



JOHANNES BRAHMS  
**TRIO OP. 114**

ROBERT & CLARA SCHUMANN · JOSEPH JOACHIM  
**ROMANCES & MÉLODIES HÉBRAÏQUES**

TABEA ZIMMERMANN *viola*  
JEAN-GUIHEN QUEYRAS *cello*  
JAVIER PERIANES *piano*

	JOHANNES BRAHMS (1833-1897), ALBERT DIETRICH (1829-1908), ROBERT SCHUMANN (1810-1856)	
1	<b>F. A. E. Sonata</b> III. Scherzo (Brahms) arr. for viola and piano by Tabea Zimmermann	5'39
	ROBERT SCHUMANN <b>Three Romances</b> Op. 94 arr. for viola and piano by Tabea Zimmermann	
2	I. Nicht schnell	3'33
3	II. Einfach, innig	4'07
4	III. Nicht schnell	4'26
	CLARA SCHUMANN (1819-1896) <b>Three Romances</b> Op. 22 arr. for viola and piano by Tabea Zimmermann	
5	I. Andante molto	3'32
6	II. Allegretto. Mit zartem Vortrage	3'21
7	III. Leidenschaftlich schnell	4'10
	JOSEPH JOACHIM (1831-1907) <b>Hebrew Melodies</b> for viola and piano Op. 9	
8	I. Sostenuto	4'39
9	II. Grave	7'30
10	III. Andante cantabile	6'49
	JOHANNES BRAHMS <b>Clarinet Trio</b> Op. 114 version for viola, cello and piano by J. Brahms A minor / <i>la mineur</i> / a-Moll	
11	I. Allegro	8'04
12	II. Adagio	7'34
13	III. Andantino grazioso	5'06
14	IV. Allegro	4'58

Tabea Zimmermann, *viola by Patrick Robin, 2019*

Jean-Guihen Queyras, *cello 'Kaiser' by Antonio Stradivari, Cremona, 1707, courtesy of Canimex Inc., Drummondville (Québec), Canada*

Javier Perianes, *piano Steinway*

**RARES** sont les amitiés qui durent toute une vie, plus inhabituelles encore celles qui donnent naissance à des idéaux esthétiques figurant parmi les plus importants de leur époque. C'est à cette double singularité qu'est consacré le programme de cet enregistrement. Les œuvres réunies célèbrent en effet à la fois des liens d'affection uniques tissés entre des musiciens d'envergure ainsi que des conceptions artistiques communes.

Les "affinités électives" unissant Robert et Clara Schumann à Joseph Joachim et Johannes Brahms se sont formées en l'espace de quelques semaines et ont perduré toute la vie. En 1853, Brahms rend visite à Joachim, qui suit les cours de philosophie et d'histoire à l'Université de Göttingen, et lui offre à l'occasion de son vingt-deuxième anniversaire une sérénade humoristique en forme de valse, intitulée *Hymne à la gloire du Grand Joachim*. Le jeune violoniste lui recommande alors de se présenter au couple Schumann, ce que fait Brahms à la fin du mois de septembre. Au cours de l'entrevue, il joue des extraits de sa *Sonate en do majeur* et d'autres opus. Schumann est fasciné et note dans son journal intime : "Visite de Brahms. Un génie." Une œuvre commune est élaborée : une sonate collective où Albert Dietrich compose l'*Allegro* initial, Robert Schumann l'*Intermezzo* et le *Finale*, et Brahms le *Scherzo* – Joachim devait deviner quel était l'auteur de chaque morceau. La partition de cette *Sonate F-A-E* s'appuie sur un cryptage musical : trois notes de musique, fa-la-mi (F-A-E en allemand), signifiant "Frei, aber einsam" (libre, mais seul) et formant un motif musical fréquemment employé par Joachim puis Brahms. Le *Scherzo* est le seul mouvement à s'être maintenu au répertoire. Le motif F-A-E n'y apparaît pas sous une forme littérale, mais seulement transposé et altéré. À une première partie fiévreuse et rythmique, dominée par les figures d'appels, les dialogues incisés et les tonalités mineures, répond un *Trio* central plus lyrique, où demeurent toutefois quelques dessins rythmiques du début. L'ensemble culmine dans la coda, indiquée *Grandioso*, où le thème du *Trio* est repris en *do* majeur, comme parvenu à la pleine lumière.

Ce qui lie ces créateurs relève à la fois d'admiration littéraires partagées – Shakespeare, Goethe, Schiller, Hoffmann, Jean Paul Richter ou Tieck – mais également de convictions esthétiques déjà mises en œuvre par Mendelssohn, et qui tiennent en quelques préceptes : l'idée d'une musique "poétique" qui délaisse le langage trivial du quotidien pour rechercher une vérité cachée ; le refus d'une musique à programme qui entraverait trop fortement l'imaginaire de l'auditeur ; l'opposition à un art de seul divertissement, comme celui pratiqué par les compositeurs italiens ; la conception de la musique de chambre comme le lieu de l'intime et de l'émotion quintessenciée ; la promotion d'une musique "absolue", qui n'entend pas *exprimer* les mots ou les concepts mais les *incarner*. Ces qualités se retrouvent dans chacune des compositions présentées ici, à commencer par les *Romances* de Robert et Clara Schumann. Celles-ci ne se réfèrent pas au modèle français habituel – une page sentimentale, de coupe strophique, écrite dans un "style simple et touchant" ainsi que l'écrit Rousseau – mais à la conception allemande, inspirée par Herder et par Goethe, où le mot désigne une petite histoire sans apprêt : "Un petit poème narratif, dont on s'efforce en vain de distinguer le terme formé de celui de *ballade* (...) mais qui ne s'emploie désormais plus que dans un sens plus étroit, afin de signaler une petite histoire d'aventure que l'on peut chanter" selon la définition donnée alors par le *Dictionnaire* des frères Grimm.

Écrites à Dresde au début du mois de décembre 1849, les *Trois Romances op. 94* répondent au souhait de Schumann de développer des pièces miniatures opposées aux vastes formats représentés par les quatuors à cordes et les sonates. Le vœu est également de chercher un modèle "poétique" qui puisse souligner l'unicité de chaque moment. Les pages évoluent dans des tempos modérés, évitent toute virtuosité superfétatoire, traversent les mêmes tonalités obsessionnelles (*la* majeur et mineur, *fa* majeur) et adoptent des coupes ternaires fondées sur un entrelacement constant des lignes mélodiques. Dans la première romance, les idées sont toutes générées à partir d'une simple cellule donnée par les trois premières notes du clavier. Les modulations sont douces et insensibles, et la reprise amenée par un court épisode *scherzando* qui confère à l'ensemble un caractère improvisé. La deuxième, indiquée "simple et intime", expose une mélodie souple, mêlant intervalles disjoints et conjoints avant une partie centrale plus fougueuse. La dernière est fondée sur un foisonnement d'idées différentes, parfois déployées en canon ou présentées en miroir.

Les *Trois Romances op. 22* de Clara Schumann, datées de juillet 1853, évoluent dans la même veine. Dédiées à Joachim, elles adoptent une conception similaire : une douceur teintée de mélancolie feutrée, un tissu élaboré où les deux instruments concertent à parité au sein de formes ternaires colorées de dissonances raffinées. Seul le tempo, de plus en plus allant, modifie la perspective en proposant un parcours culminant dans la dernière pièce. L'*Andante molto* initial présente un dialogue érigé sur des intervalles expressifs, des chromatismes délicats et des modulations privilégiant les tons mineurs. L'*Allegretto* est une forme *lied* où chaque partie se subdivise en trois, et où le *Trio* central s'enrichit de trilles gracieux et de réponses discrètes du piano aux appels réitérés du violon. La dernière page, "passionnée et rapide", couronne le cycle par son ton fiévreux, son balayage continu d'arpèges fébriles, et ses *pizzicatos* rapides du violon répliquant aux notes détachées du clavier.

Sous-titrées "Impressions des poèmes de Byron" et dédiées à Brahms, les trois *Mémoires hébraïques* de Joachim (1855-1860) attestent à la fois des origines juives du violoniste mais aussi de son désir de styliser la voix par le timbre grave de l'alto. Fidèle au credo esthétique énoncé plus haut, le musicien ne cite aucun poème, laissant l'auditeur créer librement ses propres associations : des vingt-trois poèmes de Byron, il ne retient que le ton tour à tour mélancolique, lyrique ou tourmenté, insistant sur l'alternance d'humeurs opposées. Les pièces adoptent chacune des formes ternaires aux réexpositions aménagées ainsi qu'une texture "brahmienne", fondée sur des accords denses du clavier, des basses profondes et un tissu motivique particulièrement élaboré. Le recueil commence par un premier volet intimiste qui donne à l'opus entier ses teintes tempérées. La deuxième mélodie est une lamentation aux dissonances douloureuses, enrichie de répliques échangées en canon au début de chaque phrase, comme si la rigueur de l'écriture devait endiguer l'émotion brûlante et éviter tout pathos excessif. Le volume se referme sur une page consolatrice, un *Andante cantabile en fa* majeur, à l'écriture épurée et aux modulations étonnantes.

Le *Trio avec clarinette op. 114* de Brahms constitue un nouveau témoignage d'amitié – envers Richard Mühlfeld cette fois, un jeune clarinettiste officiant à l'Orchestre de la cour de Meiningen et dont Brahms goûta le jeu sensible, sans affectation ni maniérisme. Le compositeur rédigea à son intention quatre œuvres – quatre chefs-d'œuvre : le *Quintette* et le *Trio pour clarinette* en 1891 et les *Deux Sonates pour clarinette et piano* en 1894 pour lesquelles Brahms a laissé une version alternative pour alto. Le *Trio* ouvre une nouvelle veine – une dernière manière – par son ton introverti et automnal. Le lyrisme est mesuré, les développements restreints, les coups de théâtre bannis, les arêtes formelles gauchies. Le début, insolite, fait entendre une mélodie dépressive énoncée par le violoncelle puis variée par la clarinette. Les mouvements mélodiques deviennent infimes, comme si la musique était attirée par le vide et le silence. Le deuxième thème, présenté de nouveau par le violoncelle, donne lieu à un entrelacs de lignes mélodiques, certaines échangées en canon par mouvement contraire. Le développement dilue la matière dans l'ornemental avant que la coda referme le mouvement dans le clair-obscur, au moyen de douces volutes aux couleurs modales. L'*Adagio* est une forme sonate privée de développement où la matière thématique est sans cesse irisée par les combinaisons de timbre et le chromatisme. Le mouvement précède un *Andantino grazioso* qui émeut par son déploiement mélodique continu, ses appoggiatures élégantes et ses équivoques rythmiques. Le *Finale*, enfin, est une nouvelle forme sonate sans développement, au ton tour à tour fiévreux ou poétique. Le premier thème fait entendre un canon discret entre le violoncelle et la main droite du clavier, sur des rythmes mêlant binaire et ternaire. Le deuxième, présenté en mineur, montre quelques éléments de parenté avec le précédent grâce à ses sauts de sixte, sa présentation par le violoncelle et son tissu imitatif. Continuellement variée, la réexposition précède une longue coda, elle-même couronnée par une ultime variation du premier thème, comme si l'histoire ne devait jamais réellement s'arrêter.

JEAN-FRANÇOIS BOUKOBZA

**THIS RECITAL** is a story of meetings and close, enduring friendships. Johannes Brahms, aged just twenty but already gaining for himself a reputation as a composer of immense promise, arrived on the doorstep of Robert and Clara Schumann's house in Düsseldorf on 30 September 1853. He had travelled along the Rhine from Hamburg initially accompanied by the virtuoso Hungarian violinist Eduard Hoffmann. In Göttingen Brahms met another genius of the violin, the young Joseph Joachim. The two formed an immediate and lasting bond, and Joachim became a fervent champion of Brahms's music. With Hoffmann, Brahms travelled onwards to Weimar, where Liszt was in charge of the music and where Joachim was his concert master. There they stayed for six weeks as Liszt's guests, but during this time Brahms began to realise that he could not comfortably align himself to the radical so-called New German School, which Liszt spearheaded. So, Brahms parted ways, as did Joachim. Later, in 1860, both would be party to an infamously provocative declaration dissociating themselves entirely from the progressive tendency. For now, however, Brahms, acting on Joachim's suggestion that he should meet the Schumanns and armed with recommendations from both Liszt and Joachim, continued his journey westwards.

Brahms was welcomed with open arms and stayed for six weeks. Already Robert had serious mental health concerns. Nevertheless, he decided swiftly that he would promote Brahms's work with all the fervour he could muster. His famous article, entitled 'Neue Bahnen', which appeared on 28 October in the *Neue Zeitschrift für Musik*, the music journal he owned and edited, praised the fledgling composer to the skies, and he persuaded his own publishers, Breitkopf and Härtel, to take him on.

There was of course that other presence in the household: Clara, famous as a virtuoso pianist and also her husband's prime muse. The connection between the young man and the woman fourteen years his senior was immediate, its nature even now a matter of speculation. But when, the following 27 February, Robert attempted suicide by throwing himself into the Rhine, Brahms, by then back in Hamburg, responded immediately, returning to Düsseldorf to offer support. Robert was committed to an asylum, where he remained until his death in July 1856. The young composer lodged in the Schumann household, and Clara being forbidden to visit her husband, acted as go-between. Clara saw Robert only at the very end. She and Brahms were constantly with him in those last hours.

Fast forward from that fateful Düsseldorf meeting to Brahms's old age. In March 1891 Brahms visited the town of Meiningen, where the conductor of the court orchestra, Fritz Steinbach, drew the composer's attention to the exquisite clarinet playing of Richard Mühlfeld, the orchestra's principal clarinetist since 1879. Brahms, who had produced nothing for a year, asked to hear Mühlfeld in private. Duly entranced, he immediately set to work on the **Clarinet Trio, Op. 114**, swiftly following it with a Clarinet Quintet, Op. 115, and then, in 1894, a pair of Clarinet Sonatas, Op. 120. After playing the piano part in the premieres of all of these works, Brahms gifted Mühlfeld all performance rights and fees, as well as bequeathing to him the autograph manuscripts.

There was another, rather neglected instrument which had long fascinated Brahms: the viola. His scores provide evidence. The two string sextets and two string quintets each specify a pair of violas, and the writing goes far beyond the conventional harmonic 'filling in'. Meanwhile, his Serenade No. 2, Op. 16 and the opening movement of the Requiem, Op. 45, omit violins altogether, focussing attention on the mellow lyrical qualities of the larger instrument. The viola versions of both the Clarinet Trio and the Clarinet Sonatas seem, however, to have been created for purely pragmatic reasons, those of the Sonatas so that Joachim and Clara Schumann might hear them in Mühlfeld's absence, and that of the Trio simply to increase sales. All work equally well, however, using either instrument.

The four-movement work consists of a dark hued opening Allegro in sonata form, the initial unaccompanied, wistful solo cello signposting the flavour of the piece. An impassioned Adagio follows, exploring the viola's full pitch and colour range and both instruments' soloistic capabilities, while a measure of light relief comes with the Andantino grazioso, in waltz time and with a folkish element. A final, tumultuous Allegro returns us, however, to a more sombre, if epic landscape.

Robert Schumann composed his **Three Romances, Op. 94** for Clara in Dresden, in December 1849, not long before the couple moved to Düsseldorf, offering them as a Christmas gift. Originally conceived for oboe, alternatives of clarinet or violin were specified on publication in 1851. They are also often played on the cello, a favourite instrument of Schumann. Yet the viola is also an appropriate alternative, especially as the solo line lies relatively low for violin. The set is marked by a certain uniformity of mood, each piece played at more or less the same tempo, and each being in the key of A minor or major. Yet there is no lack of variety of idea, while the piano part is thoroughly integrated into the discourse.

Clara Schumann's work list remains distressingly short, given her evident abilities in the field. The need to earn her own living as a pianist once Robert found himself incapacitated was no doubt a significant factor in her deciding to cease composing. But even before that she was of the view that composing was better left to men, writing in her diary in 1839, 'I once thought that I possessed creative talent, but I have given up on this idea; a woman must not desire to compose – not one has been able to do it...'

The **Three Romances, Op. 22** of July 1853, originally written for violin and piano, were dedicated 'in deepest friendship' to Joachim, who had just played Beethoven's Violin Concerto under Robert's direction in Düsseldorf the previous May. Along with the Six Songs, Op. 23, they were among Clara's last compositions.

A review in *Neue Berliner Musikzeitung*, while lauding the fact that Clara clearly had her own, distinctive voice, could not resist being patronising, describing the work as having been written in a 'delicate, fragrant, hand'. Yet, while lyrical, they are no less muscular than Robert's work. She includes a touching reference to her husband's First Violin Sonata towards the end of the opening Andante molto.

Joseph Joachim's list of works is indisputably short, and easily his most famous creations are his cadenzas for the violin concertos of Beethoven and Brahms. He also wrote his own concerto, some orchestral overtures, a few pieces, including these, for violin or viola and piano, a scattering of songs, and a dramatic Schiller-based piece for mezzo soprano and orchestra.

The **Hebrew Melodies for viola and piano, Op. 9** have curious roots. In 1815 there appeared an eponymous collection of thirty poems by Lord Byron, apparently set to music by the obscure Isaac Nathan. In fact, Nathan's music, for which he falsely claimed ancient Judaic origins, came first, the words being made to fit the pre-existing melodies. Written forty years later, in 1854 or 1855, Joachim's Melodies appear to have been inspired only by the poems, and then only in the most general sense. A savage review of the published score appeared in the Athenaeum of 5 January 1856, lambasting Joachim's choice of solo instrument, as well as the music itself: ... the subjects of these compositions may be described by the language employed by Olaus Magnus [an eminent renaissance Swedish archbishop], in his chapter on 'Snakes in Iceland.' 'Snakes in Iceland' (says the historian) 'there be none.'

The first piece, in G minor, contains elements of both Brahms's and Schumann's styles, with broad phrase lengths and restlessly syncopated accompaniments, while the viola's elaborate, quasi-improvisatory decoration strongly suggests a Jewish source in the C minor second piece, and the third, in F major, assigns long phrases to the viola, the writing decidedly chromatic, the rhythms malleable. Despite the Athenaeum's harsh words, this is music of real imagination and colour.

The closeness of the musical and personal bonds which linked the Schumanns with Brahms and Joachim bore fruit in the form of a highly unusual collaborative work, the **F.A.E. Sonata**. It was written, essentially, for fun, in October 1853, by Robert Schumann, Brahms, and a now obscure composer, Albert Dietrich, who was born near Meissen in 1829 and studied with Robert. He was clearly a member of the friendship circle. The story goes that Robert proposed the collaborative piece shortly before Joachim was expected for a visit — upon playing the work alongside Clara, the great violinist had to guess who had composed which movement. Dietrich attests that he scored full marks, and as a reward was given the manuscript.

F.A.E. stands for *frei, aber einsam*, or free but lonely, Joachim's personal motto and one conveniently translatable into a musical kernel. And indeed, that motif dominates all but one of the sonata's movements, the exception being Brahms's contribution, the pulsatingly energetic, turbulent C major third movement Scherzo. Otherwise, Dietrich's first movement, in the home key of A minor, is expansive, full-blooded, both lyrical and dramatic, very much the fruit of Schumann's teaching. Schumann's own F major Intermezzo, though brief, is likewise written with serious intent and scored with delicacy, while his swaggering Finale is a virtuoso movement clearly designed to enable his virtuoso friend to impress to the full.

STEPHEN PETTITT

**DIESES RECITAL** erzählt eine Geschichte von Begegnungen und enger, beständiger Freundschaft. Am 30. September 1853 tauchte Johannes Brahms, der gerade einmal zwanzig Jahre alt war, aber bereits den Ruf eines überaus vielversprechenden Komponisten hatte, auf der Schwelle von Robert und Clara Schumanns Haus in Düsseldorf auf. Er war von Hamburg aus aufgebrochen und, zunächst begleitet von dem ungarischen Violinvirtuosen Eduard Hoffmann, ins Rheinland gereist. In Göttingen traf er auf einen weiteren virtuosen Geiger, den jungen Joseph Joachim. Zwischen den beiden entstand rasch eine tiefe und dauerhafte Verbundenheit, und Joachim entwickelte sich zu einem passionierten Verfechter von Brahms' Musik. Mit Hoffmann reiste Brahms sodann nach Weimar weiter, wo Franz Liszt Kapellmeister und Joachim dessen Konzertmeister war. In Weimar waren sie sechs Wochen lang bei Liszt zu Gast, in dieser Zeit begann Brahms jedoch zu begreifen, dass er sich nicht wirklich mit der von Liszt angeführten sogenannten Neudeutschen Schule anfreunden konnte. So distanzierte er sich von dieser Bewegung, ebenso wie Joachim. Später, im Jahr 1860, beteiligten die beiden sich an einer dezidiert provokanten Deklaration, mit der sie sich von derlei progressiven Tendenzen grundsätzlich distanzieren. Im Moment jedoch folgte Brahms der Anregung Joachims, er solle die Schumanns kennenlernen; ausgestattet mit Empfehlungen von Liszt und Joachim setzte er daher seine Reise in westlicher Richtung fort.

In Düsseldorf, wo er mit offenen Armen aufgenommen wurde, verbrachte Brahms sechs Wochen. Robert Schumann litt zu der Zeit bereits unter schweren psychischen Symptomen. Trotzdem beschloss er unmittelbar, sich uneingeschränkt für die Unterstützung von Brahms' Schaffen einzusetzen. In seinem berühmten Aufsatz „Neue Bahnen“, der am 28. Oktober 1853 in der von ihm begründeten und redigierten *Neuen Zeitschrift für Musik* erschien, pries er den angehenden Komponisten über alle Maßen, außerdem überzeugte Schumann seinen eigenen Verlag Breitkopf & Härtel, sich des jungen Talents anzunehmen.

Zum Schumannschen Haushalt gehörte natürlich auch Clara, die berühmte Pianistin und große Muse ihres Mannes. Zwischen dem jungen Brahms und der vierzehn Jahre älteren Künstlerin entstand unmittelbar eine tiefe Zuneigung, deren genauer Charakter auch heute noch zu Spekulationen anregt. Doch als Robert Schumann am 27. Februar des folgenden Jahres einen Selbstmordversuch unternahm und sich in den Rhein stürzte, reagierte der längst nach Hamburg zurückgekehrte Brahms sofort und reiste erneut nach Düsseldorf, um seine Hilfe anzubieten. Robert wurde in eine psychiatrische Anstalt eingewiesen, wo er bis zu seinem Tod im Juli 1856 verblieb. Der junge Komponist lebte im Schumannschen Haushalt und übernahm die Rolle des Vermittlers, da es Clara untersagt war, ihren Mann zu besuchen. Nur ganz am Ende seines Lebens sah sie ihren Mann noch ein letztes Mal. In seinen letzten Stunden waren sie und Brahms ständig bei ihm.

Spulen wir von jener schicksalhaften Begegnung in Düsseldorf vor zu Brahms spätem Leben. Im März 1891 besuchte der Komponist die Stadt Meiningen, wo der Dirigent des Hoforchesters, Fritz Steinbach, seine Aufmerksamkeit auf das exquisite Klarinettenspiel von Richard Mühlfeld lenkte, der seit 1879 erster Klarinettenist des Ensembles war. Brahms, der seit einem Jahr kein neues Werk komponiert hatte, äußerte den Wunsch, Mühlfeld in privatem Rahmen zu hören. Angemessen beeindruckt von seinem bezaubernden Spiel machte er sich sofort an die Arbeit an seinem **Klarinettentrio op. 114**, auf das schon bald das Klarinettenquintett op. 115 folgte und 1894 schließlich komponierte er die beiden Klarinettensonaten op. 120. Nachdem er in den Uraufführungen all dieser Werke die Klavierpartie gespielt hatte, schenkte Brahms Mühlfeld sämtliche Aufführungsrechte und -erlöse, außerdem vermachte er ihm die autographen Handschriften.

Noch ein weiteres eher vernachlässigtes Instrument faszinierte Brahms schon seit geraumer Zeit – die Bratsche. Auch hier gibt es musikalische Belege. Die beiden Streichsextette und die beiden Streichquintette verlangen jeweils ein Paar Bratschen, deren musikalische Behandlung weit über die übliche harmonische „Ausfüllung“ hinausgeht. Auch seine Serenade Nr. 2 op. 16 und der Eröffnungssatz des Requiems op. 45 verzichten gänzlich auf Violinen und lenken die Aufmerksamkeit der Hörer auf die lyrisch-milden Qualitäten des größeren Instruments. Die Fassungen des Klarinettentrios sowie der Klarinettensonaten für Bratsche hingegen scheinen rein pragmatischen Erwägungen geschuldet zu sein – die der Sonaten entstanden wohl, damit Joseph Joachim und Clara Schumann sie auch in Mühlfelds Abwesenheit hören konnten, und die des Trios einfach, um die Verkaufszahlen zu steigern. Alle Stücke klingen in beiden Aufführungen gleich gut.

Das viersätziges Werk beginnt mit einem düsteren Allegro in Sonatenform, dessen zunächst erklingendes wehmütiges Cello-Solo die Stimmung des gesamten Stücks antizipiert. Es folgt ein leidenschaftliches Adagio, das den Tonumfang und das Klangfarben-Spektrum der Bratsche sowie die solistischen Möglichkeiten beider Instrumente voll auslotet. Das anschließende Andantino grazioso hellt die Stimmung mit seinem Walzerrhythmus und folkloristischen Anklängen ein wenig auf, während das abschließende stürmische Allegro uns erneut in eine eher düstere, wenngleich heroische Stimmung versetzt.

Robert Schumann komponierte seine **Drei Romanzen op. 94** für Clara im Dezember 1849 in Dresden, nicht lange bevor das Paar nach Düsseldorf zog, und schenkte sie ihr zu Weihnachten. Ursprünglich waren die Stücke für Oboe konzipiert, bei der Veröffentlichung im Jahr 1851 wurden aber auch Klarinette und Violine als Alternativen spezifiziert. Auch auf dem

von Schumann besonders geliebten Cello werden sie häufig gespielt. Doch die Bratsche ist ebenfalls eine passende Alternative, zumal die Solopartie für die Geige recht tief liegt. Die Sammlung zeichnet sich durch eine recht einheitliche Stimmung aus, alle Stücke werden in mehr oder weniger dem gleichen Tempo gespielt und alle stehen in der Tonart a-Moll oder A-Dur. Es mangelt jedoch nicht an musikalischen Einfällen und die Klavierpartie ist sorgfältig in den musikalischen Diskurs integriert.

Clara Schumanns Oeuvre ist in Anbetracht ihrer offensichtlichen Begabung bedauerlicherweise recht klein. Zweifellos war die Notwendigkeit, ihren eigenen Unterhalt als Pianistin zu verdienen, nachdem ihr Mann arbeitsunfähig wurde, ein wesentlicher Faktor bei ihrem Entschluss, das Komponieren aufzugeben. Doch schon zuvor war sie der Ansicht, dass man die schöpferische Arbeit besser den Männern überlasse; 1839 schrieb sie in ihr Tagebuch: „Ich habe einst gedacht, ich hätte eine kreative Begabung, mittlerweile habe ich diese Vorstellung aufgegeben. Eine Frau darf nicht den Wunsch haben zu komponieren – nicht eine von ihnen hat es geschafft, warum also sollte es mir anders ergehen?“

Die **Drei Romanzen op. 22** vom Juli 1853 entstanden ursprünglich für Violine und Klavier und sind „Joseph Joachim freundschaftlich gewidmet“; Joachim hatte gerade im vergangenen Mai unter Robert Schumanns Dirigat in Düsseldorf Beethovens Violinkonzert gespielt. Zusammen mit den Sechs Liedern op. 23 zählen die Romanzen zu Claras letzten Kompositionen.

Eine Rezension in der *Neuen Berliner Musikzeitung* lobte einerseits den Umstand, dass Clara ihren ganz eigenen Stil pflegte, beschrieb die Romanzen sodann aber etwas gönnerhaft als „überaus innig gedacht und in zarter, duftiger Weise ausgeführt“. Trotz ihrer lyrischen Grundstimmung sind die Stücke jedoch genauso handfest wie die Werke Roberts. In dem zu Beginn erklingenden Andante molto hat Clara am Schluss eine berührende Referenz an die erste Violinsonate ihres Mannes eingefügt.

Joseph Joachims Werkliste ist unleugbar kurz und seine bekanntesten Schöpfungen sind sicherlich seine Kadenzen zu den Violinkonzerten von Beethoven und Brahms. Außerdem schrieb er ein eigenes Violinkonzert, einige Orchesterouvertüren, eine Reihe von Werken für Violine oder Viola und Klavier, darunter auch die hier präsentierten, eine Handvoll Lieder und eine auf Schiller basierende dramatische Szene für Mezzosopran und Orchester.

Die **Hebräischen Melodien für Viola und Klavier op. 9** haben eine eigenwillige Entstehungsgeschichte. Im Jahr 1815 erschien eine gleichnamige Sammlung von dreißig Gedichten aus der Feder Lord Byrons, die der wenig bekannte Komponist Isaac Nathan vertonte. Nathans Musik, für die er vorgab, auf traditionelle jüdische Weisen zurückgegriffen zu haben, entstand zuerst, die Texte wurden den bereits existierenden Melodien angepasst. Joachims vierzig Jahre später – 1854 oder 1855 – entstandene Melodien scheinen nur von den Gedichten inspiriert worden zu sein, und auch dies nur in ganz allgemeinem Sinne. In der Ausgabe des Athenaeum vom 5. Januar 1856 erschien ein herber Verriss der gedruckten Partitur, der sowohl Joachims Wahl des Soloinstruments als auch die Musik selbst scharf kritisierte: ...die Themen dieser Kompositionen könnte man mit den Worten von Olaus Magnus [eminenter schwedischer Bischof der Renaissance] in dessen Kapitel über ‚Schlangen in Island‘ beschreiben. ‚Schlangen in Island‘ (sagt der Historiker) ‚die gibt es nicht.‘

Das erste Stück, in g-Moll, enthält an Brahms wie auch an Schumann gemahnende stilistische Elemente, mit ausgedehnten Phrasen und rastlos synkopierter Begleitung, während die reichhaltigen quasi-improvisatorischen Auszierungen der Bratschen-Partie in dem zweiten, in c-Moll stehenden Stück eine jüdische Vorlage vermuten lassen und das dritte, in f-Moll, der Bratsche lange Phrasen zuweist und sich durch eine dezidierte Neigung zu Chromatik und geschmeidigen Rhythmen auszeichnet.

Die engen musikalischen und persönlichen Beziehungen, die die Schumanns mit Brahms und Joachim verbanden, trugen Früchte in Form einer äußerst ungewöhnlichen Kollaboration, der **F.A.E. Sonate**. Geschaffen wurde sie, letztlich aus einer scherzhaften Laune heraus, im Oktober 1853 von Robert Schumann, Brahms und dem heute vergessenen Komponisten Albert Dietrich, der 1829 in der Nähe von Meißen geboren wurde und bei Schumann studierte. Er gehörte offenbar zum engeren Freundeskreis. Es heißt, Robert Schumann habe vorgeschlagen, das Stück gemeinsam zu komponieren, kurz bevor Joachim zu Besuch erwartet wurde; der große Violinvirtuose sollte es dann mit Clara spielen und erraten, wer welchen Satz geschrieben hatte. Dietrich bestätigt, dass er in allen Fällen richtig lag, und als Belohnung erhielt er das Manuskript.

F.A.E. steht für *frei, aber einsam*, Joachims persönliches Motto, das sich leicht in ein musikalisches Motiv übersetzen lässt. Und tatsächlich dominiert dieses Motiv mit einer Ausnahme sämtliche Sätze der Sonate; ausgenommen ist nur der von Brahms geschaffene dritte Satz, das pulsierende, temperamentvoll-turbulente Scherzo in C-Dur. Dietrichs erster Satz in der Grundtonart a-Moll ist ausladend, vollblütig, zugleich lyrisch und dramatisch, ganz offensichtlich eine Frucht seines Unterrichts bei Schumann. Schumanns eigenes Intermezzo im F-Dur ist kurz, doch ebenfalls mit ernsthaftem Engagement geschrieben und feinsinnig dissoniert, während sein prahlerisches Finale ausgesprochen virtuos daherkommt und damit eindeutig die Absicht verrät, seinem Freund eine Gelegenheit zu bieten, sein Talent mit größtmöglicher Wirkung zu präsentieren.

STEPHEN PETTITT  
Übersetzung: Stephanie Wolny

## ENTRE AMIGOS

Todo en este disco gira de alguna manera en torno a lo que Goethe, tomando prestado el término de la química, llamó las afinidades electivas: personas que –aquí sin experimentos de por medio, como en la novela del escritor alemán– coinciden en un momento dado de sus vidas, generándose de inmediato un sentimiento recíproco de simpatía, complicidad y entendimiento. Tabea Zimmermann y Jean-Guihen Queyras, prácticamente coetáneos, aunque de procedencias muy diferentes, empezaron muy pronto a hacer música juntos después de conocerse como estudiantes en Friburgo, recién terminada su adolescencia, en 1984 y desde entonces les une un vínculo humano y profesional indestructible. Ambos han cultivado todo tipo de repertorio –a solo, con orquesta, música de cámara– y son asiduos defensores, convencidos y convincentes, del repertorio contemporáneo. Durante años formaron parte, junto con los violinistas Antje Weithaas y Daniel Sepec (con quien también han tocado regularmente obras para trío de cuerda), del muy añorado Cuarteto Arcanto: su discografía publicada en armonía mundi da fe de los extraordinarios logros que alcanzaron en unos pocos años.

Los caminos de Javier Perianes y Tabea Zimmermann se cruzaron por primera vez en 2015 en un concierto en Schloss Elmau, seguido de una pequeña gira por España, y como “los amigos de mis amigos son mis amigos”, ello acabaría llevando al pianista a colaborar a su vez con Jean-Guihen Queyras: este disco es algo así como la partida de nacimiento de un triángulo equilátero internacional que amplía, consagra y –ojalá– perpetúa este juego de afinidades cruzadas.

Joseph Joachim visitó a los Schumann “temprano, por sorpresa” en su casa de Düsseldorf el 23 de septiembre de 1853. Trabajaron en la obra que se publicaría el año siguiente como *Phantasie* op. 131 y por la tarde tocaron juntos la *Sonata* op. 105. Exactamente una semana después llamaría por primera vez a la misma puerta de la Bilker Straße 15, avalado por una carta previa de Joachim en la que lo calificaba del “verdadero enviado que estamos esperando”, Johannes Brahms: le abrió Marie Schumann, que le pidió que volviera el día siguiente, ya que tanto su padre como su madre se encontraban fuera. El 1 de octubre se produjo por fin el encuentro y, en su diario, Schumann anotó lacónica pero significativa y proféticamente: “Visita de Brahms (un genio)”. El día 9 empezó a escribir un artículo sobre él, que pasó a ser una presencia habitual en su casa todos estos días, el día 14 volvió a presentarse por sorpresa Joachim y, el 15, el diario da cuenta de la “idea de una sonata para Joachim”. El 22 compone su segundo movimiento, el *Intermezzo*, y el 23 termina el *Finale* (Brahms compondría el tercero, el *Scherzo* con que se abre este disco). El 26 vuelve a hacer Joachim acto de presencia “para nuestra alegría”, escribe Schumann, y hacen música con Brahms y Albert Dietrich, a quien se confió el primer movimiento de la sonata. El número 18 de la *Neue Zeitschrift für Musik* se publica el 28 de octubre y se abre con el justamente famoso artículo “Neue Bahnen”, en el que Schumann caracterizaba a aquel joven de tan solo veinte años, cuya cuna habían velado “Gracias y Héroe”, como un “fuerte luchador” de quien cabía esperar “visiones aún más maravillosas de los secretos del mundo espiritual”. Ese mismo día, dan a Joachim “la sorpresa de la *Sonata FAE*” y, el día siguiente, el violinista y Clara Schumann ofrecen un concierto en la Cürstenscher Saal en el que tocan, entre otras obras, la *Sonata* op. 121 de Schumann y la *Sonata* op. 47 de Beethoven: “Maravilloso”, anota Robert en su diario. El 30 de octubre, Brahms, Joachim y Dietrich comen en casa de los Schumann. Hacen música por la tarde y, luego, “despedida de Joachim, también de Brahms”. Unos días, como puede verse, de amistad intensa, feliz y fructífera, pero que se verían seguidos muy pocas semanas después por otros infinitamente más tristes: el último viaje conjunto que realizaron los Schumann, a mediados de enero, fue justamente para visitar a Joachim en Hannover y, el 27 de febrero de 1854, Robert intentó suicidarse arrojándose al Rin, lo que daría lugar a su ingreso en el sanatorio mental de Endenich, donde fue visitado regularmente por Brahms y Joachim.

Una inquebrantable amistad a tres bandas proseguiría, ya sin Robert, a partir de 1856, traducida en forma de dedicatorias, conciertos conjuntos, influencias y consejos recíprocos, además de, por supuesto, una copiosa correspondencia. Tabea Zimmermann se confiesa “fascinada una y otra vez por rastrear la influencia de Joseph Joachim” en Johannes Brahms y pone, entre muchos ejemplos posibles, el de cómo las *Variaciones sobre un tema original* op. 10, que ha tocado con frecuencia en los últimos años, “influyeron evidentemente tanto en Brahms que este adoptó el gesto de la primera variación (por no decir que lo citó) en sus *Lieder* op. 91, que compuso para Joseph Joachim y la cantante Amalie Schneeweiss con motivo de su boda”. En las *Romanzas* op. 22 de Clara Schumann, “dedicadas amistosísimamente a Joseph Joachim”, se vale de “algunos armónicos naturales en la parte central de la pieza”, que toca en la tesitura original para violín, a fin de “poder mantener el ambiente primaveral y el ‘gorjeo de los pájaros’ en la viola. Estoy muy orgullosa de esta solución y, sinceramente, la encontré inspirada por Joseph Joachim, en quien encuentro a menudo referencias a los armónicos”.

Las *Hebrew Melodies* de Lord Byron inspiraron tanto a Schumann (*Drei Gesänge* op. 95) como a Joachim, que compuso sus *Hebräische Melodien* op. 9 “a partir de impresiones de los Cantos de Byron”, una música muy poco difundida de la que Tabea Zimmermann afirma que, “al leer y ‘escuchar’ estos tres movimientos, percibo un lenguaje musical muy personal”, que debe de tocarle, además, muy de cerca por sus propias circunstancias biográficas. En su larga carrera ha tocado todas las obras posibles de Brahms: Cuartetos, Quinteto y Cuartetos con piano, Quintetos y Sextetos de cuerda, Quinteto con clarinete, las *Sonatas* op. 120 y ahora hace suyo con Jean-Guihen Queyras y Javier Perianes el *Trio* op. 114, “una obra maravillosa, que juega con la ambigüedad mayor-menor en todos los movimientos y contiene el movimiento lento más hermoso: es para mí, desde hace muchos años, una de mis obras predilectas de la literatura camerística”. Y acostumbrada a que su viola haga suyas músicas escritas originalmente para otros instrumentos – violín, violonchelo o clarinete–, no le duelen prendas de recurrir a los arreglos (“he perdido, por así decirlo, todo resquemor”), sobre todo porque le han permitido y siguen permitiéndole hacer música con sus amigos: pasados, presentes y futuros.

LUIS GAGO

# Tabea Zimmermann | Jean-Guihen Queyras | Javier Perianes

A harmonia mundi discography

All titles available in digital format (download and streaming)

HECTOR BERLIOZ

**Harold en Italie. Les Nuits d'été**  
Tabea Zimmermann, Stéphane Degout  
Les Siècles, François-Xavier Roth  
CD HMM 902634



**Songs without Words**

Javier Perianes  
CD HMC 902195



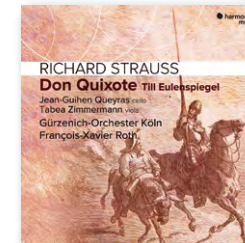
JOHANNES BRAHMS

**String Quartet op.51 No.1. Piano Quintet**  
Arcanto-Quartett, Silke Avenhaus  
CD HMC 902000



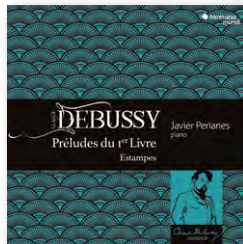
RICHARD STRAUSS  
**Don Quixote Op.35, Till Eulenspiegel op.28,**  
**Romances**

Jean-Guihen Queyras, Tabea Zimmermann  
Gürzenich-Orchester, François-Xavier Roth  
CD HMM 902370



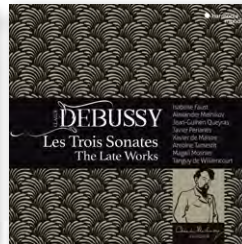
CLAUDE DEBUSSY

**Préludes, Book 1**  
Javier Perianes  
CD HMM 902301



**The Late Works**

Javier Perianes, Jean-Guihen Queyras,  
Isabelle Faust, Alexander Melnikov,  
Xavier de Maistre, Antoine Tamestit,  
Magali Mosnier, Tanguy de Williencourt  
CD HMM 902303  
FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY



**"Cantilena"**  
Works for viola and piano  
FALLA, CASALS, GRANADOS,  
ALBÉNIZ, VILLA-LOBOS, PIAZZOLLA

Tabea Zimmermann  
Javier Perianes,  
CD HMM 902648



**French String Quartets**  
RAVEL, DUTILLEUX, DEBUSSY  
Arcanto Quartett  
CD HMC 902067



Avec le soutien du Centre national de la musique



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2026

Enregistrement : 14-17 septembre 2025, Kulturstiftung Schloss Britz, Berlin (Allemagne)

Réalisation et direction artistique : Magnolia Classics

Prise de son : Julian Schwenkner et Sebastian Nattkemper

Montage : Julian Schwenkner

Mastering / Mixage / Montage Dolby Atmos : Julian Schwenkner

Accord : Steven Manthey

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

Illustration : Isy Ochoa, *Cherries*, 1996 (huile sur toile) Superstock / Bridgeman Images

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

Maquette : Atelier harmonia mundi

[harmoniamundi.com](http://harmoniamundi.com)  
[tabeazimmermann.de](http://tabeazimmermann.de)  
[jeanguihenqueyras.com](http://jeanguihenqueyras.com)  
[javierperianes.com](http://javierperianes.com)