazu durchringt, die *Phantasie* unter Hinzufügung zweier Stücke, eines kurzen, scheuen Intermezzos und eines glanzvollen Finales, zur traditionellen Dreisätzigkeit zu

erweitern, scheint der Fluch gebannt. Endlich, am 4. Dezember 1845, erlebt das Klavierkonzert in a-Moll Opus 54 seine sehr wohlwollend aufgenommene Premiere im großen Saal des Hôtel de Saxe zu Dresden unter Leitung der späteren Widmungsträgers Ferdinand Hiller. Nur wenige Tage darauf, zu Neujahr 1846, zieht Leipzig nach. Mendelssohn dirigiert das Gewandhausorchester, und Clara Schumann erspielt sich einen ihrer größten Triumphe als Solistin. Nach diesem Sensationserfolg war auch die Drucklegung der Partitur im Leipziger Verlagshaus Breitkopf & Härtel nur noch eine Sache von Monaten.

Wie reich an Erfindung, wie interessant vom Anfang bis zum Ende ist es, jubelt Clara nach den ersten Aufführungen des Werkes, wie frisch und welch ein schönes zusammenhängendes Ganzes! In der Tat hatte Schumann seinen ursprünglichen, höchst innovativen Gestaltungsplan trotz aller nachfolgenden Umarbeitungen und Erweiterungen nie völlig verraten. Dies zeigt besonders das eröffnende Allegro affettuoso, in dem die klassische Sonatensatzform zwar weiterhin durchscheint, aber nurmehr im Hintergrund wirkt. Der Vordergrund ist dominiert vom Fantasie-Prinzip, vom freien Spiel mit wenigen Grundgedanken, die durch verschiedene Variationstechniken, immer neue Beleuchtungen und Farbschattierungen fortentwickelt werden. In den gegensätzlichen Charakteren und Temperamenten dieser Gedanken meldet sich einmal mehr jenes fiktive *Schelmenpaar* zu Wort, mit dem Schumann nach dem Vorbild des hochverehrten Dichters Jean Paul so gern die Doppelnatur seiner eigenen Seele beschrieb: Florestan, der stürmische Draufgänger, und Eusebius, der verträumte Poet. Keine Frage: Eusebius spielt hier die unangefochtene Hauptrolle, wogegen Florestans Einwüfen meistens nur Episode bleiben. So beherrscht die lyrisch-schwärmerische Natur des Hauptthemas, das unmittelbar nach den markigen Eingangstakten von den Holzbläsern vorgetragen wird, in unzähligen Abwandlungen beinahe den gesamten ersten Satz und unterläuft damit auf ziemlich verwegene Weise das ihm zugrunde liegende Formmodell. Am Rande bemerkt: Es gehört zu den Kuriositäten der Schumann-Forschung, welche mehr oder minder waghalsigen Verwandtschaften gerade diesem magischen Thema im Laufe der Zeit angedichtet wurden. Glaubten manche, aus seinem melodischen Profil Anklänge an die Kerker-Arie des Florestan zu Beginn des zweiten Aktes von Beethovens *Fidelio* herauszuhören, so fühlten sich andere an das Hauptthema aus dem Kopfsatz von Schuberts großer C-Dur-Sinfonie erinnert, wieder andere gar an das Erlösungsmotiv aus Wagners 1843 in Dresden uraufgeführter Oper *Der fliegende Holländer* – Schumanns erklärter Antipathie gegenüber dem drei Jahre jüngeren Kollegen zum

Trotz. Selbst ein Namenszeichen Claras – wohlgernekt in seiner italienischen Form: *Chiara* – meinte man im viertönigen Kopfmotiv C-H-A-A entdeckt zu haben. Zufall oder Absicht? Belastbare Beweise jedenfalls lassen sich nicht beibringen.

Bevor das Konzert mit einem recht chevaleresken, vorwärts drängenden und durchweg lichtdurchfluteten *Allegro vivace* in A-Dur schließt, das als Rondo mit schier grenzenlosen Ausschweifungen überrascht, führt Schumann durch 108 Takte eines von Ruhe und zartem Ausdruck bestimmten *Andantino grazioso*, dessen Mittelteil, ein delikates Zwiegespräch des Solisten mit den Violoncelli, zum Innigsten gehört, was er jemals zu Papier brachte. Wenn die Überleitung zum Finale noch einmal das zentrale Viertonmotiv des ersten Satzes zitiert, dann geschieht dies in einer träumerischen Rückbesinnung auf die Quelle der dort zum Ausdruck gebrachten Gefühle. Claras Bewunderung des *zusammenhängenden Ganzen* hatte sich vermutlich in der Hauptsache auf eben diese kleine poetische Reminiszenz bezogen, dank derer sich die Geschlossenheit der Gesamtform auf vielsagende Weise erfüllt. Ebenso gut aber beschreibt sie die großartige, auf jede Vorherrschschaft verzichtende Verschränkung von Solist und Orchester, mit der Schumann dem klassischen Wettstreit-Gedanken Mozarts und Beethovens in allen Sätzen des Werkes eine ganz und gar eigenständige Konzeption gegenüberstellt: die des gleichberechtigten Dialogs.

Das **Violoncellokonzert** ist die erste Komposition, die Robert Schumann an seiner neuen und letzten Wirkstätte zu Papier bringt. Am 2. September 1850 war er gemeinsam mit Ehefrau Clara und sechs Kindern in Düsseldorf eingetroffen, um ein Amt anzutreten, das ihm in den verbleibenden Jahren seines Lebens wenig Glück und künstlerische Befriedigung bringen sollte. Im April des Vorjahres hatte er dem dringenden Gesuch Ferdinand Hillers nachgegeben, ihm im Amt als Direktor des Städtischen Musikvereins nachzuzufolgen, und sich schweren Herzens dazu durchgerungen, seiner sächsischen Heimat den Rücken zu kehren, um die unsichere Situation in Dresden mit einer Festanstellung in der künstlerisch durchaus prosperierenden niederrheinischen Metropole zu tauschen. Dort angekommen, mieten die Schumanns ein *Logis, das uns sehr wenig zusagte*, wie Clara bemerkt, *in dem Hause des Fräulein Schön, Allee- und Grabenstraßen-Ecke, nur um die Möbel unterzubringen*. Erste Ernüchterung macht sich breit. Dessen ungeachtet stürzt sich Robert, obwohl von Jugend an ein Grätwanderer

zwischen Euphorie und Mutlosigkeit, ohne Umschweife in die Vorbereitungen zur anstehenden Konzertsaison, diszipliniert hierbei seinen Tagesablauf derart streng, dass ihm nebenher ausreichend Freiraum zum Komponieren bleibt. So entsteht in nur drei Wochen, zwischen dem 10. Oktober und 1. November 1850, kurz vor Vollendung der dritten Sinfonie, eine in mancherlei Hinsicht enigmatische, lange unverstandene Partitur, die nicht zuletzt in Bezug auf ihre konkrete Bestimmung bis heute Rätsel aufgibt. Während seine übrigen Werke für Soloinstrumente und Orchester stets bestimmten Künstlerpersönlichkeiten zuzuordnen sind – das Klavierkonzert Opus 54 sowie die beiden einsätzigen Stücke Opus 92 und 134 waren Clara, das späte Violinkonzert und die vorausgegangene Fantasie Opus 131 dem engen Freund Joseph Joachim buchstäblich auf den Leib geschrieben –, so lässt sich für das Violoncellokonzert Opus 129 trotz eingehender Nachforschungen kein Virtuose als Adressat ausfindig machen. War es Schumann also tatsächlich in erster Linie darum gegangen, das bis dato ziemlich schmale Konzertrepertoire für ein von ihm hochgeschätztes Instrument mit einer eigenen Arbeit zu bereichern? Ein Brief an den Verleger Friedrich Hofmeister, geschrieben im Rahmen erster Bemühungen um die Drucklegung, legt dies nahe. Er glaube, liest man dort, *daß gerade, da so wenig Compositionen* für dies schöne Instrument geschrieben werden, der Absatz ein den Wünschen entsprechender sein wird. Ein Optimismus, den das Schicksal indes Lügen strafen sollte.

Mit dem Originaltitel der autografen Partitur, der sich bereits im sogenannten *Projectenbuch* andeutete, liefert Schumann einen unmissverständlichen Hinweis auf die formalen Eigenheiten des Werkes. Wie viele andere seiner Instrumentalkompositionen, auch das fünf Jahre ältere Klavierkonzert, steht das *Concertstück* für Violoncell mit Begleitung des Orchesters, wie es zunächst hieß, für den Grundgedanken, den als starr empfundenen klassischen Formkanon durch freie poetische Gestaltungsmittel wenn nicht zu ersetzen, so doch zumindest zu erweitern und nachhaltig zu modifizieren. Sonate und Fantasie sollten in dieser Mischform so eng und zugleich so behutsam miteinander verschmolzen werden, dass weder Konflikte noch Widersprüche aufbrechen, vielmehr ein neuer, eigenständiger Organismus entsteht, geprägt von individueller, typisch romantischer Geisteshaltung. Im Mittelpunkt steht hierbei das Bestreben, eben *nicht eine Idee nur in einem Satz zu verarbeiten*, wie Schumann schon 1835 forderte, sondern *sie in anderen Gestalten und Brechungen auch in den folgenden Sätzen* zu verfolgen, um damit einen *inneren Zusammenhang*, eine *poetische Ganzheit* zu stiften. So ist auch die

konventionelle Dreisätzigkeit des Violoncellokonzert nurmehr formal gewahrt, Fassade, wenn man so will. Lässt man sie außer Acht, offenbart sich eine Art musikalischer Novelle, von einem geschlossenen Bogen überspannt und getragen von zahlreichen motivischen Querverweisen zwischen den einzelnen Teilen, die sich mehrheitlich von den mottohaften Bläserakkorden des Beginns herleiten. Das dialektische Kontrastmodell sinfonischer Provenienz, wie es vor allem in den Konzerten Beethovens noch uneingeschränkt vorherrschte, wird hier von einem fließenden, mitunter wie schweifend anmutenden Erzählduktus abgelöst, der keine klaren Satzgrenzen mehr erlaubt. Er rechtfertigt auch die ausgeprägte Vorrangstellung des Solisten. Hinter dem rhetorisch ausgefeilten, gelegentlich energischen, zumeist jedoch von emphatischem Melos bestimmten Violoncellopart tritt das luzide instrumentierte Orchester ungewöhnlich stark zurück, liefert Stichworte, harmonische Fundamente zwar, kaum aber echte Gegenreden im klassischen Sinn des konzertanten Prinzips. Damit scheint das Werk als großer gedankenreicher Monolog angelegt: sehnsuchtsvoll und drängend im Kopfsatz, sanglich zart, ganz nach innen gerichtet im langsamen F-Dur-Intermezzo, einem wehmütigen Zwiegespräch mit dem Solocellisten des Orchesters, von feuriger Vitalität und kapriziöser, beinahe überdrehter Heiterkeit im Finale.

Gemessen an seiner heutigen Popularität verlief die frühe Rezeptionsgeschichte des Werkes, wie schon angedeutet, alles andere als rühmlich. Zwar erlebte Schumann, obgleich zwischenzeitlich von quälenden Halluzinationen und anderen mentalen Störungen in einen ersten Selbstmordversuch getrieben, noch die verspätete Drucklegung seines Konzerts im August 1854 im Leipziger Verlagshaus Breitkopf & Härtel, nicht aber dessen Uraufführung. Was half es, dass Clara in ihrem Tagebuch schwärmte: *Die Romantik, der Schwung, die Frische und der Humor, dabei die höchst interessante Verwebung zwischen Cello und Orchester ist wirklich ganz hinreißend, und dann, von welchem Wohlklang und tiefer Empfindung sind alle die Gesangstellen darin!* und dabei zu der Überzeugung gelangte, das Stück sei *besonders so recht im Cellocharakter geschrieben?* Die zeitgenössischen Virtuosen kamen zu einem gänzlich anderen Urteil und leisteten beharrlichen Widerstand. Allen voran der Frankfurter Großkaufmann und Cellist Robert Emil Bockmühl, lange mit Schumann wegen einer möglichen Aufführung in Verhandlung und bereits mit der Widmung eadelt. Er disqualifizierte das Konzert nach anfänglicher Begeisterung sehr bald als *wenig melodios* und gab mit diffuser Kritik und immer neuen Ausflüchten zu erkennen, dass er es weder verstand noch sich den horrenden technischen Anforderungen seines Finalsatzes gewachsen

sah. Schumanns Enttäuschung hierüber war groß. So groß, dass er noch vor der Publikation des Werkes beschloss, eine Alternativfassung für Violine herzustellen, in der Annahme, mit ihr bei seinem Freund Joseph Joachim Gehör zu finden. Diese Transkription galt lange als verschollen, bis 1987 eine Abschrift der Violinstimme im Nachlass des Geigers in der Hamburger Staats- und Universitätsbibliothek entdeckt wurde. Von einer zeitgenössischen Aufführung dieser Fassung ist indessen nichts bekannt. Jüngsten Forschungsergebnissen zufolge fand die erste öffentliche Darbietung der Originalgestalt am 23. April 1860 in Oldenburg statt. Ludwig Ebert wurde begleitet von der Großherzoglichen Hofkapelle unter der Leitung ihres Konzertmeisters Karl Franzen. Wenig später, am 9. Juni, spielte Ebert das Stück im Gedenken an Schumanns fünfzigsten Geburtstag erneut im Rahmen einer *Musikalischen Abendunterhaltung* im Leipziger Konservatorium, diesmal allerdings mit Klavierbegleitung. Von hier bis zur unumstrittenen Wertschätzung als bedeutendes Repertoirestück blieb freilich noch ein weiter Weg zu gehen.

Robert Schumanns **Violinkonzert** stand unter dem Bannfluch seiner Zeitgenossen und ist ein denkwürdiges Beispiel dafür, wie leicht Fehleinschätzungen Dritter die Rezeption eines künstlerischen Werkes erschweren, ja sogar vollständig blockieren können. Die Partitur, entstanden zwischen dem 11. September und 3. Oktober 1853, war das letzte gewichtige Produkt eines kurzen, kaum mehr erwarteten Schaffensrausches des gesundheitlich zunehmend angegriffenen Komponisten. Die Anregung hierzu hatte kein Geringerer als Joseph Joachim geliefert, der fraglos einflussreichste Geigenvirtuose seiner Zeit. Schumann lernte den Wunderknaben erstmals 1843 bei einer Soiree im Hause Mendelssohns in Leipzig kennen. Neun Jahre später, Joachim bekleidet inzwischen das Amt des Königlichen Konzertmeisters in Hannover, Schumann ist seit zwei Jahren Städtischer Musikdirektor in Düsseldorf, begegnen sich beide wieder und entwickeln eine künstlerisch fruchtbare Beziehung. *Möchte doch Beethoven's Beispiel Sie anregen, den armen Violinspielern, denen es, ausser der Kammermusik, so sehr an Erhebendem für ihr Instrument fehlt, aus Ihrem tiefen Schacht ein Werk an's Licht zu ziehen, wunderbarer Hüter reichster Schätze!* feuert Joachim den Freund in einem Brief vom Ende Mai 1853 an. Und wie zur Vorbereitung einer größeren Arbeit bringt Schumann daraufhin die einsätzige Fantasie C-Dur für Violine und Orchester Opus 131 zu Papier, die er gemeinsam mit Joachim im September in Düsseldorf aus der Taufe hebt. Beflügelt vom großen Erfolg der

Aufführung, beginnt er wenige Tage später mit der Niederschrift seines Violinkonzerts, das er nach Fertigstellung mit aufmunternden Worten nach Hannover sendet: *Sie erhalten hier das Konzert; möge es Sie anmuten! Es scheint mir leichter als die Fantasie, auch das Orchester mehr in Tätigkeit. Es sollte mich nun sehr freuen, wenn wir es im ersten Konzerte hier hören könnten.*

Doch diesmal zeigt sich Joachim wenig begeistert, unternimmt zwar einige halbherzige Proben mit seiner Hannoveraner Hofkapelle in Gegenwart des Komponisten, bricht das Projekt aber endgültig ab, als Schumann sein Düsseldorfer Dirigentenamt Ende Oktober 1853 auf Druck des Orchesters niederlegt. Die lange Geschichte einer fatalen Stigmatisierung beginnt. Nach Schumanns Tod geht das Manuskript auf Wunsch seiner Ehefrau Clara, die eine Veröffentlichung des Konzertes im Rahmen der Werkausgabe strikt ablehnt, in Joachims Besitz über. Aber auch der hält es weiterhin zurück, angeblich weil er in ihm Anzeichen kompositorischer Schwäche als Indiz der beginnenden psychischen Erkrankung seines Verfassers zu erkennen glaubte, eine *gewisse Ermattung*, die in *betrübendem Contrast* zum Gesamtschaffen des Freundes stehe. In der gewiss wohlmeinenden Absicht, damit Schumanns künstlerisches Ansehen zu schützen, geht Joachim sogar noch einen Schritt weiter und verfügt testamentarisch, dass das ungeliebte Stück binnen der folgenden einhundert Jahre weder aufgeführt noch publiziert werden dürfe. Tatsächlich konnte die Partitur jedoch bereits im Juli 1937 bei Schott in Mainz erscheinen, nachdem man sich mit Joachims Erben juristisch geeinigt hatte.

Für die geplante Uraufführung war damals Yehudi Menuhin vorgesehen, der vom Verlag zwischenzeitlich ein Exemplar des Erstdrucks zur Einsicht erhalten hatte. Der junge amerikanische Ausnahmegeiger zeigte sich begeistert, wertete das Stück gar als ein verloren geglaubtes Bindeglied zwischen den Violinkonzerten von Beethoven und Brahms und bemühte sich um die Aufführungsrechte, die ihm vonseiten der nationalsozialistischen Reichsmusikkammer aufgrund seiner jüdischen Abstammung allerdings rigoros verweigert wurden. Stattdessen lancierten die selbsternannten „Kulturhüter“ um Joseph Goebbels eine Uraufführung auf deutschem Boden, nicht zuletzt in der propagandistischen Absicht, mit Schumanns Komposition eine Art „arisches“ Ersatzstück für das populäre Violinkonzert von Mendelssohn zu etablieren, dessen Musik nach Machtergreifung der Nazis mit einem Aufführungsverbot belegt worden war. So wurde Schumanns letztes Orchesterwerk am 26. November 1937, mehr als achtzig Jahre nach seiner Entstehung, in Berlin erstmals der Öffentlichkeit vorgestellt – durch die Berliner Philharmoniker unter Leitung von

Karl Böhm und den prominenten Geiger Georg Kulenkampff, der den Solopart übernahm. Menuhin blieb das Privileg einer ersten Schallplatteneinspielung, produziert im Folgejahr 1938 mit dem New York Philharmonic Orchestra unter seinem damaligen Chefdirigenten, dem Briten John Barbirolli.

In stilistischer Hinsicht ist Schumanns Violinkonzert in besonderer Weise von den lange missverstandenen Innovationen des Spätwerks geprägt. Typisch zum Beispiel die unangefochtene Vorherrschaft des Soloinstruments, die – wie im drei Jahre älteren Violoncellokonzert – jede zusätzliche Kadenz obsolet erscheinen lässt, typisch vor allem aber die enge Verschmelzung von Sonatenform und Fantasie, von klarer Ordnung und ausschweifender Rede. Sie ermöglicht es, dass das düster timbrierte, für Schumann überraschend kantige, pompöse Eröffnungsthema schon bald nach der sinfonischen Eröffnung zur Nebenfigur gerät und einem Seitenthema in F-Dur das Feld überlässt, dessen schwelgerische Lyrik ganz andere musikalische Assoziationsräume eröffnet. Es wird schließlich weite Strecken des Kopfsatzes dominieren, so auch die Durchführung, die entgegen klassischer Prinzipien wenig thematisch-motivische Arbeit enthält, stattdessen auf rhapsodischen Wegen immer neue harmonische Kraftfelder aufspürt. Erst die Coda unternimmt in gleichwohl gedämpfter Emphase den Versuch, beide Themen miteinander in Dialog zu bringen und einer vorsichtigen Synthese zu unterziehen. Fast unscheinbar hiergegen der ungleich kürzere Mittelsatz, die einzige Passage des Werkes, die Joachims kritischem Urteil standhielt. Wie schon zuvor in den beiden anderen Solokonzerten gibt ihm Schumann den Charakter eines liedhaften, verträumten Intermezzos, das, obwohl zur Gänze vom Melos beherrscht, durch vieldeutige harmonische Verbindungen und eine subtile kontrapunktische Verzahnung von Solo- und Orchesterpart hervorsteicht. Einer Formidee folgend, die ebenfalls aus den früheren Konzerten vertraut ist, leiten wenige Brückentakte unmittelbar zum großangelegten Finalsatz über, der Rondo- und Sonatenelemente geschickt miteinander kombiniert. Sein prägnantes Hauptthema besitzt alle Merkmale einer Polonaise à la Chopin, sehr maßvoll im Tempo, umso stolzer im Ausdruck, und zeigt sich bestens geeignet, das traditionelle Wechselspiel zwischen Solist und Orchester zu beflügeln. Besonderes Augenmerk verdient das Raffinement, mit dem Schumann den melodischen Kerngedanken des langsamen Satzes in den Durchführungsabschnitt des Finales eingeschleust und dabei charakterlich verändert. Eines von zahlreichen stichhaltigen Indizien für seine nach wie vor ungebrochene Experimentierfreude und Kreativität. Joachim und allen Zweiflern zum Trotz.

In einer Art zweitem Kammermusikfieber – das erste hatte im Jahr 1842 die drei Streichquartette, das Klavierquintett und -quartett hervorgebracht – komponierte Schumann zwei Jahre nach dem a-Moll-Konzert, im Sommer 1847, seine ersten beiden Klaviertrios. Den Ansporn, sich intensiv mit dieser Gattung auseinanderzusetzen, dürfte erneut Clara geliefert haben, die soeben ein eigenes Trio in g-Moll vollendet hatte, ein Werk, das Robert offenkundig sehr bewunderte. Die Idee des Ganzheitlichen, der das Violoncellokonzert so konsequent folgt, ist auch in Schumanns **erstem Klaviertrio** Opus 63 als zentrale Triebfeder auszumachen. Denn wie eine genauere Betrachtung offenbart, enthält die Exposition des Kopfsatzes im Keim nicht nur das vollständige thematische Rüstzeug für die überraschend raumgreifende Durchführung, auch die folgenden Sätze des Stückes werden aus ihm entwickelt, wodurch sich unzählige, teils offene, teils verborgene Verbindungslinien zwischen charakterlich sehr unterschiedlichen Werkteilen ergeben. Das Verwandte im Anderen zu beleuchten, das Fremde im Gleichen, gehört von Beginn seiner aktiven Schaffenszeit an zu Schumanns größten schöpferischen Leistungen. Hierbei die eigene überbordende Gedankenfülle durch strenge konstruktive Techniken zu legitimieren (man beachte den komplizierten, gleichwohl schwerelosen Kontrapunkt im langsamen Satz!), womöglich gar zu zähmen, ist dagegen eine Errungenschaft vornehmlich seiner späteren Jahre. Diesbezüglich darf das d-Moll-Trio als modellhaft für eine neu erarbeitete organische Materialökonomie gelten, die in gewisser Hinsicht schon auf Johannes Brahms vorausweist. Und dennoch: Anknüpfend an das fünf Jahre ältere Quintett Opus 44 und das fast zeitgleich entstandene Quartett Opus 47, experimentiert Schumann abseits satztechnischer Raffinesse auch hier ausführlich mit den klangfarblichen Möglichkeiten der Besetzungskombination, wobei sich die Streicher nun viel stärker emanzipieren dürfen als in den früheren Werken. Wie insbesondere in der Durchführung des ersten Satzes Stimmungen allein durch Register- und Beleuchtungswechsel verändert werden, die Musik durch frappierende Klangmetamorphosen geführt wird – das gehört zu den Kleinodien der gesamten Kammermusikliteratur.

Damit zeigt das Entstehungsjahr 1847 auf imponierende Weise das Ende einer reichlich orientierungslosen Phase in Schumanns Leben an, einer düsteren, rund fünfjährigen Zeitspanne, die geprägt war von Misserfolgen und Enttäuschungen, von Nervenzusammenbrüchen und Depressionen. Umso bewundernswerter die Energie, mit der sich der gewissermaßen neugeborene Komponist nun wieder an die Arbeit setzt. *Mein 37ster Geburtstag – fröhlich*

m. Kl. [Clara] u. d. Kindern – *Triogedanken*, vertraut er am 8. Juni dem Haushaltsbuch an, um schon acht Tage später ebenso lakonisch zu verkünden: *Das Trio fertig gemacht – Freude –*. Kein Zweifel: Der Bann war gebrochen. Vorläufig jedenfalls.

Während das grüblerische erste in d-Moll manches von den sich allgemein verdüsternden Lebensumständen dieser Zeit verrät, wartet das **zweite Trio in F-Dur** Opus 80 mit derart demonstrativem Optimismus auf, dass man an einen selbsttherapeutischen Vorsatz des mehr und mehr zu Depressionen neigenden Künstlers glauben möchte. *Es ist von ganz anderm Charakter als das in D – und wirkt freundlicher und schneller*, konstatierte Schumann selbst.

Tatsächlich fällt sein Kopfsatz quasi mit der Tür ins Haus, mit einem entwaffnenden Ungestüm, der dem des heißblütigen Klavierquintetts aus glücklichen Jahren in nichts nachsteht. Drei Themen, vielfältig aufeinander bezogen, werden exponiert, im Verlauf mit nie nachlassender Erfindungsgabe und einem Feuerwerk an kontrapunktischen Finessen verarbeitet, wobei nur wenig Zeit bleibt, sanglichen Nebengedanken nachzuhängen. Immerhin genug, um ein Zitat aus dem *Intermezzo* des Eichendorff-Liederkreises Opus 39 einzuschmuggeln, mit dem Schumann das *wunderselige Bildnis* seiner geliebten Lebensgefährtin zu besingen scheint. Es folgt eine Romanze von nahezu unergründlicher Empfindsamkeit in der entlegenen Tonart Des-Dur, deren kunstvoll ineinander verschlungene Linien abermals auf Schumanns systematische Beschäftigung mit der hohen Schule des Kontrapunkts gerade in seiner späten Schaffenszeit verweisen. Hier wie dort drängt sich das konstruktive Moment indes nirgends in den Vordergrund, Schumanns Leitsatz achtend, demnach *das künstliche Wurzelwerk wie das einer Blume überdeckt sein sollte, daß wir nur die Blüte sehen*. Ein von intimen Seufzern durchzogenes, in sich selbst versunkenes Intermezzo in b-Moll, das absolut nichts mit Beethovens frechen Scherzi gemein hat, stiftet leise Verunsicherung, ehe das ausgelassene, obgleich nicht minder ambitioniert gearbeitete Finale das Werk in zunehmender Erregung zum Abschluss führt.

Wie schon das Klavierkonzert, so hatte Schumann auch dieses Trio seiner Clara buchstäblich auf den Leib geschrieben. *Es gehört zu den Stücken Roberts, die mich von Anfang bis zum Ende in tiefster Seele erwärmen und entzücken*, wird die begeisterte Pianistin später beteuern. *Ich liebe es leidenschaftlich und möchte es immer und immer wieder spielen*.

Die erste Saison des frischgebackenen Düsseldorfer Musikdirektors hatte dem rheinischen Musikleben etliche Glanzlichter aufgesetzt, nicht zuletzt durch die Uraufführung der dritten Sinfonie, seiner warmherzigen Hommage an die neue Wirkungsstätte. Und Schumanns Produktivität erlebt einen weiteren Höhenflug, wobei die Kammermusik abermals ins Zentrum seines Interesses rückt. Nach einer sommerlichen Erholungsreise rheinaufwärts bis Basel und weiter bis Genf und zum Montblanc, die er gemeinsam mit Clara in der Spielzeitpause unternimmt, entstehen im Herbst 1851 kurz nacheinander die beiden Violinsonaten sowie, innerhalb von nur sieben Tagen zwischen dem 2. und 9. Oktober, das **dritte Klaviertrio** Opus 110. Wie immer vergisst Schumann während der Arbeit alles um sich herum, versäumt gesellschaftliche Verpflichtungen und schottet sich ab. Selbst Clara gegenüber. *Robert arbeitet sehr fleißig an einem Trio für Klavier, Violine und Violoncell*, verrät sie ihrem Tagebuch, *doch läßt er mich durchaus nichts davon hören, als bis er ganz fertig ist – ich weiß nur, daß es aus G-moll geht*. Was gemäß der damals herrschenden Tonartencharakteristik Düsteres, Schwermütiges erwarten ließ, entpuppte sich unvermutet als Springquelle eines drängenden, heißblütigen Grundtons, der an den emphatischen Impetus früherer Werke erinnert und alle Sätze des Stückes gleichermaßen durchglüht.

Die zentrale Absicht des Kopfsatzes ist die einer vollkommenen motivisch-thematischen Durchorganisation. Das Hauptthema mit seiner prägnanten rhythmischen Eigenart, seinen wogenden Intervallschwüngen erweist sich als beinahe omnipräsent innerhalb eines architektonischen Entwurfs, der zwar der klassischen Sonatenform naheifert, diese jedoch stark novellistisch einfärbt. Will sagen: In einem Kosmos sich stetig verändernder Stimmungen und Charakterbilder, der bis hinein ins Unheimliche und Groteske reicht, gewinnen die thematischen Gedanken in gleichem Maße an Universalität, wie die althergebrachten Abschnittsgrenzen ihre Bedeutung verlieren. Ähnlich innovativ auch Schumanns Umgang mit den Mittelsätzen. Indem er überraschende Querverbindungen herstellt – der nervös fiebernde Mittelteil des langsamen Satzes spielt auf Elemente des vorangegangenen an, der erste Trioteil des rätselhaften, ziemlich widerspenstigen Scherzos auf solche des unerwartet kapriziösen Finales –, rückt er das gesamte Werk mit all seinen gegensätzlichen Gestalten und munter verquickten Bauplänen unter einen einzigen dramaturgischen Spannungsbogen. Ohne Frage ein forschender Schritt auf dem Weg hin zum romantischen Ideal einer zyklischen Geschlossenheit mehrsätziger Formmodelle.

Auch dieses Trio war, wie alle anderen Kammermusikwerke mit Klavierbeteiligung, Clara Schumann förmlich auf den Leib geschrieben. Und die gerät schon nach der ersten Probensitzung im häuslichen Kreis in einen wahren Rausch des Entzückens: *Es ist originell, durch und durch voller Leidenschaft, besonders das Scherzo, das einen bis in die wildesten Tiefen mit fortreißt, liest man in einem Eintrag unter dem Datum des 27. Oktober 1851. Was ist es doch Herrliches um einen so rastlos schaffenden gewaltigen Geist, wie preise ich mich glücklich, daß mir der Himmel Verstand und Herz genug gegeben hat, diesen Geist und dies Gemüt so ganz zu erfassen. [...] Was sind alle Schattenseiten, die das materielle Leben mit sich bringt, gegen die Freuden und die Wonnestunden, die ich durch die Liebe und die Werke meines Robert genieße!*

ROMAN HINKE

ISABELLE FAUST, JEAN-GUIHEN QUEYRAS, ALEXANDER MELNIKOV, FREIBURGER BAROCKORCHESTER

Selected Discography

All titles available in digital format (download and streaming)

LUDWIG VAN BEETHOVEN

The Complete Sonatas

for violin & piano, violoncello & piano
Isabelle Faust,
Jean-Guihen Queyras,
Alexander Melnikov
6 CD HMM 2908873.78



Triple Concerto

Piano Trio op.36 (Symphony no.2)
Isabelle Faust,
Jean-Guihen Queyras,
Alexander Melnikov
Freiburger Barockorchester
Pablo Heras-Casado
CD HMM 902419



Complete Sonatas for violin & piano
Isabelle Faust,
Alexander Melnikov
3 CD HMC 902025.27



Piano Trios
op.70 no.2, op.97 'Archduke'
Isabelle Faust,
Jean-Guihen Queyras,
Alexander Melnikov
CD HMC 902125



FELIX MENDELSSOHN
Violin Concerto
Symphony no.5, The Hebrides
Isabelle Faust,
Freiburger Barockorchester,
Pablo Heras-Casado
CD HMM 902325



THE SCHUMANN TRILOGY

Revue de presse / Press Reviews

I. Faust, *violin* • J.-G. Queyras, *cello* • A. Melnikov, *fortepiano*
Freiburger Barockorchester, P. Heras-Casado

R

DIE NEUE
ROMANTIK
The 19th Century Collection

VIOLIN CONCERTO & PIANO TRIO NO.3 OP.110

“La relecture de la musique orchestrale de Robert Schumann sur instruments d’époque a considérablement modifié sa perception” [...] Cet album “avec un pareil équipage le confirme avec une rare éloquence. [...] D’abord le *Concerto pour violon*. Alors que la plupart (toutes ?) des interprétations font piétiner les mesures dans une opaque texture (faussement) brahmsienne, Pablo Heras-Casado en allège le pas et aère les lignes. [...] Isabelle Faust domine d’ailleurs parfaitement le grand écart entre le rôle de soliste, qu’elle endosse sans effet de manche, et celui de musicien parmi ses pairs [...] Même le final, si souvent laborieux, avance toutes voiles déployées, au gré d’un irrésistible vent de fantaisie, vers sa lumineuse destination. [...] Ce même souffle, imprévisible et changeant, balaise le *Trio n° 3.*»” – **Classica**



CD + DVD HMC 902196

“The great advantage of presenting Schumann on period instruments is brilliantly demonstrated here. Pablo Heras-Casado and the Freiburg Baroque Orchestra’s urgent account of the orchestral accompaniment affords welcome textural clarity and propulsive rhythmic incisiveness” – **BBC Music Magazine**

„Eine Sensation ...Isabelle Faust vollzieht die quälend vergeblichen Aufschwung-Versuche desletzten Satzes so intensiv mit, dass ihre intensive Darbietung dieser ‘verhinderten’ Polonaise zum beklemmenden Zeugnis musikgewordener Verzweiflung wird. Schumann war nicht nur ein inspirierter musikalischer Poet, sondern auch ein manchmal fast schockierend moderner Tonsetzer—danke, dass wir durch diese Einspielung daran erinnert werden.“ – **Rondo**

PIANO CONCERTOS & PIANO TRIO NO.2 OP.80

“Le pianiste Alexander Melnikov, la violoniste Isabelle Faust et le violoncelliste Jean-Guilhen Queyras poursuivent leur exploration du répertoire schumannien avec un lumineux *Trio en fa majeur*. Et l’on est captivé par la façon dont Melnikov (sur piano) et le Freiburger Barockorchester, dirigé par Pablo Heras-Casado, revitalisent ce tube romantique, étrangement chambriste, qu’est le *Concerto pour piano en la mineur*.” – **Télérama**



CD + DVD HMC 902198

“What is especially striking in this charismatic and illuminating interpretation is Alexander Melnikov’s capacity to muster such a wide dynamic range and varied palette of timbres from his 1837...” – **BBC Music Magazine**

„Und so ganz ohne romantische Schnörkel feiern Melnikov, Faust & Queyras das romantisch Seligmachende bewegend tief,

sensibel anteilnehmend und dann wieder jugendlich schwungvoll.“ – **Rondo**

CELLO CONCERTO & PIANO TRIO NO.1 OP.63

“[...] Dans le *Concerto en la mineur* [...] l’intelligence de la diction et des phrasés de Jean-Guilhen Queyras maintient la continuité dramatique. [...] Le cantabile grave et méditatif, tout comme la souplesse d’élocution, relève d’un grand raffinement (Langsam) sans verser dans le maniérisme.” – **Diapason**

“Queyras’s delicate tone, sensibility and technical bravura are ideal in the concerto, and he’s the perfect foil for the temperamental Isabelle Faust (violin) and Alexander Melnikov (piano) in the trio.”

– **The Sunday Times**



CD + DVD HMC 902197

“Melnikov marshals the crystalline timbres of his 1847 Streicher fortepiano with panache and clarity without in any way sacrificing the urgency of the musical argument ... Intimacy also lies at the heart of Jean Guilhen Queyras’s interaction with the Freiburger Barokorchester.”

– **BBC Music Magazine**

„In seinem zupackend scharfen Spiel lässt Queyras sein Instrument auch singen, immer im perfekten Dialog mit dem Orchester.“

– **Pizzicato**



Prolongez le plaisir de cet album sur votre nouveau site

Extend your musical experience by exploring our completely redesigned website

harmoniamundi.com



Explorer le catalogue avec un moteur de recherche performant ou des sélections thématiques...
Explore the catalogue with a powerful search engine or by topics...



Écouter les albums depuis le site sur la plateforme de streaming de votre choix...
Listen to the albums from the site on the streaming platform of your choice...



Découvrir les playlists du label, consulter la documentation, visionner de nombreuses vidéos...
Discover the label's playlists, consult the documentation, access hundreds of videos...



Suivre l'actualité musicale de vos artistes préférés, leurs concerts dans le monde entier...
Follow the music news of your favourite artists, and their concerts all over the world...



Précommander ou acheter vos albums sur la boutique harmonia mundi...
Pre-order or purchase albums via the harmonia mundi boutique...



Suivez les artistes harmonia mundi sur les réseaux sociaux
Follow harmonia mundi artists on social media





harmonia mundi musique s.a.s.

Mas de Vert, F-13200 Arles © 2015, 2016, © 2024

Enregistrements : mai et août-septembre 2014

Teldex Studio, Berlin

Direction artistique : Martin Sauer

Prises de son : René Möller, Julian Schwenkner, Teldex Studio Berlin

Montage : Martin Sauer, Julian Schwenkner, Sebastian Nattkemper

Partitions : © Schott Music GmbH & Co. KG (CD 1 : 1-3)

Photos : © Molina Visuals for harmonia mundi

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Maquette : Atelier harmonia mundi

Imprimé en République Tchèque

harmoniamundi.com



HMX 2904095.98