

SCHUMANN
Piano Quintet op.44
Piano Quartet op.47
ALEXANDER MELNIKOV, *piano*
JERUSALEM QUARTET

ROBERT SCHUMANN (1810-1856)

Piano Quartet in E flat major op.47

Mi bémol majeur / Es-Dur

- | | | |
|----------|--|------|
| 1 | I. Sostenuto assai - Allegro ma non troppo | 9'00 |
| 2 | II. Scherzo. Molto vivace | 3'33 |
| 3 | III. Andante cantabile | 6'32 |
| 4 | IV. Finale. Vivace | 7'21 |

Piano Quintet in E flat major op.44

Mi bémol majeur / Es-Dur

- | | | |
|----------|--|------|
| 5 | I. Allegro brillante | 8'47 |
| 6 | II. In modo d'una Marcia. Un poco largamente | 8'04 |
| 7 | III. Scherzo. Molto vivace | 4'46 |
| 8 | V. Finale. Allegro, ma non troppo | 6'48 |

ALEXANDER MELNIKOV, *piano*

JERUSALEM QUARTET

ALEXANDER PAVLOVSKY, *1st violin*

SERGEI BRESLER, *2nd violin*

ORI KAM, *viola*

KYRIL ZLOTNIKOV, *violoncello*

Une lecture strictement chronologique du catalogue des œuvres de Robert Schumann pourrait donner l'impression d'un compositeur abordant de manière systématique et pour ainsi dire maniaque tous les genres du canon de son époque. Ses débuts artistiques sont placés sous le signe du piano, qui représente alors son mode d'expression privilégié, pour ne pas dire unique. Les années 1830 à 1839, depuis les *Variations Abegg* op.1 jusqu'au *Carnaval de Vienne* op.26, sont bien celles de "son instrument" – et de manière incontestée, abstraction faite de quelques escapades juvéniles vers d'autres genres. 1840 fut l'année du lied : Schumann y prend d'assaut un nouveau territoire, en une ivresse créatrice proche de l'exaltation euphorique qui donnera naissance à plus de 200 compositions. L'année suivante fut dominée par l'orchestre et vit l'écriture de la Première Symphonie, d'une version primitive de la Quatrième ainsi que d'une "Symphonette" apparaissant provisoirement sous le titre un peu guindé d'"Ouverture, Scherzo et Finale". En 1842, Schumann aborde la musique de chambre et compose en quelques semaines, durant l'été, les trois Quatuors à cordes op.41, suivis de diverses incursions dans d'autres genres à la tradition moins chargée : le Quintette avec piano op.44 et le Quatuor avec piano op.47. Cette démarche systématique connaît un premier achèvement l'année suivante sous la forme de deux projets inscrits dans le domaine de l'oratorio : *Le Paradis et la Péri* et les premières esquisses des *Scènes de Faust*. À première vue, rien ne semble relier entre elles ces différentes conquêtes artistiques, qui trahissent tout à la fois l'ambition et la démesure. À première vue seulement.

En y regardant de plus près, en tenant compte par exemple de la correspondance, des journaux et des moindres éléments de nature biographique, on peut trouver quelques indices, quelques traces de réflexions préparatoires qui parcourent clandestinement la trame un peu sèche du catalogue des œuvres. Ainsi Schumann avoue-t-il le 17 mars 1838 dans une lettre secrètement adressée à Clara Wieck : *"Je me réjouis moi-même à l'idée des quatuors, le piano est trop étroit et ne me suffit plus ; dans mes compositions actuelles, j'entends souvent aussi toutes sortes d'autres choses que je parviens à peine à esquisser, il est particulièrement remarquable – et étrange – que j'invente presque tout en canon et que*

je ne découvre toujours qu'après coup les autres parties, souvent sous forme de renversements ou de rythmes inversés etc. J'accorde désormais le plus grand soin à la mélodie ; dans ce domaine aussi, avec de l'attention et une observation minutieuse, on peut atteindre beaucoup."

L'arrière-plan de ces lignes, écrites alors que Schumann est au sommet de la création en matière de musique pour piano, est à chercher dans le fait que depuis 1837 environ, sous l'impulsion de Clara elle-même mais aussi de son ami et collègue Felix Mendelssohn-Bartholdy, Schumann se confronte à la tradition classique du quatuor à cordes. Il étudie les œuvres de Haydn, de Mozart, de Schubert, de Mendelssohn, mais aussi et surtout les quatuors de Beethoven, et à travers eux, les possibilités et les défis d'un travail thématique spécifique à la musique de chambre, marqué par des principes formels fondés sur le développement et des techniques d'écriture dialogiques et polyphoniques. Sur la base de ce qu'il a découvert et acquis par l'étude, Schumann développe alors ses propres idées, cherchant à faire fusionner la conduite poétique de ses œuvres pour piano, leur narration épique, avec la pertinence et la concentration de la musique de chambre de ses grands modèles. Après une longue période de maturation, ces idées allaient enfin trouver à s'exprimer à partir de 1842.

"La dernière semaine de septembre fut très calme pour ce qui est de notre vie extérieure", note Clara en 1842 dans le journal commun du couple. *"Mais Robert en fut d'autant plus actif par l'esprit ! Il a achevé un quintette qui, à en juger par ce que j'ai pu en entendre, me paraît splendide – c'est une œuvre pleine de force et de fraîcheur ! J'espère sincèrement pouvoir la jouer ici en public avant la fin de l'hiver."* De fait, et malgré quelques revers d'ordre professionnel, les années postérieures à 1840 marquèrent pour les Schumann une sorte de renouveau. Les attaques obstinées auxquelles se livrait Friedrich Wieck, le père de Clara, qui entendait s'opposer à tout prix et par n'importe quel moyen au mariage de sa fille avec Robert Schumann, avaient enfin cessé, après divers épisodes juridiques particulièrement usants, de sorte que, libérés de ce poids et mus par une motivation toute neuve, tous deux pouvaient enfin s'adonner à nouveau à leur véritable passion. Presque toutes les œuvres de ces années-là sont traversées par cette atmosphère de renouveau, aussi bien

les compositions symphoniques que les œuvres de musique de chambre. Mais c'est sans aucun doute dans le **Quintette en Mi bémol majeur op.44** que cette exubérance est la plus sensible.

On y sent “réellement la vie battre”, remarque Schumann lui-même, restant très en-deçà de la vérité. Le thème principal, impulsif avec son élan saisissant et ses grands sauts d'intervalle qui ouvrent l'Allegro brillante, se révèle être la source d'énergie de l'œuvre tout entière. Avec discrétion, d'abord, par une influence motivique sur les thèmes secondaires du mouvement initial, prévenant de trop amples digressions et posant des objectifs clairs, qui guident aussi l'incessante quête caractérisant le développement et ses vastes cercles harmoniques. Puis de manière nettement plus concrète en réapparaissant à la fin de l'énergique finale, dans lequel il constitue une sorte de puissant contrepoids à la double fugue emphatique, ramenant dans la lumière de la tonalité majeure relative ce mouvement qui s'ouvre curieusement en do mineur. Ce faisant, et à travers d'autres renvois, préfigurations ou rappels motiviques, Schumann s'essaie enfin à ce principe de l'unité cyclique considéré à juste titre comme l'un des principes formels majeurs du romantisme. Les deux mouvements centraux contrastent fortement l'un avec l'autre. Tandis que le Scherzo, avec ses rapides mouvements de gammes, ses chausse-trapes rythmiques et ses jeux de poursuite – une agitation à laquelle le premier Trio vient encore apporter une discrète contradiction tandis que l'impétueux mouvement motorique du second Trio l'amplifie jusqu'aux limites de l'hystérie – semble répondre à l'ardeur de l'énergie des mouvements extrêmes, le second mouvement entraîne l'auditeur dans l'univers ambigu d'une rêverie étrangement morbide. *In modo d'una Marcia* – à la manière d'une marche funèbre, mais sans aucune solennité, le thème principal un peu fantomatique est présenté en do mineur, à peine soutenu par quelques accords dissonants, avant d'être relayé par un épisode visionnaire, sorte de mirage suspendu en Do majeur, puis de revenir sous une forme presque inchangée. Le segment suivant de cet ensemble asymétrique (ABACBA) assaille littéralement l'auditeur avec un Agitato en fa mineur, emmené par le piano et traversé d'innombrables *sforzati*, dans lequel le thème de la marche vient s'immiscer discrètement pour constituer ainsi une transition vers le récapitulatif de la partie B,

qui adopte désormais la tonalité de Fa majeur. C'est sur une dernière réminiscence du thème principal qui disparaît progressivement pour faire place à un rai de lumière riche de sens qui point à l'horizon, que prend fin cette apparition spectrale issue d'un “pays des merveilles”. Aussi impressionnantes qu'inquiétantes, ses images et ses couleurs nous font comprendre pourquoi Schumann trouvait “trop étroit” l'univers sonore du piano de son époque.

“Esquisses d'un quatuor – et toujours d'affreuses nuits d'insomnie...”
C'est ainsi qu'une page du journal de Schumann annonce, mi-octobre 1842, la composition d'une nouvelle œuvre. S'il était encore possible, dans le Quintette, de reconnaître un caractère nettement concertant qui accordait souvent à une partie de piano extravertie une dimension presque soliste (notamment dans le premier mouvement et le Scherzo – ce n'est d'ailleurs sans doute pas un hasard si les premières esquisses du Concerto pour piano datent, elles aussi, de cette époque !), le **Quatuor op.47** présente un meilleur équilibre des instruments et parle une langue plus conforme à la musique de chambre, plus poétique et plus subtile. En témoigne d'emblée la brève introduction “sostenuto” qui ouvre l'œuvre et revient aux moments-charnières du mouvement de sonate – un procédé que Schumann avait découvert dans les quatuors tardifs de Beethoven et qui l'avait littéralement fasciné. Si dans le Quintette, le thème principal faisait une entrée fracassante, il lui faut ici une douzaine de mesures vagues et indécises pour s'installer très progressivement. L'Allegro ma non troppo qui suit, à l'écriture raffinée, est animé d'élans contradictoires qui rappellent une fois de plus Florestan et Eusebius, ce couple malicieux inspiré par les personnages Vult et Walt du roman *Flegeljahre* de l'écrivain Jean Paul, qui parcourt l'univers musical et littéraire schumannien. Florestan est “l'un de ces rares musiciens qui pressentent tout ce que l'avenir nous réserve de nouveau et d'extraordinaire” – selon les termes mêmes du compositeur –, un esprit créateur prêt à tenter l'inouï, tandis que son alter ego Eusebius est, lui, un de ces rêveurs adeptes de l'intime et du familier, du lyrisme et de la perfection. Leur dialogue n'est pas tant une confrontation d'arguments qu'une manière d'éclairer une seule et même chose selon différentes perspectives.

Le Scherzo qui suit, en sol mineur, avec ses infatigables traits de croches qui traversent çà et là les deux Trios, semble rappeler quelque peu les univers féériques de Mendelssohn, en dépit d'un assombrissement sensible, tandis que le finale, pourtant aussi fervent et affirmé que celui du quintette, fait atteindre à l'exigeante écriture contrapuntique un nouveau sommet. Entre les deux pourtant, on trouve l'une des plus merveilleuses inspirations de Schumann : un Andante cantabile en trois parties, d'une noblesse incroyablement sobre et fervente, nostalgique et cependant apaisée, un véritable petit bijou d'invention mélodique. Très inhabituelle : la coda du mouvement, dans laquelle le violon, l'alto et le piano semblent pressentir comme dans un rêve le thème gracieux du Vivace qui suit, sur une pédale grave du violoncelle qui doit, pour l'occasion, accorder un ton plus bas sa corde de do. Cette imbrication ingénieuse de deux mouvements, qui atténue des frontières trop clairement dessinées, comme c'était déjà le cas de la Première Symphonie de Schumann, trouve un précédent dans une pratique développée par Beethoven dans les mesures de transition qui relient l'Adagio et le finale de son Cinquième Concerto pour piano.

Bien que le Quatuor avec piano fût créé dès le 5 avril 1843 dans le cadre d'une soirée privée et qu'il y fût "beaucoup d'effet, sans doute plus que le Quintette", comme le relate Schumann à son éditeur de Leipzig Carl Friedrich Whistling, il n'a curieusement pas connu la même popularité que l'opus 44 – un phénomène relativement incompréhensible, mais qui remonte pourtant à l'époque même du compositeur. Si Clara Schumann inscrivit sans aucune hésitation le Quintette qui lui était dédié à son répertoire de concert et qu'elle l'interpréta plus souvent que n'importe quelle œuvre de son mari, elle attendit longtemps avant de jouer le Quatuor avec des musiciens de la chapelle royale de Dresde, lors des soirées publiques auxquelles elle participait dans les salons de la ville : la création eut lieu le 6 février 1849 – plus de six ans après l'achèvement de l'œuvre.

ROMAN HINKE

Traduction Elisabeth Rothmund

Anyone reading the catalogue of Robert Schumann's works in strict chronological order could easily get the impression of a composer working his way systematically and also somewhat compulsively through the canonic genres of his time. At the beginning of his artistic career, the piano was positively his unique means of expression. The years between 1830 and 1839, between the *Abegg Variations* op.1 and the *Faschingsschwank aus Wien* op.26, belonged to 'his' instrument. And it held that position quite uncontested, if one discounts a few tentative youthful essays in other genres. There followed the Year of Song, 1840, which took a new territory by storm and, with well over two hundred individual compositions, denoted a torrent of creativity verging on the manic. The next year was dominated by orchestral composition: the First Symphony, the early version of the Fourth, and a 'Symphonette' which went by the somewhat ungainly working title of *Ouverture, Scherzo und Finale*. Then, in 1842, Schumann dedicated himself to chamber music, composing the three String Quartets op.41 in a few short weeks in the summer before essaying other genres less heavily charged with tradition: the Piano Quintet op.44 and the Piano Quartet op.47. The penultimate chapter in this systematic investigation was to be written in the succeeding year, with two oratorio projects: *Das Paradies und die Peri* and the first sketches for the *Szenen aus Goethes Faust*. Up to this point, his campaigns of artistic conquest, which betoken at once audacity and recklessness, seem entirely unconnected with each other. At least superficially.

But anyone who looks a little closer, consults the correspondence and the diaries, takes due note of biographical marginalia, will find clues, traces of intellectual preparation, that stealthily subvert the dryly methodical scheme suggested by the catalogue of works. Thus Schumann confesses on 17 March 1838, in one of his secret letters to Clara Wieck:

I'm delighting in the quartets; the piano is becoming too constricting for me. I still often hear in my current compositions a host of things that I can scarcely interpret; in particular, it's strange how I conceive almost everything canonically, and it is only afterwards that I discover countermelodies, frequently also in inversions or inverted rhythms, etc. Now I lavish great care on the melody; there too one can achieve much through diligence and observation.

The background to these lines, written at the height of his pianistic creativity, is his preoccupation with the Classical string quartet tradition, stimulated by Clara herself, but especially by his friend Felix Mendelssohn Bartholdy, which reaches back to the year 1837. Schumann studied the quartets of Haydn, Mozart, Schubert, Mendelssohn, and above all Beethoven, and with them the possibilities and challenges of a type of thematic working specific to chamber music and characterised by developing formal principles and compositional techniques founded on dialogue and polyphony. And he evolved his own ideas on the basis of his insights by attempting to merge the characteristically poetic idiom of his piano music, its epic narrative, with the formal cogency to be found in the chamber music of his great role models. After a period of maturation, those ideas were finally to assert themselves in the year 1842.

The last week of September went by very calmly as far as our outer life is concerned', noted Clara Schumann in the couple's joint marriage diary in 1842. 'But that only meant my Robert exercised his intellect all the harder! He has just about completed a quintet which seems to me, from what I have overheard of it, to be another splendid piece – a work full of strength and freshness! I very much hope to play it in public here this winter.' In fact the years after 1840, despite a number of professional failures, marked a new beginning for the Schumanns. The stubborn court actions through which Clara's father, Friedrich Wieck, had sought to prevent her marriage to Robert at any price and by any underhand means he could find had at last been brought to an end after a series of nerve-racking legal battles, so that the couple could once more devote themselves freely and with the fullest emotional inspiration to their true passion. This spirit of optimism is expressed in almost all the works of the period immediately following, both symphonic and chamber. But in none of them does it bubble up quite so exuberantly as in the **Piano Quintet in E flat major op.44**.

There is 'real life in there', observed Schumann himself, considerably understating the case. The impulsive main theme that opens the Allegro brillante, with its purposeful élan and wide intervallic leaps, turns out to be the power source of the entire work. Subliminally, in the way it exercises a motivic influence on the lyrical second group of the first movement, where it prevents excessive digressions and sets clear goals which also guide the restless questing of a development section that ranges widely in

harmonic terms. Then, later, in very concrete fashion, when it returns at the end of the vigorous finale, as the weighty countersubject of an emphatic double fugue, which leads a movement that mystifyingly began in C minor back into the broad daylight of the relative major. In this way (and with many other motivic cross-references, anticipations, and recollections) Schumann at last tried out the principle of cyclical unity which is rightly regarded as one of the basic formal notions of the Romantic era. The two middle movements form an extreme contrast with each other. Whereas the Scherzo, with its rushing scalar runs, its rhythmic stumbling blocks and its imitative pursuit games (an agitation that is given a slight corrective in the first Trio but quickly rises to the level of hysteria in the impetuous motoric movement of the second), seems to take up once more the fiery energy of the outer movements, the second movement entices us into the twilight of a strangely morbid dream fantasy. ‘In modo d’una Marcia’, like a funeral march yet anything but solemn, the shadowy main theme enters in C minor, sparsely underpinned by dissonant chords, then makes way for a visionary episode, a sort of hovering mirage in C major, before recurring almost unchanged. The next section of the asymmetrical formal scheme (ABACBA) waylays the listener with a piano-led *Agitato* in F minor, interwoven with countless *sforzati*, which the march theme surreptitiously infiltrates and leads into the recapitulation of the *B* section, now in F major. With a final reminiscence of the main idea, gradually fading away and flowing into an ambiguous glimmer of light on the horizon, this apparition from a musical wonderland comes to an end. Its images and colours, as brilliant as they are unsettling, offer the most eloquent testimony as to why Schumann came to feel the sound-world of the piano was ‘too constricting’.

‘Started on a quartet – still dreadful sleepless nights . . .’: in these words, an entry in Schumann’s diary for mid-October 1842 informs us of the genesis of a new work. The Piano Quintet still adopts a markedly concertante manner which for long stretches – especially in the first movement and the Scherzo – assigns a soloistic profile to the extravert piano part (it is no coincidence that the first sketches of his later Piano Concerto also date from this euphoric period!). By contrast, the [Piano Quartet op.47](#) strikes a

fairer balance between the instruments and speaks a more poetic, indeed subtler language, more representative of true chamber music. This is immediately apparent in the brief *Sostenuto* introduction with which the work begins and which recurs at important nodal points in this sonata-form movement – a procedure that had particularly fascinated Schumann in Beethoven’s late quartets. While, in the Quintet, the principal theme so to speak barges straight in, here it feels its way towards the light over twelve strangely vague, indecisive bars. The skilfully written *Allegro ma non troppo* that follows is shot through with opposing moods that once more recall Florestan and Eusebius, that ‘mischievous pair’ based on the fictional Vult and Walt in Jean Paul’s novel *Flegeljahre* who haunt Schumann’s whole musical and literary universe. Florestan is ‘one of those rare musicians who seem to anticipate everything that is new, extraordinary, of the future’, as the composer put it, an innovative thinker prepared to dare the unprecedented, whereas his alter ego Eusebius is to be counted among the dreamers who love intimacy, lyricism, and perfection. The dialogue between them should be understood as not so much a heated exchange of arguments, more a way of shedding light on the same thing from different perspectives.

The ensuing G minor Scherzo with its tireless darting quaver figures, which now and then even flit through the two Trio sections, seems, even if it is distinctly darker, to wish to send greetings to Mendelssohn’s fairy kingdoms, while the Finale, although passionate and affirmative like that of the quintet, once more takes the lofty art of contrapuntal writing to a new peak. Between the two, however, lies one of the most enchanting of all Schumann’s strokes of genius: a three-part *Andante cantabile* of simple, intimate sublimity, yearning and yet at peace with itself, a true jewel of melodic inspiration. An extraordinary moment comes in the coda of the movement, when, over a deep pedal note on the cello (for which the player has to tune the C string down a whole tone), violin, viola and piano seem to have a premonitory dream of the agile head motif of the ensuing *Vivace*. Once again, this ingenious dovetailing of two movements, this dissolution of clear boundaries, which Schumann had already employed in his First Symphony, had a notable precedent in Beethoven, in the transitional bars between the *Adagio* and the finale of his Fifth Piano Concerto.

Although the Piano Quartet was given a private premiere as early as 5 April 1843, when it appeared to be ‘highly effective, I believe more effective than the Quintet’, as Schumann opined in a letter to his Leipzig publisher Carl Friedrich Whistling, it has strangely never become as popular as its celebrated sister work op.44 – an almost incomprehensible phenomenon that can be traced back to the composer’s lifetime. While Clara Schumann unhesitatingly took the Quintet (which is dedicated to her) into her

concert repertoire and performed it more often than any other work by her husband, she long left the Quartet to one side until she eventually played it for the first time on 6 February 1849 with musicians from the Dresden Court Orchestra, at one of her public soirees held in various salons in the city. More than six years after it was written.

ROMAN HINKE

Translation: Charles Johnston

Wer das Werkverzeichnis Robert Schumanns in strikt chronologischer Ordnung liest, könnte leicht den Eindruck gewinnen, hier arbeite sich ein Komponist systematisch und auch ein bisschen zwanghaft durch den Gattungskanon seiner Zeit. Am Anfang seines künstlerischen Weges steht das Klavier als absolut singuläres Ausdrucksmittel. Die Jahre zwischen 1830 und 1839, zwischen den *Abegg-Variationen* Opus 1 und dem *Faschingsschwank aus Wien* Opus 26, gehören *seinem Instrument*. Unangefochten, wenn man von wenigen jugendlichen Gehversuchen in anderen Genres absieht. Es folgt das Liederjahr 1840, das ein neues Terrain im Sturm erobert, mit weit über zweihundert Einzelkompositionen einen geradezu manischen Schaffensrausch beschreibt. Orchesterles beherrscht das Folgejahr: die erste Sinfonie, die Frühfassung der Vierten, eine *Symphonette* unter dem etwas hölzernen Arbeitstitel *Ouvertüre, Scherzo und Finale*. 1842 dann widmet sich Schumann der Kammermusik, komponiert in knappen Sommerwochen die drei Streichquartette Opus 41 und lässt Versuche in anderen, weniger traditionsbeladenen Gattungen folgen: das Klavierquintett Opus 44 sowie das Klavierquartett Opus 47. Ein vorerst letztes Kapitel dieser Systematik wird im Jahr darauf geschrieben, mit zwei oratorischen Projekten: *Das Paradies und die Peri* sowie erste Entwürfe zu den *Szenen aus Goethes Faust*. Verbindungen zwischen diesen künstlerischen Eroberungszügen, die Mut und Übermut zugleich verkünden, scheint es bis hierher nicht zu geben. Oberflächlich betrachtet jedenfalls.

Wer indes genauer hinsieht, nachliest in der Korrespondenz, in den Tagebüchern, biografische Randnotizen beachtet, der wird Hinweise finden, Spuren geistiger Vorbereitung, die das trockene Rasterschema des Werkkatalogs auf versteckte Weise unterwandern. So gesteht Schumann am 17. März 1838 in einem seiner heimlichen Briefe an Clara Wieck: *Auf die Quartette freue ich mich selbst, das Klavier wird mir zu enge, ich höre bei meinen jetzigen Kompositionen oft noch eine Menge Sachen, die ich kaum andeuten kann, namentlich ist es sonderbar, wie ich fast alles kanonisch erfinde und wie ich die nachsingenden Stimmen immer erst hinterdrein entdecke, oft auch in Umkehrungen, verkehrten Rhythmen etc. Der Melodie schenke ich jetzt große Sorgfalt; auch da kann man durch Fleiß und Beobachtung viel gewinnen.* Hintergrund

dieser Zeilen, geschrieben in der Blütezeit des Klavierschaffens, ist die durch Clara selbst, namentlich aber durch seinen Künstlerfreund Felix Mendelssohn Bartholdy angeregte Beschäftigung mit der klassischen Streichquartetttradition, die bis ins Jahr 1837 zurück reicht. Schumann studiert die Quartette von Haydn, Mozart, Schubert, Mendelssohn, vor allem aber diejenigen Beethovens, mit ihnen die Möglichkeiten und Herausforderungen einer spezifisch kammermusikalischen Themenarbeit, die von entwickelnden Formprinzipien geprägt ist, von dialogischen und polyphonen Gestaltungstechniken. Und Schumann entfaltet eigene Ideen auf der Grundlage seiner Erkenntnisse, indem er den poetischen Duktus seiner Klaviermusik, ihre epische Erzählweise mit der gestalterischen Stringenz in der Kammermusik der großen Vorbilder zu verschmelzen sucht. Ideen, die sich nach geraumer Reifezeit im Jahr 1842 schließlich Bahn brechen sollten.

Die letzte Woche des Septembermonats ist, was unser äußeres Leben betrifft, sehr still hingegangen, notiert Clara Schumann 1842 im gemeinsamen Ehe tagebuch. *Um so mehr aber hat mein Robert mit dem Geist gearbeitet! Er hat ziemlich ein Quintett vollendet, das mir nach dem, was ich erlauscht, wieder herrlich scheint - ein Werk voll Kraft und Frische! - ich hoffe sehr, es diesen Winter noch öffentlich hier zu spielen.* Tatsächlich bedeuteten die Jahre nach 1840, trotz manch beruflichen Misserfolgs, einen Neubeginn für die Schumanns. Die hartnäckigen Verfolgungen durch Claras Vater, Friedrich Wieck, der die Ehe mit Robert um jeden Preis und mit allen unlauteren Mitteln zu verhindern suchte, waren nach Nerven zermürbenden Gerichtsstreitigkeiten endlich unterbunden worden, so dass sich beide wieder frei und seelisch beflügelt ihrer eigentlichen Passion widmen konnten. Von dieser Aufbruchsstimmung sprechen beinahe alle Werke der unmittelbaren Folgezeit, die sinfonischen wie die kammermusikalischen. Kaum eines jedoch in derart überschwänglicher Weise wie das **Es-Dur-Quintett Opus 44**.

Es sei *ein rechtes Leben darin*, bemerkte Schumann selbst, und untertrieb maßlos. Das impulsive Hauptthema mit seinem zupackenden Elan und den großen Intervallsprüngen, mit dem das Allegro brillante eröffnet, entpuppt sich als Kraftquelle des gesamten Werkes. Unterschwellig, indem es die lyrischen Seitengedanken des Kopfsatzes motivisch beeinflusst, hierbei an allzu weiten Abschweifungen hindert, klare Zielvorgaben

macht, die auch das ruhelose Suchen der weite harmonische Kreise ziehenden Durchführung lenken. Und sehr konkret, indem es am Ende des markigen Finales wiederkehrt, als gewichtiger Konterpart einer emphatischen Doppelfuge, die den verblüffender Weise in c-Moll begonnenen Satz in die Taghelle der Durparallele zurück führt. Damit (und mit vielen anderen motivischen Querverweisen, Vorwegnahmen und Rückbesinnungen) erprobt endlich auch Schumann jenes Prinzip der zyklischen Einheit, das mit Recht als eine der fundamentalen Formideen der romantischen Epoche gilt. Die beiden Mittelsätze sind denkbar kontrastierend gestaltet. Während das Scherzo mit seinen dahin jagenden Skalengängen, rhythmischen Stolpersteinen und imitatorischen Verfolgungsspielen, einer Unrast, die im ersten Trio noch leisen Widerspruch erfährt, im motorischen Bewegungsdrang des zweiten aber fast ins Hysterische gesteigert wird, an die feurige Energie der Ecksätze anzuknüpfen scheint, entführt der zweite Satz in das Zwielflicht einer seltsam morbiden Traumfantasie. *In modo d'una Marcia*, trauermarschartig aber alles andere als feierlich, kommt der schattenhafte Hauptgedanke in c-Moll daher, karg gestützt von dissonanten Akkorden, wird abgelöst von einer visionären Episode, einer Art schwebenden Fata Morgana in C-Dur, um fast unverändert zurückzukehren. Der nächste Abschnitt des asymmetrischen Formgebildes (ABACBA) überfällt den Hörer mit einem vom Klavier geführten, von zahllosen Sforzati durchwirkten Agitato in f-Moll, in dessen Verlauf sich das Marschthema heimlich einschleicht und zur Rekapitulation des nun in F-Dur stehenden B-Teils überleitet. Mit einer letzten Erinnerung an den Hauptgedanken, allmählich ausgeblendet und in einen vieldeutigen Lichtstreif am Horizont mündend, endet dieser Spuk aus einem musikalischen Wunderland. Dessen ebenso großartige wie beunruhigende Bilder und Farben machen wohl am ehesten begreiflich, warum Schumann die Klangwelt des Klaviers seinerzeit als *zu enge* empfunden hatte.

Anflug zu einem Quartett – schrecklich schlaflose Nächte immer..., so kündigt ein Tagebucheintrag Schumanns schon Mitte Oktober 1842 die Entstehung eines neuen Werkes an. War beim Quintett noch ein ausgeprägt konzertanter Habitus zu bemerken, der dem extrovertierten Klavierpart über weite Strecken, namentlich in

Kopfsatz und Scherzo, solistisches Profil zuschreibt (nicht von ungefähr fällt auch der erste Entwurf seines späteren Klavierkonzerts in die Aufbruchsphase dieser Zeit!), so zeigt das **Quartett Opus 47** eine stärkere Gleichberechtigung der Instrumente und spricht eine kammermusikalischere, poetischere, ja feinsinnigere Sprache. Das bestätigt sich sogleich in der kurzen Sostenuto-Einleitung, mit der das Werk beginnt und die an wichtigen Schaltstellen des Sonatensatzes wiederkehrt – ein Verfahren, das Schumann insbesondere an Beethovens späten Quartetten fasziniert hatte. Beim Quintett war der Hauptgedanke gleichsam mit der Tür ins Haus gefallen, hier tastet er sich über zwölf eigentümlich vage, unentschlossene Takte förmlich ans Licht. Das anschließende, satztechnisch raffiniert gearbeitete Allegro ma non troppo ist von gegensätzlichen Charakteren durchzogen, die einmal mehr an Florestan und Eusebius erinnern, jenes *Schelmenpaar*, das nach dem Vorbild der Kunstfiguren Vult und Walt aus Jean Pauls Roman *Flegeljahre* durch Schumanns gesamten musikalischen und literarischen Kosmos geistert. Florestan ist *einer von jenen seltenen Musikmenschen, die alles Zukünftige, Neue, Außerordentliche wie vorausahnen*, so der Komponist, ein innovativer Kopf, der bereit sei, Unerhörtes zu wagen, während sein Alter Ego Eusebius zu den Träumern zähle, die das Vertraute lieben, das Lyrische und das Vollkommene. Ihr Dialog versteht sich nicht so sehr als Schlagabtausch der Argumente, beleuchtet vielmehr ein und die selbe Sache aus verschiedenen Blickwinkeln.

Das folgende g-Moll-Scherzo mit seinen huschenden, nimmermüden Achtelfiguren, die hier und da selbst durch die beiden Trioabschnitte irrlichtern, scheint, wiewohl merklich abgedunkelt, in die Feenreiche Mendelssohns hinüber grüßen zu wollen, während das Finale, obgleich ähnlich glutvoll und affirmativ wie das des Quintetts, die hohe Kunst kontrapunktischer Schreibart nochmals auf einen neuen Gipfel führt. Zwischen beiden aber steht eine der zauberhaftesten Eingebungen Schumanns überhaupt: ein dreiteiliges Andante cantabile von schlichter, inniger Erhabenheit, sehnsüchtig und doch in sich ruhend, ein wahres Kleinod melodischer Inspiration. Außergewöhnlich die Coda des Satzes, wenn Violine, Viola und Klavier über einem tiefen Orgelpunkt des Violoncellos, für den der Spieler die C-Saite um einen

Ganzton herunter zu stimmen hat, das agile Kopfmotiv des nachfolgenden Vivace gewissermaßen voraus träumen. Auch für diese geistreiche Verzahnung zweier Sätze, die Auflösung klarer Grenzen, wie sie bereits in Schumanns erster Sinfonie begegnet war, hatte Beethoven dereinst ein prominentes Vorbild geliefert, mit den Überleitungstakten zwischen Adagio und Finale seines fünften Klavierkonzerts.

Obwohl das Klavierquartett schon am 5. April 1843 in einer Privatgesellschaft zum ersten Mal gegeben wurde und sich dabei *recht effektiv* ausnahm, *ich glaube, effektvoller als das Quintett*, wie Schumann seinem Leipziger Verleger Carl Friedrich Whistling gegenüber mutmaßt, ist

es sonderbarer Weise nie so populär geworden wie das berühmte Schwesterwerk Opus 44 – ein kaum begreifliches Phänomen, das sich bis in die Lebenszeit des Komponisten zurück verfolgen lässt. Während Clara Schumann das ihr gewidmete Quintett ohne Zögern in ihr Konzertrepertoire aufnahm und es häufiger zur Aufführung brachte als jedes andere Werk ihres Mannes, ließ sie das Quartett lange liegen, ehe sie es gemeinsam mit Musikern der Hofkapelle erstmals am 6. Februar 1849 im Rahmen ihrer öffentlichen Soireen in verschiedenen Dresdner Salons spielte. Mehr als sechs Jahre nach seiner Entstehung.

ROMAN HINKE



Né à Moscou en 1973, **Alexander Melnikov** commence ses études de musique à l'âge de 6 ans et les achève en 1997 avec son Prix obtenu au Conservatoire Tchaïkovski, dans la classe de Lev Naumov. Régulièrement invité par Sviatoslav Richter à participer aux Nuits de décembre de Moscou et au festival de La Grange de Meslay, il se perfectionne ensuite avec Elisso Virssaladze à Munich. De 2000 à 2002 il a fait partie du programme BBC New Generation Artists.

Il se produit régulièrement en soliste dans les grandes salles et dans les festivals internationaux. Il a joué avec l'Orchestre National de Russie, le Tokyo Philharmonic (Mikhail Pletnev), le Gewandhaus de Leipzig et l'Orchestre de Philadelphie (Charles Dutoit), les Orchestres philharmoniques de Rotterdam (Valery Gergiev) et de Saint-Petersbourg, l'Orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam, le BBC Symphony Orchestra, le BBC Philharmonic...

Il accorde une place essentielle à la musique de chambre, dans le cadre de son duo avec Isabelle Faust ou encore avec Vadim Repin, Natalia Gutman, Alexander Roudine, Victor Tretiakov, le Quatuor Borodine, Jean-Guihen Queyras, Truls Mørk ou avec d'autres pianistes comme Andreas Staier, Boris Berezovsky et Alexei Lubimov. Il se produit régulièrement au piano avec Concerto Köln. Il a à son actif plusieurs disques parus chez harmonia mundi, en solo (Rachmaninov, Scriabine, Chostakovitch) ou en musique de chambre (Isabelle Faust, Jean-Guihen Queyras et Teunis van der Zwart).

Son enregistrement des Préludes et Fugues de Chostakovitch a été distingué par la presse anglaise (BBC Music Magazine Award 2011) et française (Choc de l'année 2010).

Alexander Melnikov was born in Moscow in 1973 and began his music studies at the age of six, at Moscow's Central Music School, then continued at the city's Tchaikovsky Conservatory from which he graduated in 1997 (class of Lev Naumov). Regularly invited by Sviatoslav Richter, he participated in his festival in Moscow (December Nights), and his chamber music festival at La Grange de Meslay (Tours, France). He completed his postgraduate studies with Elisso Virssaladze in Munich. From 2000 to 2002 he was a BBC New Generation Artist. Alexander Melnikov appears regularly in recital at the world's leading concert halls with major orchestras such as the Russian National Orchestra and Tokyo Philharmonic (Mikhail Pletnev), Leipzig Gewandhaus and Philadelphia Orchestra (Charles Dutoit), Rotterdam Philharmonic (Valery Gergiev), St Petersburg Philharmonic, Royal Concertgebouw Orchestra, BBC Symphony Orchestra, and BBC Philharmonic.

Besides his well-established duo with Isabelle Faust his partners include Vadim Repin, Natalia Gutman, Alexander Rudin, Victor Tretiakov, the Borodin Quartet, Truls Mørk, Jean-Guihen Queyras, and many others. In piano duo repertoire he appears frequently with Andreas Staier, Boris Berezovsky, and Alexei Lubimov. He also regularly performs on the fortepiano with Concerto Köln.

He has recorded several CDs on harmonia mundi, as a soloist (Scriabin, Rachmaninoff, Shostakovich) or as a chamber musician (Isabelle Faust, Jean-Guihen Queyras, Teunis van der Zwart).

His recording of Shostakovich's Preludes and Fugues was chosen as one of the best CDs of the year by critics in Britain and France (BBC Music Magazine Award 2011, 'Choc de l'Année 2010' in *Classica*).

Alexander Melnikov wurde 1973 in Moskau geboren. Dort bekam er mit sechs Jahren seinen ersten Musikunterricht an der Zentralen Musikschule, und studierte später am Tschaikowsky-Konservatorium, wo er 1997 in der Klasse von Lew Naumow diplomiert wurde. Auf Einladung Sviatoslav Richters nahm er regelmäßig an den Moskauer Dezembereveningen und am Kammermusikfestival von La Grange de Meslay in Frankreich teil, bevor er sich in München bei Elisso Wirssaladze weiterbildete. Von 2000 bis 2002 war er New Generation Artist der BBC.

Er spielt regelmäßig mit den bedeutendsten Orchestern der internationalen Szene: Russisches Nationalorchester, Tokyo Philharmonic (Mikhail Pletnev), Gewandhaus-Orchester Leipzig, Philadelphia Orchestra (Charles Dutoit), Philharmonie-Orchester von Rotterdam (Valery Gergiev) und Sankt Petersburg, Orchester des Concertgebouw, BBC Symphony Orchestra und BBC Philharmonic...

Die Kammermusik spielt für ihn eine wichtige Rolle. Neben seiner Sonatenpartnerin Isabelle Faust spielt er auch mit Vadim Repin, Natalia Gutman, Alexander Rudin, Victor Tretiakov, dem Borodin Quartet, Jean-Guihen Queyras, Truls Mørk, oder mit anderen Pianisten wie Andreas Staier, Boris Berezovsky und Alexei Lubimov.

Gelegentlich spielt er auch Pianoforte und arbeitet regelmäßig mit Concerto Köln.

Er hat mehrere CDs bei harmonia mundi aufgenommen, als Solist (Skrjabin, Rachmaninow, Schostakowitsch) oder Kammermusik mit Isabelle Faust, Jean-Guihen Queyras und Teunis van der Zwart).

Seine Einspielung der Präludien und Fugen von Schostakowitsch wurde mit englischen (BBC Music Magazine Award 2011) und französischen (Choc de l'année 2010) Kritikerpreisen ausgezeichnet.



Fondé en 1993, le **Jerusalem Quartet** a commencé sa formation à Jérusalem sous la direction du violoniste Avi Abramovitch. Le jeune quatuor s'est rapidement imposé sur la scène internationale : il remporte en 1996 le Premier prix de musique de chambre de la *Jerusalem Academy* et en 1997 un double prix au Concours international de Graz en interprétant des œuvres de Kurtág et Bartók. De 1999 à 2001 le quatuor est soutenu par la BBC (*BBC New Generation Artists*), puis en 2003, il bénéficie du premier *Borletti-Buitoni Trust Award*.

Désormais familier des scènes européennes et américaines, le Jerusalem Quartet s'est produit dans les plus grandes salles de concert du monde. En 2007, ils étaient en tournée en Australie et au Japon, et apparaissaient en tant qu'invités dans le cadre des Recital Series de Vancouver, du festival de Verbier et des Robeco Summer Concert Series à Amsterdam. De 2006 à 2009, ils sont en résidence dans le cadre de l'organisme australien Musica Viva.

Le Jerusalem Quartet est le partenaire régulier de Mitsuko Uchida, Jessye Norman, Daniel Barenboim, Elena Bashkistrova, Tabea Zimmermann, Natalia Gutman, Itamar Golan, Boris Pergamenchikov, ainsi que des quatuors Vermeer et Pražák.

Leur discographie enregistrée chez harmonia mundi comprend des œuvres de Dvořák (avec Stefan Vladar), Chostakovitch, Haydn et Schubert qui ont reçu de nombreux prix internationaux. Leur enregistrement du quatuor *La Jeune Fille et la Mort* de Schubert a été distingué par un Diapason d'or de l'année 2008.

Le Jerusalem Quartet remercie chaleureusement Daniel Barenboim pour le prêt généreux à Kyril Zlotnikov du violoncelle "Sergio Perresson" ayant appartenu à Jacqueline du Pré

The **Jerusalem Quartet** was founded in 1993, and began its training in Jerusalem, under the direction of the violinist Avi Abramovitch. The young quartet soon became a force to reckon with on the international scene: in 1996 it won First Prize in chamber music at the Jerusalem Academy, and in 1997 a double prize at the Graz International Competition for its performances of works by Kurtág and Bartók. From 1999 to 2001 the quartet received support from the BBC (as BBC New Generation Artists), then in 2003 it was the recipient of the first Borletti-Buitoni Trust Award.

The Jerusalem Quartet is now a regular guest on major European and American concert platforms. It took part in the Vancouver Recital Series, the Verbier Festival and the Robeco Summer Concert Series in Amsterdam. In 2007, it toured in Australia and Japan. It is Musica Viva's Quartet-in-Residence from 2006 until 2009 (Australia). The Jerusalem Quartet regularly partners Mitsuko Uchida, Jessye Norman, Daniel Barenboim, Elena Bashkistrova, Tabea Zimmermann, Natalia Gutman, Itamar Golan, Boris Pergamenchikov, and the Vermeer and Pražák Quartets. With harmonia mundi, the quartet has recorded works by Dvořák (with Stefan Vladar), Shostakovich, Haydn and Schubert, and ... has won several international awards. Its interpretation of Schubert's 'Death and the Maiden' Quartet was awarded a Diapason d'Or of the year in 2008.

The Quartet is very grateful to Daniel Barenboim who generously loans Jacqueline du Pré's 'Sergio Perresson' cello to Kyril Zlotnikov.

Das **Jerusalem-Quartett** ließ sich nach seiner Gründung im Jahr 1993 in Jerusalem von dem Violinisten Avi Abramovitch beraten. Das junge Quartett machte sich im internationalen Musikleben rasch einen Namen: es gewann 1996 den ersten Preis für Kammermusik der *Jerusalem Academy* und 1997 einen Doppelpreis beim internationalen Wettbewerb von Graz, wo es mit Werken von Kurtág und Bartók glänzte. Von 1999 bis 2001 wurde das Quartett von der BBC gefördert (*BBC New Generation Artists*) und erhielt 2003 den erstmals verliehenen *Borletti-Buitoni Trust Award*.

Das Jerusalem-Quartett, das bereits eine feste Größe des europäischen und amerikanischen Musiklebens geworden ist, gastierte in bedeutendsten Konzertsälen. Es nahm an den Vancouver Recital Series, am Verbier Festival und an den Robeco Summer Concert Series in Amsterdam teil. 2007 gab das Quartett Konzerte in Australien und Japan. Es ist "Quartet-in-Residence" im Rahmen der australischen Organisation Musica Viva von 2006 bis 2009.

Das Jerusalem-Quartett arbeitet regelmäßig mit Mitsuko Uchida, Jessye Norman, Daniel Barenboim, Elena Bashkistrova, Tabea Zimmermann, Natalia Gutman, Itamar Golan, Boris Pergamenschikow, und den Quartetten Vermeer und Pražák.

Seine Aufnahmen für harmonia mundi, Werke von Dvořák (mit Stefan Vladar), Schostakovitsch, Schubert und Haydn, wurden mit mehreren internationalen Preisen ausgezeichnet. Seine Interpretation von Schuberts Quartett *Der Tod und das Mädchen* erhielt den Preis "Diapason d'or des Jahres 2008".

Das Jerusalem Quartet dankt Daniel Barenboim besonders für die Leihgabe des Sergio Perresson-Cellos von Jacqueline du Pré an Kyril Zlotnikov.



harmonia mundi s.a.

Mas de Vert, F-13200 Arles © 2012

Enregistrement juillet 2011, Teldex Studio Berlin

Direction artistique: Martin Sauer

Prise de son et montage : Martin Litauer, Teldex Studio Berlin

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

Couverture : Otto Modersohn, *Ronde d'elfes*, 1901

Cliché akg-images - © Adagp, Paris 2012

Photos : Marco Borggreve (Alexander Melnikov),
Felix Broede (Jerusalem Quartet)

Maquette Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

HMC 902122