



SCHUMANN

Chamber works

Violin Sonatas • Piano Trios

String Quartets • Piano Quintet

Gringolts Quartet

Ilya Gringolts • Peter Laul • Dmitry Kouzov



onyx

ROBERT SCHUMANN (1810–1856)

CD 1

67.29

Violin Sonata no.1 in A minor op.105

1	I	Mit leidenschaftlichem Ausdruck	8.10
2	II	Allegretto	3.27
3	III	Lebhaft	5.10

Violin Sonata no.2 in D minor op.121

4	I	Ziemlich langsam – Lebhaft	12.23
5	II	Sehr lebhaft	4.17
6	III	Leise, einfach	5.49
7	IV	Bewegt	8.42

Violin Sonata no.3 in A minor WoO 27

8	I	Ziemlich langsam – Lebhaft	7.03
9	II	Lebhaft	2.29
10	III	Intermezzo: Bewegt, doch nicht zu schnell	2.52
11	IV	Finale: Markiertes, ziemlich lebhaftes Tempo	6.38

CD 2

55.45

Piano Trio no.1 in D minor op.63

1	I	Mit Energie und Leidenschaft	11.44
2	II	Lebhaft, doch nicht zu rasch	4.33
3	III	Langsam, mit inniger Empfindung	5.34
4	IV	Mit Feuer	7.23

Piano Trio no.2 in F op.80

5	I	Sehr lebhaft	7.32
6	II	Mit innigem Ausdruck	7.08
7	III	In mäßiger Bewegung	6.08
8	IV	Nicht zu rasch	5.38

CD 3**27.53****Piano Trio no.3 in G minor op.110**

1	I	Bewegt, doch nicht zu rasch	10.29
2	II	Ziemlich langsam	5.57
3	III	Rasch	3.58
4	IV	Kräftig, mit Humor	7.28

CD 4**50.10****String Quartet no.1 in A minor op.41 no.1**

1	I	Introduzione: Andante espressivo – Allegro	10.18
2	II	Scherzo: Presto – Intermezzo	4.09
3	III	Adagio	5.33
4	IV	Allegro molto vivace	6.05

String Quartet no.2 in F op.41 no.2

5	I	Allegro vivace	6.00
6	II	Andante, quasi variazioni	7.53
7	III	Scherzo: Presto	2.57
8	IV	Allegro molto vivace	7.09

CD 5**57.58****String Quartet no.3 in A op.41 no.3**

1	I	Andante espressivo – Allegro molto moderato	7.30
2	II	Assai agitato – Un poco adagio – Tempo risoluto	6.42
3	III	Adagio molto	8.01
4	IV	Finale: Allegro molto vivace	6.49

Piano Quintet in E flat op.44

5	I	Allegro brillante	8.26
6	II	In modo d'una marcia. Un poco largamente	8.30
7	III	Scherzo: Molto vivace	4.47
8	IV	Allegro ma non troppo	7.07

Total timing:

4:19.15**Ilya Gringolts** violin**Peter Laul** piano**Dmitry Kouzov** cello**Gringolts Quartet****Ilya Gringolts · Anahit Kurtikyan** violins**Silvia Simionescu** viola · **Claudius Herrmann** cello

Schumann: Violin Sonatas

Robert Schumann (1810–1856) was the arch-Romantic composer: his life, his tempestuous marriage to Clara, his mental collapse and death from syphilis all combine to paint a picture of the ultimate Romantic artist. He loved poetry and literature, he was a dreamer; inventive, original, full of ideas, and full of music that often seems to come from another more vivid and more magical world than our own.

After a short, unsuccessful period as a law student (where he announced himself indifferent to the ‘ice-cold definitions’ of law), in 1830 the young Schumann decided to devote himself to a musical career, determined to become a virtuoso concert pianist. However, after severely damaging his finger through over-practice, he instead turned his attention to composition, writing purely piano music for the first few years. It wasn’t until his marriage to Clara Wieck in 1840 that Schumann began writing for other instruments and ensembles, including lieder (1840), symphonies (1841) and chamber music (1842). However, he retained an instinctive genius for writing for the keyboard, and most of his greatest compositions involve the piano in some way.

Schumann’s first two sonatas for violin and piano were both composed in 1851, soon after the composer and his family had moved from Dresden to Düsseldorf, where Schumann had taken up the post of municipal director of music the previous year. For some time the composer had craved such a salaried position, hoping it would bring increased stability to his life. Unfortunately, however, it wasn’t a happy move and it wasn’t long before things started to turn sour. The position required organisational skills and general diplomacy that Schumann didn’t have. He turned out to have little talent for conducting and rehearsing, and was also beginning to experience symptoms of the mental decline that would lead to his committal to a mental hospital in 1854, and his death two years later.

Nonetheless, the first few months in the city were a happy and productive time, and Schumann wrote two of his most popular orchestral works: his Third Symphony (the ‘Rhenish’) and the Cello Concerto in October 1850. A year later, he turned his attention to the violin, writing two sonatas in quick succession (although they were separated by the rapid composition of the Piano Trio no.3 in G minor, op.110). Both Sonata no.1 and no.2 have subdued, introverted characters, and whilst neither entirely exploits the technical possibilities of the instrument, they instead explore the violin’s expressive capabilities. The instrument spends most of its time in the middle register and is never really given the chance to soar.

Sonata no.1 is the shorter and more intimate of the two works, and is a genuine duo from start to finish, with no significant solo passages for either instrument. The first movement opens with a seamless, expansive violin

melody, which sets the tone for the remainder of the sonata, which captures a great sense of a breathless flow of melodies and ideas. The intermezzo-like F major Allegretto contains some simpler thematic ideas, but again incorporates the same largely unbroken lines, and the finale, marked ‘Lebhaft’ (‘lively’), is a sparkling movement in perpetual motion. Its most striking element is the beautiful E major tune unfolded by the violin through the development section.

Schumann’s Sonata no.2 was composed very quickly, in just over a week, and followed hot on the heels of the first sonata. ‘I didn’t like the first violin sonata, so I wrote a second, which I hope turned out better,’ said Schumann.

Schumann’s wife Clara and the violinist Joseph Joachim first performed the sonata in 1853, marking the start of a musical relationship that was to last for several decades. Written in four movements, the work opens with a stormy first movement, where detached chords outline the theme, before wild violin flourishes lead to the beginning of the sonata-form movement. This sense of wild energy and fiery outbursts persists throughout the following movements.

Joachim was immediately smitten with the work, writing to a friend that ‘I must not fail to tell you about the new Sonata in D minor ... I consider it one of the finest compositions of our times in respect of its marvellous unity of feeling and its thematic significance. It overflows with noble passion, almost harsh and bitter in expression, and the last movement reminds one of the sea with its glorious waves of sound.’

Published only in 1956, Sonata no.3 has an unusual genesis. In 1853, Robert Schumann, Albert Dietrich and Johannes Brahms collaborated together on a four-movement composition for violin and piano, which they called the F–A–E sonata, based on the violinist Joachim’s motto, ‘Frei aber einsam’ (‘free but lonely’). Schumann wrote the second and fourth movements for this, and then shortly afterwards used these movements – along with two new ones – to form his Sonata no.3. However, as the work originally exists in two manuscripts, there is no indication of the order the four movements are to be played in. Only a few months after finishing the work, Schumann suffered a severe mental breakdown and was committed to an asylum, where he died two years later.

Schumann Piano Trios: No.1 in D minor op.63; No.2 in F op.80; No.3 in G minor op.110

Schumann’s three piano trios were written over a short four-year period (1847–51), with the first two dating from just a few months apart in 1847. The First Piano Trio is often regarded as the strongest work of the three, and although it was conceived as a pair with the Second Piano Trio, they differ markedly in tone, with the first having a much darker and more brooding quality in comparison with the sunnier second.

Marked 'with energy and passion', the first movement encapsulates exactly that, from the violin's opening restless chromatic theme, played against a swirling piano part featuring rapid accompanying arpeggios. This turbulent, sinuous theme leads to a second, more delicate and lyrical section, which features an unusual passage where both string instruments play near the bridge of the instrument, creating a strangely eerie sound. Finally, after a moment of heroic climax, the movement ultimately winds down to a quiet, soft conclusion.

The scherzo-like second movement's main motif is a driving, dotted rhythm, where the strings play in unison, followed by the piano, in simple canonic scales up and down the instruments. The movement displays an irrepressible sense of momentum, broken up by a smoother, more lyrical trio section.

The third movement is completely different in character, opening with a funereal atmosphere, where a solemn piano part accompanies a touching violin solo. Schumann admitted this work belonged to a 'time of gloomy moods' and this slow movement is one of the composer's great tragic statements. The finale follows without a break after the slow movement, and brings the work to a joyous, celebratory conclusion.

Schumann's Second Piano Trio was written only a few months later, and it shows a much greater experimental approach to harmony; indeed, it is the most harmonically adventurous of the three trios. The opening movement, written in a lively sonata form, revolves around the keys of D and G major, and includes an obvious quotation from the broad, relaxed song 'Dein Bildnis wunderselig', from Schumann's Eichendorff *Liederkreis*, op.39. The second movement opens with an equally lush, song-like melody, played chiefly by the violin, which moves between D flat major and A major. The intermezzo-like third movement is centred around B flat minor, and the mournful theme is performed in canon throughout. A more flowing middle section lightens the atmosphere, before a hesitant coda joins the two parts of the movement together. The piano has a noticeably complex and pervasive role in the finale, which quickly reasserts the key of F major, bringing the piece to an exhilarating conclusion.

Schumann's third and final piano trio was written in 1851, soon after the composer and his family had moved to Dusseldorf, where Schumann had taken up the post of municipal director of music the previous year. Unfortunately it wasn't a happy move, and Schumann was beginning to experience symptoms of the mental decline that would lead to his committal to a mental hospital in 1854 and his death two years later. However, 1851 was a productive time for the composer, as he wrote his first two sonatas for violin and piano in quick succession, separated by the rapid composition of the Piano Trio op.110.

This final piano trio opens with one of Schumann's finest sonata movements, where a bold, rich, sweeping melody passes between the instruments before leading to a softer second theme and ending with an unexpected gentleness. The second movement is a beautiful, romantic waltz-like duet for violin and cello, with the piano providing a rich harmonic cushion underneath the melody. The short third movement is based around two main themes: an anxious descending main subject, which alternates with a sweetly lyrical melody, while the final movement has an infectious folk-like charm and brings the work to a cheerful end. After the work's first rehearsal, Clara Schumann wrote 'It is original and increasingly passionate, especially the scherzo, which carries one along with it into the wildest depths.'

© Carenza Hugh-Jones, 2011

Schumann: String Quartets • Piano Quintet

Schumann's habit of immersing himself in one genre at a time began with 23 works for solo piano, written during a ten-year period. After composing over 150 songs in 1840, he then turned to large-scale orchestral works the following year. A hankering to compose string quartets was finally satisfied in 1842 – the so-called chamber-music year in which he wrote the three quartets op.41, as well as a piano quintet, a piano quartet and a set of Fantasy Pieces for piano trio.

In preparation Schumann studied the quartets of Mozart, Haydn and Beethoven, before composing his own three string quartets in the space of a few weeks in the summer of 1842. Beethoven's late quartets made a particularly deep impression. The motivic links between op.130, op.131 and op.132 possibly provided the inspiration for the interconnectedness of the op.41 set, but Schumann's links are based on key relationships. Indeed, as Linda Correll Roesner has observed, his achievement in op.41 is 'the systematic unification of three otherwise self-contained works by means of a carefully worked out tonal narrative*'. The main key centres of the overall tonal structure of op.41 are F major, C major and A minor. Originally Schumann intended the three works to be played successively and even provided brief transitions for this purpose.

Schumann believed that traditional forms constantly needed to be revitalized, new directions and new solutions found. Among the innovative features of his symphonies of the previous year are (no.1) a scherzo with two different trios and a poetic interlude with cadenza in the finale, and (no.4) an extraordinary degree of thematic unity. Now the new challenge of string quartets led him to quite different solutions. The First Quartet begins in A minor with an introduction of imitative counterpoint, reflecting Schumann's study of Bach, then continues with an Allegro in F major. Oddly, these two keys function as a dual tonic, as it were, throughout much of the quartet,

though its ending is in A major. The 6/8 Allegro in the opening movement shows Schumann's boldness in reinventing sonata form. Here the usual polarized relationship of tonic and dominant keys is undermined as he bends the form to his own expressive purpose. Schumann continues op.41 no.1 – riskily – with another 6/8 movement, inspired by a scherzo from a G minor piano trio by Heinrich Marschner, but there is a vivid contrast in character. This scherzo, a galloping A minor Presto, begins with drumbeat effects and includes many sforzando accents. Mendelssohn – the dedicatee of the Opus 41 set – provides the obvious comparison, but this scherzo is muscular, more sturdy than elfin. The trio section – entitled Intermezzo – provides a lyrical contrast in 2/2. The main theme of the F major Adagio briefly recalls the slow movement of Beethoven's Ninth Symphony. After an introspective three-bar introduction, this fascinating, rhapsodic movement soon blossoms into romantic ardour. The robustly rhythmic finale opens in A minor but turns to C major for a new theme which proceeds in ascending thirds. Here Schumann again manipulates tonal relationships in a very unorthodox manner, with C major acting as a kind of substitute tonic. Towards the end an unexpected musette-style interlude in A major, derived from the ascending thirds, intervenes. This dissolves into an extended chord-sequence before *Tempo I* is resumed for the A major ending.

The opening movement of the Second Quartet has no opposition of either contrasting themes or tonic and dominant key-centres. Most of the material is derived from the flowing initial paragraph. The Andante, quasi variazioni heading for the slow movement is an accurate indication of an intriguing, unclassifiable movement – another example of Schumann's quirky experimentation in these quartets. In the mercurial scherzo in 6/8 energetic quaver patterns are underpinned by a restless accompaniment, as Schumann's characteristic syncopation creates tension in what otherwise would be simple arpeggio figures. The 2/4 Trio section has an air of joyful burlesque and the coda combines elements from scherzo and trio. The influence of Haydn is evident in the Allegro molto vivace finale. Its second subject is a variant of the same melody from Beethoven's *An die ferne Geliebte* which Schumann also quotes in his C major Fantasy and Second Symphony.

Op.41 no.3 is the most popular of the set as well as the most individual. The falling fifth of the brief introduction continues to pervade the following Allegro molto moderato. Unlike the opening movements of the first two quartets, this one does have a contrasting second subject, but again Schumann's tonal scheme is the most striking feature – beginning with an abrupt interjection of C major from bar 36. As he showed in op.41 no.2, Schumann could be equally innovative in his handling of variation form. Here, in the second movement of op.41 no.3, the theme (*Assai agitato*) is initially presented in shadowy, half-remembered form. The wide-ranging variations include the closely imitative Variation 2, a fleshed-out version of the theme (Variation 3, *Un poco adagio*), the resolute Variation 4 and a dreamy coda. Expressive ardour and rich texture combine to make the Adagio molto the most

eloquent slow movement of the Opus 41 set. In the rondo finale Schumann provides well contrasted material as respite from the fierce dotted rhythms of the opening theme – a theme which nearly always returns in a new key. The structural eccentricity of this ‘double rondo’ is an example of Schumann’s ‘parallel form’, a structure which he employed in earlier works such as the finale of the First Piano Sonata. In the second half of this finale the three keys which have unified op.41 as a whole – F major, C major and A minor – are reaffirmed.

Whereas Schumann’s string quartets are still generally neglected by performers and scholars alike, his Piano Quintet (autumn 1842) is among the most popular of all chamber works. It is also the first great landmark in this hitherto under-developed medium. (Boccherini had written a dozen, Dussek one.) One senses that this captivating, spontaneous-sounding work was the result of one of Schumann’s periodic fevers of inspiration. It begins vigorously with wide, striding intervals, but after only 26 bars the piano introduces a tender melody – one of Schumann’s magical transformations of mood. The development begins with a slightly disturbing descending phrase. Its reappearance in the following movement is one of several cross-references in this supremely well crafted work. The sombre, march-like opening of the second movement leads to an Agitato section, in which Schumann recycles the march melody at a faster speed, before a dreamlike poetic interlude leads back to the opening section. In the energetic and buoyant scherzo in 6/8 Schumann demonstrates how scale passages may be stamped with individual character – when given strong rhythmic direction and phrasing towards the second beat. The lyrical melody of Trio I may be regarded as an approximate inversion of the quintet’s opening bars, while the second trio section in A flat minor provides a different kind of striking contrast. A thrilling two-bar link returns us to the scherzo. The finale, from its emphatic opening in G minor, maintains the previous high degree of melodic invention, but is also a tour de force of contrapuntal skill, especially in the extended coda. Here, following a big climax, the opening theme of the work is augmented as a fugal counter-subject to the finale’s opening theme.

© Philip Borg-Wheeler, 2011

**The Cambridge Companion to Schumann* (CUP 2007) – essay ‘The Chamber Music’, p.132.

Schumann: Violinsonaten

Robert Schumann (1810–1856) war ein urtypischer romantischer Komponist; sein Leben, seine stürmische Ehe mit Clara, sein Nervenzusammenbruch und Tod durch Syphilis zeichnen zusammen ein Bild des erzromantischen Künstlers. Er liebte Dichtung und Literatur, war ein Träumer, einfallsreich, originell, voller Ideen und voller Musik, die oft aus einer anderen, lebhafteren und magischeren Welt als unserer zu kommen scheint.

Nach einer kurzen, erfolglosen Periode als Jurist (während er erklärte, dass er kein Interesse an den eiskalten Definitionen der Juristerei hatte) entschied der junge Schumann 1830, sich einer musikalischen Laufbahn zu widmen und war entschlossen, Klavierspieler zu werden. Nachdem er durch übermäßiges Üben seinem Finger ernsthaften Schaden zufügte, widmete er sich stattdessen der Komposition und schrieb in den ersten Jahren ausschließlich Klaviermusik. Erst nach seiner Heirat mit Clara Wieck 1840 begann er für andere Instrumente und Ensembles zu schreiben, einschließlich Liedern (1840), Sinfonien (1841) und Kammermusik (1842). Er behielt jedoch ein instinktives Genie für Klavierkomposition bei und die meisten seiner größten Werke verwenden das Klavier auf die eine oder andere Weise.

Schumanns erste zwei Sonaten für Violine und Klavier wurden beide 1851 komponiert, kurz nachdem der Komponist mit seiner Familie von Dresden nach Düsseldorf gezogen war, wo er im Vorjahr die Stelle als Stadtsicherheitsdirektor angetreten hatte. Der Komponist hatte schon seit einiger Zeit in der Hoffnung, dass sie mehr Stabilität in sein Leben bringen sollte, eine fest bezahlte Stelle angestrebt. Leider war es jedoch keine glückliche Entscheidung, und die Dinge wendeten sich bald zum Schlechten. Die Position verlangte Organistentalent und generelle Diplomatie, die Schumann nicht besaß. Es stellte sich heraus, dass er wenig Begabung fürs Dirigieren und Proben hatte, und bald traten auch die ersten Symptome für seinen geistigen Verfall zu Tage, der 1854 zu seiner Einweisung in eine Irrenanstalt und zwei Jahre später zu seinem Tode führte.

Die ersten paar Monate in der Stadt waren dennoch eine glückliche und produktive Zeit, in der Schumann zwei seiner populärsten Orchesterwerke schrieb: die dritte Sinfonie (die „Rheinische“) und das Cellokonzert im Oktober 1850. Ein Jahr später richtete sich seine Aufmerksamkeit auf die Violine, und er schrieb kurz nacheinander zwei Sonaten (die jedoch durch die rasche Komposition des Klaviertrios Nr. 3 in g-moll, op. 110 getrennt wurden). Die Sonaten Nr. 1 und 2 besitzen beide einen verhaltenen, introvertierten Charakter, und obwohl keine die technischen Möglichkeiten des Instruments voll ausnutzen, erkunden sie stattdessen die expressiven Qualitäten der Violine. Das Instrument bleibt die meiste Zeit im mittleren Register und erhält nie eine wahre Gelegenheit, sich hoch aufzuschwingen.

Die Sonate Nr. 1 ist das kürzere, intimere der beiden Werke und von Anfang bis Ende ein echtes Duo ohne wesentliche Solopassagen für die beiden Instrumente. Der erste Satz beginnt mit einer nahtlosen, expansiven Violinmelodie, die den Ton für den Rest der Sonate bestimmt, die ein großartiges Gefühl eines atemlosen Melodie- und Ideenflusses vermittelt. Das intermezzohafte F-dur-Allegretto enthält schlichtere thematische Einfälle, aber wiederum die gleichen weitgehend ununterbrochenen Linien, und das „Lebhaft“ markierte Finale ist ein

sprühendes Perpetuum mobile. Sein bemerkenswertestes Element ist die herrliche E-dur-Melodie, die die Violine in der Durchführung entfaltet.

Schumanns Sonate Nr. 2 wurde sehr schnell, in etwas über einer Woche, komponiert und folgte der ersten Sonate direkt auf den Fersen. Schumann behauptete, dass er die erste Violinsonate nicht mochte und deshalb eine zweite schrieb, die sich hoffentlich als besser herausstelle.

Schumanns Frau Clara und der Geiger Joseph Joachim spielten 1853 die Uraufführung der Sonate, was den Anfang einer musikalischen Beziehung markierte, die mehrere Jahrzehnte andauern sollte. Das Werk ist in vier Sätzen angelegt und beginnt mit einem stürmischen ersten Satz, in dem freistehende Akkorde das Thema skizzieren, bevor wilde Violinfanfaren den Anfang des Sonatenhauptsatzes einführen. Dieses Gefühl wilder Energie und feuriger Ausbrüche zieht sich auch durch die folgenden Sätze.

Joachim war sofort von der Sonate angetan und schrieb an einen Freund, dass er ihm unbedingt über die neue Sonate in d-moll berichten müsse, die er in Hinsicht auf die wunderbare Gefühleinheit und ihrer thematischen Signifikanz für eine der schönsten Kompositionen seiner Zeit hielt. Sie flöße von nobler Passion über, nahezu hart und bitter im Ausdruck, und der letzte Satz mit seinen herrlichen Klangwellen erinnere ihn an das Meer.

Die erst 1956 veröffentlichte Sonate Nr. 3 hat eine ungewöhnliche Entstehungsgeschichte. Robert Schumann, Albert Dietrich und Johannes Brahms kollaborierten 1853 an einer viersätzigen Komposition für Violine und Klavier, die sie nach dem Motto „Frei aber einsam“ des Geigers Joachim die F–A–E-Sonate nannten. Schumann schrieb den zweiten und vierten Satz dafür und nutzte kurze Zeit später diese beiden Sätze zusammen mit zwei neuen für seine Sonate Nr. 3. Da das Werk jedoch ursprünglich in zwei Manuskripten existiert, gibt es keine Hinweise darauf, in welcher Reihenfolge die vier Sätze gespielt werden sollen. Nur wenige Monate nachdem er das Werk vollendete, erlitt Schumann einen schweren Nervenzusammenbruch und wurde in eine Irrenanstalt eingewiesen, wo er zwei Jahre später starb.

Schumann: Klaviertrios Nr. 1 d-moll op. 63; Nr. 2 F-dur op. 80; Nr. 3 g-moll op. 110

Schumanns drei Klaviertrios wurden im Verlauf von nur vier Jahren (1847–51) geschrieben. Das erste Klaviertrio wird oft als das stärkste der drei betrachtet, und obwohl es als Paar mit dem zweiten konzipiert wurde, unterscheiden sie sich wesentlich im Ton: Das erste besitzt im Vergleich mit dem sonnigeren zweiten eine dunklere, grüblerischere Qualität.

Der erste Satz ist „Mit Energie und Leidenschaft“ markiert, und verkörpert genau das, vom rastlosen chromatischen Anfangsthema der Violine, das vor dem Hintergrund einer wirbelnden Klavierstimme mit schnellen begleitenden Arpeggien gespielt wird. Dieses turbulente, gewundene Thema leitet zu einem zweiten, delikateren und lyrischen Abschnitt über, der eine ungewöhnliche Passage enthält, in der beide Streichinstrumente nahe am Steg spielen, was einen seltsam gespenstischen Klang erzielt. Nach einem momentanen heroischen Höhepunkt schließt der Satz endlich leise und sanft.

Das Hauptmotiv des scherhaften zweiten Satzes ist ein treibender punktierter Rhythmus; die Streicher, gefolgt vom Klavier, spielen unisono in simplen kanonischen Tonleitern auf und ab über die Instrumente. Der Satz besitzt einen unwiderstehlichen Impetus, unterbrochen von einem glatteren, lyrischeren Trioabschnitt.

Der dritte Satz besitzt einen ganz anderen Charakter und beginnt mit einer düsteren Atmosphäre, indem ein ergreifendes Violinsolo von einer feierlichen Klavierstimme begleitet wird. Schumann gestand, dass dieses Werk einer „Zeit düsterer Stimmungen“ angehörte, und dieser langsame Satz ist eine der großen tragischen Äußerungen des Komponisten. Das Finale folgt dem langsamen Satz ohne Unterbrechung und bringt das Werk zu einem fröhlichen, festlichen Abschluss.

Schumanns zweites Klaviertrio wurde nur einige Monate später geschrieben. Es weist einen wesentlich experimentierfreudigeren Ansatz zur Harmonik auf und ist das harmonisch gewagteste der drei Trios. Der Kopfsatz in lebhafter Sonatenform dreht sich um die Tonarten D-dur und G-dur, und enthält ein offensichtliches Zitat aus dem breit-entspannten Lied „Dein Bildnis wunderselig“ aus Schumanns Eichendorff-*Liederkreis* op. 39. Der zweite Satz beginnt mit einer vorwiegend von der Violine gespielten ähnlich schwelgerischen, liebhaften Melodie, die zwischen Des-dur und A-dur fluktuiert. Der intermezzohafte dritte Satz konzentriert sich um b-moll, und sein wehklagendes Thema wird durchweg im Kanon gespielt. Ein fließender Mittelteil lockert die Atmosphäre auf, bevor eine zögernde Coda die beiden Abschnitte des Satzes zusammenbringt. Das Klavier hat eine bemerkenswert komplexe und dominante Rolle im Finale, das bald die Grundtonart F-dur wieder etabliert und das Stück zu einem aufregenden Abschluss bringt.

Schumanns drittes und letztes Klaviertrio wurde 1851 geschrieben, kurz nachdem der Komponist und seine Familie nach Düsseldorf gezogen war, wo Schumann im Vorjahr den Posten als Städtischer Musikdirektor angenommen hatte. Leider war es kein glücklicher Zug, und Schumann begann bald Symptome des geistigen Verfalls zu zeigen, der zu seiner Einweisung in eine Nervenheilanstalt 1854 und seinem Tode zwei Jahre später führen sollte. 1851 war

jedoch eine produktive Zeit für den Komponisten: Er schrieb in schneller Folge seine ersten beiden Sonaten für Violine und Klavier, unterbrochen von der rapiden Komposition des Klaviertrios op. 110.

Dieses letzte Trio beginnt mit einem der schönsten Sonatensätze Schumanns, in dem eine kühne üppig-schweifende Melodie unter den Instrumenten ausgetauscht wird, bevor er ein sanfteres zweites Thema einführt und schließlich unerwartet zart schließt. Der zweite Satz ist ein herrliches, romantisches, walzerhaftes Duett für Violine und Cello, für dessen Melodie das Klavier ein reiches harmonisches Polster bereitet. Der kurze dritte Satz basiert auf zwei Hauptthemen: einem nervösen absteigenden ersten Thema, das mit einer süß-lyrischen Melodie alterniert. Der Finalsatz besitzt einen ansteckenden volksmusikalischen Charme und bringt das Werk zu einem fröhlichen Abschluss. Nach der ersten Probe schrieb Clara Schumann: „Es ist originell, durch und durch voller Leidenschaft, besonders das Scherzo, das einen bis in die wildesten Tiefen mit fortreißt.“

Carenza Hugh-Jones

Schumann: Streichquartette · Klavierquintett

Schumanns Tendenz, sich jeweils eine Zeit lang auf ein einziges Genre zu konzentrieren, begann mit 23 Werken für Soloklavier, die über eine Periode von zehn Jahren entstanden. Nachdem er 1840 über 150 Lieder geschrieben hatte, beschäftigte er sich im folgenden Jahr mit großangelegten Orchesterwerken. Ein Verlangen, Streichquartette zu komponieren, wurde 1842, im sogenannten Kammermusikjahr, endlich erfüllt, in dem er die drei Quartette op. 1, das Klavierquintett, ein Klavierquartett und eine Serie von Fantasiestücken für Klaviertrio schrieb.

Zur Vorbereitung studierte Schumann die Quartette von Mozart, Haydn und Beethoven, bevor er innerhalb weniger Wochen im Sommer 1842 seine eigenen drei Streichquartette schrieb. Beethovens späte Quartette machten einen besonders starken Eindruck auf ihn. Die motivischen Verknüpfungen zwischen op. 130, op. 131 und op. 132 inspirierten womöglich die vielfältigen Wechselverbindungen zwischen den Quartetten op. 41, aber Schumann verknüpft sie durch tonale Beziehungen. Seine Errungenschaften im op. 41 sind „die systematische Vereinheitlichung dreier ansonsten in sich abgeschlossener Werke durch ein sorgfältig ausgearbeitetes tonales Narrativ“, wie Linda Corelli Roesner beobachtete*. Die tonalen Hauptzentren der übergreifenden Tonartenanlage des op. 41 sind F-dur, C-dur und a-moll. Schumann hatte ursprünglich im Sinn, dass die drei Werke nacheinander gespielt werden sollten, und schrieb sogar kurze Überleitungen dafür.

Schumann glaubte daran, dass traditionelle Formen ständig neu belebt und neue Richtungen und neue Lösungen gefunden werden müssten. Zu den neuen Merkmalen in seinen Sinfonien aus dem Vorjahr gehören (in Nr. 1) ein Scherzo mit zwei verschiedenen Trios und ein poetisches Interludium mit Kadenz im Finale und (in Nr. 4) außerordentliche thematische Einheit. Die neue Herausforderung des Streichquartetts führte zu ganz anderen Ergebnissen. Das erste Quartett beginnt in a-moll mit einer Einleitung in imitativen Kontrapunkt, in der sich Schumanns Bachstudien widerspiegeln. Diese beiden Tonarten fungieren seltsamerweise in diesem Quartett durchweg als doppelte Grundtonart, obwohl es in A-dur schließt. Das 6/8-Allegro im Kopfsatz zeigt Schumanns verwegene Neuerfindung der Sonatenform. Die übliche polarisierte Beziehung zwischen Tonika und Dominante wird hier unterminiert, indem er die Form anhand seiner eigenen expressiven Absichten umschmiedet. Schumann setzt op. 41, Nr. 1 riskant mit einem weiteren, von einem Scherzo aus einem g-moll-Klaviertrio von Heinrich Marschner inspirierten 6/8-Satz fort, der jedoch im Charakter ganz verschieden ist. Dieses Scherzo, ein galoppierendes Presto, beginnt mit Paukenschlag-Effekten und enthält viele Sforzando-Akkente. Der Vergleich mit Mendelssohn – denn die Quartette op. 41 gewidmet sind – liegt auf der Hand, aber Schumanns Scherzo ist muskulöser, eher robust als elfenhaft. Das Trio – mit dem Titel Intermezzo – bietet einen lyrischen Kontrast im 2/2-Takt. Das Hauptthema des Adagios in F-dur erinnert kurz an den langsamem Satz von Beethovens neunter Sinfonie. Nach einer introspektiven Einleitung von drei Takten entfaltet sich dieser faszinierende, rhapsodische Satz bald mit romantischer Glut. Das robust-rhythmisiche Finale beginnt in a-moll, wendet sich aber für ein neues Thema, das in aufsteigenden Terzen weiterführt, bald nach C-dur. Schumann manipuliert hier wiederum die tonalen Beziehungen ganz unorthodox, indem er C-dur sozusagen als Ersatztonika verwendet. Gegen Ende folgt ein aus den aufsteigenden Terzen abgeleitetes Zwischenspiel in A-dur im Musettenstil, das sich in eine ausgedehnte Akkordsequenz auflöst, bevor Tempo I für den A-dur-Schluss zurückkehrt.

Im Kopfsatz des zweiten Quartetts werden weder kontrastierende Themen noch Tonika und Dominante gegenübergestellt. Das meiste Material wird aus dem fließenden ersten Abschnitt abgeleitet. Die Überschrift „Andante, quasi variazioni“ für den langsamen Satz ist eine angemessene Beschreibung für einen faszinierenden, nicht klassifizierbaren Satz – ein weiteres Beispiel für Schumanns unkonventionelle Experimentierfreude in diesen Quartetten. Im quecksilbrigen Scherzo im 6/8-Takt werden energische Achtfiguren von einer rastlosen Begleitung untermauert, während Schumanns typische Synkopierungen Spannung in den sonst schlchten Arpeggiofiguren erzeugen. Das 2/4-Trio hat ein Flair von fröhlicher Burleske, und die Coda kombiniert Elemente aus Scherzo und Trio. Im Finale, Allegro molto vivace, ist der Einfluss von Haydn spürbar. Sein zweites Thema ist eine Variante der gleichen Melodie aus Beethovens *An die ferne Geliebte*, die Schumann auch in seiner C-dur-Fantasie und der zweiten Sinfonie zitiert.

Opus 41, Nr. 3 ist das populärste und individuellste Quartett der Sammlung. Die fallenden Quinten der kurzen Einleitung ziehen sich durch das gesamte Allegro molto, das folgt. Im Gegensatz zu den Kopfsätzen der ersten beiden Quartette hat dieser ein kontrastierendes zweites Thema, aber auch hier ist Schumanns Tonartenanlage das auffallendste Merkmal und beginnt mit einem abrupten Einschub von C-dur ab Takt 36. Wie er in op. 41, Nr. 2 zeigte, konnte Schumann in seiner Behandlung der Variationenform ähnlich erforderlich sein. Hier, im zweiten Satz von op. 41, Nr. 3, wird das Thema (Assai agitato) ursprünglich schattenhaft, nur halb erinnert vorgestellt. Die breite Vielfalt der Variationen umfasst enge Imitation in Variation Nr. 2, eine voller ausgearbeitete Fassung des Themas (Variation Nr. 3, Un poco adagio), die resolute Variation Nr. 4 und eine träumerische Coda. Mit seiner expressiven Leidenschaft und seiner reichen Textur ist das Adagio molto der eloquenteste Satz im ganzen op. 41. Im Rondo-Finale liefert Schumann gut kontrastiertes Material als Atempause von den schroffen Punktierungen des Anfangsthemas – das nahezu jedes Mal in einer neuen Tonart erscheint. Die exzentrische Struktur dieses „Doppelrondos“ ist ein Beispiel für Schumanns „Parallelfom“, einer Struktur, die er in früheren Werken wie etwa dem Finale der ersten Klaviersonate verwendet hatte. In der ersten Hälfte dieses Finales werden die drei Tonarten F-dur, C-dur und a-moll, die Einheit zum ganzen op. 41 gebracht hatten, neu bestätigt.

Während Schumanns Streichquartette von Musikern und Musikwissenschaftlern gleichermaßen vernachlässigt wurden, gehört sein Klavierquintett (1842) zu den beliebtesten seiner Kammermusikwerke. Es ist auch der erste Markstein in diesem bis dahin unterentwickelten Medium. (Boccherini hatte ein Dutzend geschrieben, Dussek eines.) Man hat das Gefühl, dass dieses fesselnde, spontan klingende Werk das Resultat einer von Schumanns Perioden fiebrischer Inspiration war. Es beginnt lebhaft-energisch mit weit ausschreitenden Intervallen, aber nach nur 26 Takten führt das Klavier eine zarte Melodie ein – eine der magischen Stimmungsverwandlungen Schumanns. Die Durchführung beginnt mit einer eher beunruhigenden absteigenden Phrase. Ihr Wiedererscheinen im folgenden Satz ist einer mehrerer Kreuzverweise in diesem außerordentlich schön geschmiedeten Werk. Der feierlich-düstere, marschhafte Anfang des zweiten Satzes führt in einen Agitato-Abschnitt, in dem Schumann die Marschmelodie in schnellerem Tempo wiederverwendet, bevor ein träumerisch-poetisches Interludium zum Anfangsabschnitt zurückführt. Im lebhaft-beschwingten Scherzo im 6/8-Takt demonstriert Schumann, wie Tonleiterpassagen mit individuellem Charakter erfüllt werden können – wenn sie strengen rhythmischen Impuls und Phrasierung zum zweiten Taktenschlag besitzen. Die lyrische Melodie des Trio I lässt sich als ungefähre Umkehrung der Anfangstakte des Quintetts verstehen, während der zweite Trioabschnitt in a-moll einen weiteren erstaunlichen Kontrast bietet. Eine mitreißende zweitaktige Überleitung führt zum Scherzo zurück. Das Finale erhält von seinem eindringlichen Anfang in g-moll das gleiche hohe Niveau melodischer Erfindung aufrecht, ist

aber gleichzeitig eine Tour de force kontrapunktischer Meisterschaft, besonders in der extensiven Coda. Nach einer großen Steigerung erklingt hier das Anfangsthema als fugales Kontrasubjekt zum Anfangsthema des Finales.

Philip Borg-Wheeler

Übersetzungen: Renate Wendel

**The Cambridge Companion to Schumann* (CUP 2007) – Essay ‘The Chamber Music’, S.132.

Schumann : Sonates pour violon

Robert Schumann (1810–1856) était l’archétype du compositeur romantique ; sa vie, son mariage témpetueux avec Clara, ses troubles mentaux et sa mort de la syphilis – tout cela concourt à peindre un portrait de l’artiste romantique par excellence. Il adorait la poésie et la littérature, et il était un rêveur ; inventif, original, plein d’idées, et plein d’une musique qui semble souvent venir d’un autre monde, plus beau, plus vivant et plus magique que le nôtre.

Après une brève période malheureuse comme étudiant en droit (ou il se déclara indifférent aux « définitions glaciales » du droit), le jeune Schumann décida en 1830 de se consacrer à une carrière musicale, résolu à devenir pianiste de concert virtuose. Après s’être gravement blessé au doigt en travaillant excessivement, il se tourna cependant vers la composition, écrivant exclusivement de la musique pour piano pendant les premières années. C’est seulement après son mariage avec Clara Wieck en 1840 que Schumann commença à écrire pour d’autres instruments et ensembles, notamment des lieder (1840), des symphonies (1841) et de la musique de chambre (1842). Il conserva toutefois un génie instinctif dans son écriture pour le clavier, et la plupart de ses plus grandes compositions font appel au piano.

Les deux premières sonates pour violon et piano de Schumann furent composées en 1851, peu de temps après que le compositeur et sa famille eurent quitté Dresde pour Düsseldorf, où Schumann avait assumé les fonctions de directeur municipal de la musique l’année précédente. Depuis quelque temps, le compositeur aspirait à un poste salarié de ce genre, dans l’espérance qu’il donnerait plus de stabilité à sa vie. Malheureusement, ce ne fut pas une décision heureuse, et les choses tournèrent vite mal. Ces fonctions exigeaient des dons d’organisateur et une diplomatie que Schumann ne possédait pas. Il se révéla avoir peu de talent pour la direction et les répétitions, et commençait déjà à manifester les premiers symptômes du déclin mental qui allait conduire à son internement dans un asile psychiatrique en 1854 et à sa mort deux ans plus tard.

Néanmoins, les premiers mois dans la ville sont une période heureuse et féconde, et Schumann compose deux de ses œuvres orchestrales les plus populaires : sa *Troisième Symphonie* (« Rhénane ») et le *Concerto pour violoncelle*, écrit en octobre 1850. Un an plus tard, il tourne son attention vers le violon, concevant deux sonates presque aussitôt l'une après l'autre (bien qu'elles soient séparées par la composition rapide du *Trio avec piano n°3 en sol mineur, op.110*). Les deux sonates ont un caractère retenu, introverti, et, si ni l'une ni l'autre n'exploite les possibilités techniques du violon, elles en explorent les capacités expressives. L'instrument passe l'essentiel de son temps dans le registre médian et n'a jamais vraiment l'occasion de prendre son envol.

La Sonate n°1, la plus brève et la plus intime des deux œuvres, est un authentique duo du début à la fin, sans passages en solo significatifs pour l'un ou l'autre instrument. Le premier mouvement débute par une mélodie expansive du violon, sans coutures, qui donne le ton pour le restant de la sonate, laquelle se fait l'expression d'un flot haletant de mélodies et d'idées. L'*Allegretto* en *fa* majeur, en manière d'intermezzo, comporte quelques idées thématiques plus simples, mais incorpore de nouveau les mêmes lignes généralement ininterrompues, et le finale, marqué « *Lebhaft* » (« animé »), est un mouvement perpétuel étincelant. L'élément le plus frappant est la belle mélodie en *mi* majeur que déploie le violon dans la section de développement.

La Sonate n°2 de Schumann fut composée très rapidement, en un peu plus d'une semaine, aussitôt après la première sonate. « Je n'aimais pas la première sonate pour violon », dit Schumann, « alors j'en ai écrit une deuxième, dont j'espérais qu'elle se révélerait meilleure. »

Clara, l'épouse de Schumann, et le violoniste Joseph Joachim créèrent la sonate en 1853, marquant le début d'une collaboration musicale qui allait durer plusieurs décennies. Écrite en quatre mouvements, l'œuvre commence par un premier mouvement orageux, où des accords détachés dessinent le thème, avant que des figures sauvages du violon ne conduisent au début du mouvement de forme sonate. Cette impression d'énergie furieuse et d'explosions ardentes persiste tout au long des mouvements suivants.

Joachim s'éprit aussitôt de l'œuvre, écrivant à un ami : « Je ne dois pas manquer de vous parler de la nouvelle Sonate en *ré* mineur [...]. Je considère que c'est l'une des meilleures compositions de notre époque, en égard à sa merveilleuse unité de sentiment et à sa signification thématique. Elle déborde de noble passion, presque dure et amère dans son expression, et le dernier mouvement rappelle la mer, avec ses somptueuses vagues sonores. »

Publiée en 1956 seulement, la Sonate n°3 eut une genèse inhabituelle. En 1853, Robert Schumann, Albert Dietrich et Johannes Brahms collaborèrent à une composition en quatre mouvements pour violon et piano, qu'ils intitulèrent

Sonate F-A-E (*fa-la-mi*), fondée sur la devise du violoniste Joachim, « Frei aber einsam » (« Libre, mais solitaire »). Schumann en écrivit le deuxième et le quatrième mouvement, et peu de temps après utilisa ces mouvements, avec deux nouveaux, pour former sa Troisième Sonate. Toutefois, comme il existe deux manuscrits de l'œuvre, rien n'indique dans quel ordre les mouvements doivent se jouer. Quelques mois seulement après avoir achévé l'œuvre, Schumann, victime d'une grave dépression, fut interné dans un asile où il mourut deux ans plus tard.

Schumann, trios avec piano : n°1 en ré mineur op.63 ; n°2 en fa majeur op.80 ; n°3 en sol mineur op.110

Les trois trios avec piano de Schumann furent écrits au cours d'une brève période de quatre ans (1847–1851), les deux premiers étant séparés de quelques mois seulement en 1847. Le Premier Trio avec piano est souvent considéré comme le meilleur des trois, et, bien qu'il ait été conçu comme une paire avec le Deuxième Trio avec piano, ils diffèrent sensiblement de ton, le premier ayant un caractère beaucoup plus sombre et plus pesant que le deuxième, plus ensoleillé.

Marqué « avec énergie et passion », le premier mouvement résume exactement ce caractère, dès le thème chromatique initial agité du violon, joué contre une partie de piano tourbillonnante avec des arpèges d'accompagnement rapides. Ce thème turbulent et sinueux conduit à une deuxième section, plus délicate et plus lyrique, avec un passage inhabituel où les deux instruments à cordes jouent près du chevalet, créant une sonorité bizarre et étrange. Enfin, après une culmination héroïque, le mouvement redescend vers une conclusion douce et tranquille.

Le motif principal du deuxième mouvement en manière de scherzo est un rythme pointé vigoureux joué par les cordes à l'unisson, suivies du piano, dans de simples gammes canoniques ascendantes et descendantes. Le mouvement révèle un élan irrepréssible, interrompu par un trio plus lisse et plus lyrique.

Le troisième est de caractère complètement différent, débutant dans une atmosphère funèbre, avec une partie de piano solennelle qui accompagne un émouvant solo de violon. Schumann reconnaissait que cette œuvre émanait d'une « période d'humeur morose », et ce mouvement lent est l'une des grandes effusions tragiques du compositeur. Le finale s'enchaîne sans interruption après le mouvement lent et amène l'œuvre à une conclusion joyeuse et réjouissante.

Le Deuxième Trio avec piano de Schumann fut écrit quelques mois plus tard seulement, et témoigne d'une conception beaucoup plus expérimentale de l'harmonie ; c'est du reste le plus audacieux des trois trios sur le plan

harmonique. Le premier mouvement, écrit dans une forme sonate percutante, tourne autour des tonalités de ré et sol majeur, et comporte une évidente citation de « Dein Bildnis wunderselig », lied ample et détendu du *Liederkreis* d'après Eichendorff, op.39, de Schumann. Le deuxième mouvement débute par une mélodie chantante non moins riche, jouée essentiellement par le violon, qui oscille entre ré bémol majeur et la majeur. Le troisième mouvement, en manière d'intermezzo, est centré autour de si bémol mineur, et le thème plaintif est joué en canon tout du long. Une section médiane plus coulante allège l'atmosphère, avant qu'une coda hésitante ne relie les deux parties du mouvement. Le piano a un rôle complexe et pénétrant manifeste dans le finale, qui réaffirme rapidement la tonalité de fa majeur, amenant l'œuvre à une conclusion exaltante.

Schumann composa son troisième et dernier trio avec piano en 1851, peu de temps après s'être établi avec sa famille à Düsseldorf, où il avait été nommé directeur de la musique municipale l'année précédente. Mais la vie ne s'y révéla pas heureuse, et Schumann commença à manifester les premiers symptômes du déclin mental qui allait lui valoir d'être interné dans un asile en 1854, où il mourut deux ans plus tard. 1851 fut néanmoins une année féconde pour le compositeur, qui écrivit ses deux premières sonates pour violon et piano presque aussitôt l'une après l'autre, séparées par la composition rapide du Trio avec piano op.110.

Ce dernier trio avec piano s'ouvre sur l'un des plus beaux mouvements de forme sonate de Schumann, avec une mélodie hardie, riche et ample, qui passe d'un instrument à l'autre avant de conduire à un second thème plus doux et de se terminer avec une délicatesse inattendue. Le deuxième mouvement est un beau duo, une espèce de valse romantique, pour violon et violoncelle, tandis que le piano fournit un riche coussin harmonique sous la mélodie. Le bref troisième mouvement est fondé sur deux thèmes principaux : un thème principal descendant, inquiet, qui alterne avec une douce mélodie lyrique, tandis que le dernier mouvement a un charme populaire communicatif et amène l'œuvre à une conclusion joyeuse. Après la première répétition de l'œuvre, Clara Schumann écrivit : « Elle est originale et de plus en plus passionnée, surtout le scherzo, qui vous emmène dans les profondeurs les plus sauvages. »

Carenza Hugh-Jones

Schumann: Quatuors à cordes - Quintette pour piano et cordes

L'habitude de Schumann de s'immerger dans un seul genre à la fois débuta avec vingt-trois œuvres pour piano seul, écrites sur une période de dix ans. Après avoir composé plus de cent cinquante lieder en 1840, il se tourna ensuite vers les œuvres orchestrales de grande envergure l'année suivante. L'envie de composer des quatuors à cordes fut finalement satisfaite en 1842 – année dite de la musique de chambre, au cours de laquelle il écrivit les trois

quatuors op.41, ainsi qu'un quintette avec piano, un quatuor avec piano et une série de *Fantasiestücke* pour trio avec piano.

En guise de préparation, Schumann étudia les quatuors de Mozart, Haydn et Beethoven, avant de composer ses propres trois quatuors en l'espace de quelques semaines au cours de l'été 1842. Les derniers quatuors de Beethoven firent une impression particulièrement profonde. Les liens motiviques entre l'op.130, l'op.131 et l'op.132 servirent peut-être d'inspiration pour les corrélations internes dans le recueil op.41, mais les liens de Schumann sont fondés sur les relations tonales. En effet, comme l'a noté Linda Correll Roesner, dans l'op.41 il parvient à « l'unification systématique de trois œuvres autonomes par ailleurs au moyen d'un récit tonal soigneusement élaboré ». Les principaux centres tonals de la structure globale de l'op.41 sont *fa* majeur, *ut* majeur et *la* mineur. À l'origine, Schumann destinait les trois œuvres à être jouées à la suite, et il écrivit même de brèves transitions à cette fin.

Schumann croyait que les formes traditionnelles avaient constamment besoin d'être revitalisées, qu'il fallait trouver de nouvelles orientations et de nouvelles solutions. Parmi les traits novateurs de ses symphonies de l'année précédente, on relève un scherzo avec deux trios différents et un interlude poétique avec cadence dans le finale (n°1), et un niveau extraordinaire d'unité thématique (n°4). Désormais, le nouveau défi des quatuors à cordes le conduisit à des solutions très différentes. Le Premier Quatuor commence en *la* mineur avec une introduction en contrepoint imitatif, qui reflète l'étude de Bach à laquelle s'était livré Schumann, puis se poursuit avec un *Allegro* en *fa* majeur. Curieusement, ces deux tonalités fonctionnent comme une double tonique, en quelque sorte, pendant une grande partie du quatuor, bien que la fin soit en *la* majeur. L'*Allegro* à 6/8 du mouvement initial montre toute l'audace de Schumann dans la réinvention de la forme sonate. Ici, la relation polarisée habituelle entre tonique et dominante est sapée lorsqu'il plie la forme à ses propres fins expressives. Schumann poursuit l'op.41 n°1 – non sans risques – avec un autre mouvement à 6/8, inspiré par un scherzo d'un trio avec piano en *sol* mineur de Heinrich Marschner, mais avec un vif contraste de caractère. Ce scherzo, un *Presto galopant* en *la* mineur, commence par des effets de coup de tambour et comprend de nombreux accents *sforzando*. Mendelssohn – dédicataire du recueil op.41 – est la comparaison évidente, mais ce scherzo est musclé, plus robuste que féerique. Le trio – baptisé *Intermezzo* – amène un contraste lyrique à 2/2. Le thème principal de l'*Adagio* en *fa* majeur rappelle brièvement le mouvement lent de la Neuvième Symphonie de Beethoven. Après une introduction introspective de trois mesures, ce mouvement rhapsodique fascinant s'épanouit bientôt en ardeur romantique. Le finale au rythme robuste débute en *la* mineur, mais se tourne vers *ut* majeur pour un nouveau thème qui avance en tierces ascendantes. Schumann manie ici les relations tonales de manière très peu orthodoxe, avec *ut* majeur qui sert d'espèce de tonique de substitution. Vers la fin s'insère un interlude inattendu en style de musette, en *la* majeur, dérivé des tierces ascendantes. Celui-ci se dissout dans une longue succession d'accords avant que le *tempo I* ne soit repris pour la fin en *la* majeur.

Le premier mouvement du Deuxième Quatuor n'a pas d'opposition fondée sur des thèmes contrastants ou des centres tonals de tonique et dominante. L'essentiel du matériau est dérivé de la section initiale coulante. L'indication *Andante, quasi variazioni* pour le mouvement lent est une description adéquate d'un mouvement curieux et inclassable – autre exemple des expériences fantaisies de Schumann dans ces quatuors. Dans le vif scherzo à 6/8, d'énergiques motifs en croches sont sous-tendus par un accompagnement agité, et les syncopes caractéristiques de Schumann créent une tension dans ce qui serait autrement de simples figures d'arpèges. Le Trio à 2/4 a des allures burlesques joyeuses, et la coda combine des éléments du scherzo et du trio. L'influence de Haydn est évidente dans l'*Allegro molto vivace* final. Le deuxième thème est une variante de la mélodie de *An die ferne Geliebte* de Beethoven que Schumann cite également dans sa Fantaisie en *ut* majeur et sa Deuxième Symphonie.

L'op.41 n°3 est le quatuor le plus apprécié du recueil et le plus personnel. La quinte descendante de la brève introduction continue de marquer l'*Allegro molto moderato* qui suit. À la différence du premier mouvement des deux premiers quatuors, celui-ci a un deuxième thème contrastant, mais le schéma tonal de Schumann est de nouveau le trait le plus frappant – débutant par une interpolation abrupte d'*ut* majeur à partir de la mesure 36. Comme il l'a montré dans l'op.41 n°2, Schumann pouvait être tout aussi novateur dans son traitement de la forme variations. Ici, dans le deuxième mouvement de l'op.41 n°3, le thème (*Assai agitato*) est présenté au départ sous une forme obscure à moitié remémorée. Les variations de grande envergure comprennent une imitation serrée (Variation 2), une version étoffée du thème (Variation 3, *Un poco adagio*), une Variation 4 résolue et une coda réveuse. L'ardeur expressive et la riche texture se combinent pour faire de l'*Adagio molto* le mouvement le plus éloquent de l'op.41. Dans le rondo final, Schumann offre un matériau bien contrasté en guise de répit après les féroces rythmes pointés du premier thème – thème qui revient presque toujours dans une nouvelle tonalité. L'excentricité structurelle de ce « double rondo » est un exemple de la « forme parallèle » de Schumann, structure qu'il emploie dans des œuvres antérieures comme le finale de la Première Sonate pour piano. Dans la seconde moitié du finale, les trois tonalités qui unifient l'op.41 dans son ensemble – *fa* majeur, *ut* majeur et *la* mineur – sont réaffirmées.

Alors que les quatuors à cordes de Schumann sont encore souvent négligés tant par les interprètes que par les musicologues, son Quintette avec piano (automne 1842) est parmi les plus appréciées de toutes les œuvres de chambre. C'est aussi le premier grand jalon dans un genre jusque-là sous-développé. (Boccherini en avait écrit une douzaine, Dussek, un seul.) On sent que cette œuvre captivante, d'allure spontanée, est le fruit de l'une des périodes d'inspiration fébrile de Schumann. Elle commence vigoureusement avec de larges intervalles qui avancent à grands pas, mais après vingt-six mesures seulement le piano introduit une mélodie tendre – l'une des transformations magiques du climat chez Schumann. Le développement commence par une phrase descendante légèrement troublante. Sa réapparition dans le mouvement suivant est l'un de plusieurs renvois au sein de cette

œuvre extrêmement bien ouvragée. Le sombre début, en manière de marche, du deuxième mouvement conduit à une section *Agitato*, dans laquelle Schumann recycle la mélodie de marche à un tempo plus rapide, avant qu'un interlude poétique onirique ne ramène la section initiale. Dans l'énergique et exubérant scherzo à 6/8, Schumann montre comment des passages en gamme peuvent être empreints de caractère individuel – lorsqu'elles sont fortement orientées et phrasées en direction du deuxième temps. La mélodie lyrique du Trio I pourrait être considérée comme un renversement approximatif des premières mesures du quintette, tandis que le deuxième trio en *la bémol* mineur offre une autre espèce de contraste frappant. Une fascinante transition de deux mesures nous ramène au scherzo. Le finale, dès son début emphatique en *sol* mineur, maintient le haut niveau d'invention mélodique, mais est aussi un tour de force d'habileté contrapuntique, surtout dans la longue coda. Ici, après une grande culmination, le thème initial de l'œuvre est augmenté en guise de contre-sujet fugué du premier thème du finale.

Philip Borg-Wheeler

Traductions : Dennis Collins

* « The Chamber Music », *The Cambridge Companion to Schumann* (CUP 2007), p.132.

Biographies of all artists can be found on www.onyxclassics.com.

Künstlerbiographien finden Sie bei www.onyxclassics.com.

Vous trouverez des biographies de tous les artistes sur www.onyxclassics.com.

Executive producer: Matthew Cosgrove

Producer and balance engineer: Philip Hobbs (CD 1), Alexey Barashkin (CDs 2–5)

Recording location: Crear Studio, Lochgilphead, Argyll, Scotland, 23–24 November 2009 (CD 1); Lutheran Church of St Catherine, St Petersburg, 4–7 June 2010 (CDs 2–3), 5–9 March (CD 5) and 4–7 April 2011 (CD 4)

Design: Shaun Mills for WLP Ltd 

www.onyxclassics.com



Recent releases from ONYX



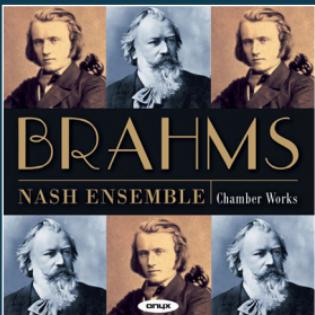
ONYX 4061

Martinů: Complete Symphonies
BBC Symphony Orchestra · Jiří Bělohlávek



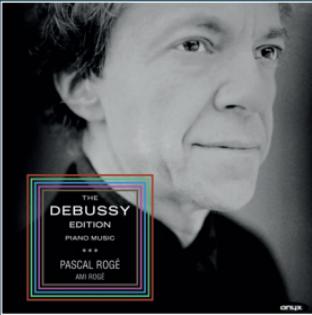
ONYX 4092

Dvořák · Schumann: Piano Quintets
Jonathan Biss · Elias Quartet



ONYX 4093

Brahms: Chamber Music (4 CDs)
Nash Ensemble



ONYX 4095

The Debussy Edition: Piano Music (5 CDs)
Pascal Rogé

ONYX 4097

www.onyxclassics.com