

ROBERT
SCHUMANN



**ISABELLE
FAUST**

**ALEXANDER
MELNIKOV**

**JEAN-GUIHEN
QUEYRAS**

PABLO HERAS-CASADO
FREIBURGER BAROCKORCHESTER

ROBERT SCHUMANN (1810-1856)

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 |

ALEXANDER MELNIKOV, *fortepiano*

ISABELLE FAUST, *violin*

JEAN-GUIHEN QUEYRAS, *violoncello*

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 Laceulle
<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 œuvres 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 le partenaire idéal pour un tel projet. De fait, ils ont accueilli notre idée avec enthousiasme et furent de fervents et irremplaçables conjurés 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 piano. 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'intitulat 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 Opus 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 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 affettuoso 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 schumanienne 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 cru percevoir 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.

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 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. Si le premier des deux siens, en ré mineur, très pensif, laisse deviner l'ombre qui commençait à peser sur sa vie, le second, le **Trio en Fa majeur Opus 80**, fait preuve d'un tel optimisme que l'on serait tenté d'y voir une sorte d'autothérapie 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* Opus 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 c'est déjà le cas du concerto pour piano, Schumann écrivit 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 cette fervente pianiste plus tard. "Je l'aime passionnément et voudrais le jouer encore et encore."

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 œuvre. 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 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 about 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.

Two years after the A minor concerto, 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. 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. 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.'

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 verfügbar *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 größeren Satz in einem mäßigen Tempo bestände, in dem der vorbereitende Teil 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 *Schelmanpaar* 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 – wohlgemerkt 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 Ganzes* 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.

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. 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 Finissen 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*.

ROMAN HINKE

ROBERT SCHUMANN

Déjà paru / *Already available*



CD HMC 902196

À paraître / *To be released*



CD HMC 902197

DISCOGRAPHY

Also available digitally / Disponible également en version digitale

LUDWIG VAN BEETHOVEN
Complete Sonatas for piano & violin
Isabelle Faust, violin
Alexander Melnikov, piano
 4 CD HMC 902025,27

Piano Trios op.70 no.2 & op.97 "Archduke"
Isabelle Faust, violin
Alexander Melnikov, piano
Jean-Guihen Queyras, violoncello
 CD HMC 902125

ANTONÍN DVOŘÁK
Violin Concerto op.53
 Trio op.65
 CD HMC 901833

Trio "Dumky" op.90
 Cello Concerto op.104
 CD HMC 901867
Isabelle Faust, violin
Alexander Melnikov, piano
Jean-Guihen Queyras, violoncello
The Prague Philharmonia
dir. Jiří Bělohlávek

FELIX MENDELSSOHN
Symphonie no.2 "Lobgesang"
C. Karg, C. Landhamer, M. Schade
Chor & Symphonieorchester
des Bayerischen Rundfunks
Dir. Pablo Heras-Casado
 CD HMC 902151

FRANZ SCHUBERT
Symphonies nos.3 & 4
Freiburger Barockorchester
Dir. Pablo Heras-Casado
 CD HMC 902154

DMITRI SHOSTAKOVICH
Piano Concertos nos.1 & 2
Sonata for violin & piano op.134
Isabelle Faust, violin
Alexander Melnikov, piano
Mahler Chamber Orchestra
Dir. Teodor Currentzis
 CD HMC 902104



Retrouvez biographies, discographies complètes
et calendriers détaillés des concerts de nos artistes sur
www.harmoniamundi.com

De nombreux extraits de cet enregistrement y sont aussi disponibles à l'écoute,
ainsi que l'ensemble du catalogue présenté selon divers critères,
incluant liens d'achat et téléchargement.

Suivez l'actualité du label et des artistes sur nos réseaux sociaux :

facebook.com/harmoniamundiinternational

twitter.com/hm_inter

Découvrez les making of vidéos et clips des enregistrements
sur les chaînes harmonia mundi YouTube et Dailymotion.

youtube.com/harmoniamundivideo

dailymotion.com/harmonia_mundi

Souscrivez à notre newsletter à l'adresse suivante :

www.harmoniamundi.com/newsletter



You can find complete biographies and discographies
and detailed tour schedules for our artists at

www.harmoniamundi.com

There you can also hear numerous excerpts from recordings,
and explore the rest of our catalogue presented by various search criteria, with links to purchase
and download titles.

Up-to-date news of the label and the artists is available on our social networks:

facebook.com/harmoniamundiinternational

twitter.com/hm_inter

Making-of videos and clips from our recordings may be viewed
on the harmonia mundi channels on YouTube and Dailymotion.

youtube.com/harmoniamundivideo

dailymotion.com/harmonia_mundi

We invite you to subscribe to our newsletter at the following address:

www.harmoniamundi.com/newsletter

Alexander Melnikov joue sur des pianofortes de la collection Edwin Beunk Erard, 1837 (Concerto op.54) Streicher, 1847 (Trio op.80)

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



harmonia mundi s.a.

Mas de Vert, F-13200 Arles © 2015

Enregistrement mai et août-septembre 2014, Teldex Studio Berlin

Direction artistique : Martin Sauer

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

Montage : Martin Sauer, Sebastian Nattkemper

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

Photo © Molina Visuals for harmonia mundi

harmoniamundi.com

HMC 902198