

ROBERT
SCHUMANN

JEAN-GUIHEN
QUEYRAS

ISABELLE
FAUST

ALEXANDER
MELNIKOV

PABLO HERAS CASADO
FREIBURGER BAROCKORCHESTER

ROBERT SCHUMANN (1810-1856)

VIOLIN CONCERTO WoO 1

in D minor / *ré mineur* / d-Moll

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

© Schott Music GmbH & Co. KG

PIANO TRIO NO.3 OP.110

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

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

ISABELLE FAUST, *violin*

JEAN-GUIHEN QUEYRAS, *violoncello*

ALEXANDER MELNIKOV, *piano*

FREIBURGER BAROCKORCHESTER

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

Direction **PABLO HERAS-CASADO**

A = 440 Hz

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

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

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

ISABELLE FAUST

ALEXANDER MELNIKOV

JEAN-GUIHEN QUEYRAS

Traduction : Elisabeth Rothmund

UNE musique sur laquelle ses contemporains jetèrent l'anathème. Le **Concerto pour violon** de Robert Schumann est un bel exemple de la manière dont une interprétation erronée par des tiers peut compliquer la réception d'une œuvre d'art, et même la rendre impossible. Écrite entre le 11 septembre et le 3 octobre 1853, cette partition fut le dernier résultat d'envergure d'une brève période créatrice que l'on n'osait presque plus espérer compte tenu de la dégradation de l'état de santé du compositeur. L'idée en avait germé dans l'esprit de Joseph Joachim, sans nul doute le violoniste virtuose le plus influent de son temps. Schumann avait fait la connaissance de l'enfant prodige en 1843 lors d'une soirée donnée chez les Mendelssohn à Leipzig. Neuf ans plus tard, alors qu'entretiens Joachim est devenu maître de concert à la cour royale de Hanovre et que Schumann occupe depuis deux ans les fonctions de directeur musical de la ville de Düsseldorf, les deux hommes se rencontrent une nouvelle fois : il s'ensuivit une relation artistiquement très fructueuse. *“Que l'exemple de Beethoven puisse vous inspirer à tirer du tréfonds de vos richesses et à mettre au jour une œuvre destinée aux pauvres violonistes qui, à l'exception de la musique de chambre, manquent si cruellement d'œuvres sublimes pour leur instrument, ô merveilleux gardien des plus riches trésors !”* C'est en ces termes que Joachim implore son ami dans une lettre datée de la fin du mois de mai 1853. Comme pour préparer un travail de plus grande ampleur, Schumann compose alors la Fantaisie en Ut majeur (en un mouvement) pour violon et orchestre Opus 131, qu'il crée avec Joachim en septembre de la même année à Düsseldorf. Porté par le grand succès de ce concert, il commence quelques jours plus tard l'écriture de son concerto pour violon ; une fois l'œuvre achevée, il l'envoie à Hanovre, non sans l'accompagner de ces paroles d'encouragement : *“Voici le concerto : Pourvu qu'il vous plaise ! Il me semble plus facile que la Fantaisie, l'orchestre y est plus actif. Je serais très heureux que nous puissions le créer ici.”*

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

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

D'un point de vue stylistique, le concerto pour violon est très marqué par les innovations, longtemps incomprises, qui caractérisent l'œuvre tardive de Schumann. Parmi ces éléments typiques, on relève par exemple la prédominance incontestable de l'instrument soliste qui, comme dans le concerto pour violoncelle écrit trois ans plus tôt, fait paraître toute cadence supplémentaire obsolète ; un autre élément caractéristique est l'étroite fusion de la forme sonate avec la fantaisie, d'un agencement clair et précis avec un discours débridé. Cela permet au thème d'ouverture, dont le timbre est sombre et l'aspect étonnamment rude et pompeux, de passer rapidement au second plan une fois que l'ouverture symphonique a été jouée et de laisser place à un thème secondaire en Fa majeur dont le lyrisme sensuel réussit à ouvrir de tout autres espaces d'associations musicales. Il domine finalement une bonne partie du premier mouvement, de même que le développement qui, à l'encontre des principes classiques, comprend peu de travail thématique et motivique mais qui, en empruntant les chemins de la rhapsodie, découvre sans cesse de nouveaux champs de force harmoniques. Il faut attendre la coda pour que soit tentée, et encore, dans une emphase quelque peu atténuée, une mise en dialogue et une prudente synthèse de ces deux thèmes. Le bref mouvement central, en revanche – le seul passage qui ait trouvé grâce aux yeux de Joachim et de son jugement acéré – est d'une discrétion presque effacée. Comme c'est déjà le cas dans ses précédents concertos, Schumann lui donne le caractère d'un intermezzo de type lied, pris dans ses rêveries et qui, bien qu'entièrement dominé par le mélodisme, se distingue par des relations harmoniques équivoques ainsi que par une subtile imbrication contrapuntique entre parties soliste et orchestrale. Suivant une idée formelle que l'on rencontre également dans les concertos précédents, quelques mesures à peine de transition conduisent au grand mouvement final qui combine habilement des éléments du rondeau et de la sonate. Son thème principal, marquant, a toutes les caractéristiques d'une polonaise à la Chopin, très mesuré dans son tempo mais d'autant plus fier dans son expression, ce qui le rend particulièrement apte à animer le traditionnel dialogue entre soliste et orchestre. Le raffinement avec lequel Schumann introduit l'idée mélodique centrale du mouvement lent dans le développement du finale et en modifie le caractère mérite une attention toute spéciale : il faut voir là l'un des nombreux indices qui témoignent de ce que sa créativité et la joie qu'il prenait à l'expérimentation étaient restées intactes. Quoi qu'aient pu en dire Joachim et tous ceux qui doutaient. Deux ans plus tôt, rien ne laissait encore présager l'amère fin de la période passée à Düsseldorf. La première saison du tout nouveau directeur de la musique avait gratifié la vie musicale rhénane de plusieurs sommets, notamment la création de la 3^e Symphonie – un chaleureux hommage rendu par Schumann à son nouveau poste. Sa productivité connut ensuite un second moment de grâce, la musique de chambre concentrant une fois de plus son intérêt. Après avoir remonté le Rhin durant l'été pour aller prendre quelque repos à Bâle puis à Genève et au Mont-Blanc – un séjour entrepris avec Clara à l'occasion de la pause estivale –, ce sont au cours de l'automne 1851 les deux sonates pour violon qui virent le jour presque en même temps, ainsi qu'en l'espace de sept jours seulement, entre le 2 et le 9 octobre, le 3^e trio avec piano op.110. Comme toujours pendant qu'il travaille, Schumann oublie tout ce qui l'entoure, délaisse ses obligations “mondaines” et s'isole complètement. Même vis-à-vis de Clara. *“Robert travaille assidûment à un trio pour piano, violon et violoncelle”*, confie-t-elle à son journal, *“mais il se garde bien de m'en faire entendre quoi que ce soit avant que l'œuvre ne soit achevée. Je sais seulement qu'elle est en sol mineur.”* Ce qui, en vertu des caractéristiques alors attribuées aux différentes tonalités, aurait dû annoncer une œuvre sombre et mélancolique lui confère finalement, contre toute attente, un caractère fougueux et impétueux qui rappelle l'emphase d'œuvres antérieures et dont l'ardeur traverse l'ensemble des mouvements.

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

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

ROMAN HINKE
Traduction : Elisabeth Rothmund

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

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

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

ISABELLE FAUST

ALEXANDER MELNIKOV

JEAN-GUIHEN QUEYRAS

Translation : Charles Johnston

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

But this time Joachim showed less enthusiasm: although he did undertake a couple of half-hearted rehearsals with his Hanover court orchestra in the composer's presence, he finally abandoned the project when Schumann resigned from his Düsseldorf conducting post at the end of October 1853 in response to pressure from the orchestra. The long tale of fatal stigmatisation began. After Schumann's death, in accordance with the wishes of his widow Clara, who firmly opposed publication of the concerto as part of the complete edition of his works, the manuscript was transferred to Joachim's possession. But he too continued to withhold it, supposedly because he believed he could detect in it signs of compositional weakness which indicated the incipient psychological illness of Schumann, a 'certain fatigue' that he thought formed a 'distressing contrast' to the rest of his friend's output. With the undoubtedly well-meaning intention of protecting Schumann's artistic reputation, Joachim even went a step further and left instructions in his will that the unloved piece should be neither performed nor published for the next hundred years. In fact, though, the score was already issued by Schott of Mainz in July 1937 once a legal arrangement had been found with Joachim's heirs.

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

In stylistic terms, Schumann's *Violin Concerto* is strongly marked by the long-misunderstood innovations of his late works. Typical of these is the undisputed predominance of the solo instrument, which – as in the *Cello Concerto* of three years earlier – makes any additional cadenza seem superfluous; and even more typical is the closely intertwining blend of sonata form and fantasia, clear organisation and extravagant discourse. This makes it possible for the sombrely scored initial theme, surprisingly angular and pompous by Schumann's standards, to slip into the background soon after the symphonic opening and make way for a secondary theme in F major whose sumptuous lyricism opens up quite different musical associations. In the end, this theme will dominate long stretches of the first movement, including the development, which, contrary to Classical principles, contains little thematic-motivic

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

Two years previously, there was as yet no hint of the bitter ending of the Düsseldorf era. The first season of the fledgling music director had offered Rhenish musical life some notable highlights, not least the premiere of the *Third Symphony*, Schumann's warm-hearted tribute to his new working environment. And his productivity was again in the ascendant, with chamber music once more the main focus of interest. After a summer holiday trip with Clara up the Rhine to Basel and on to Geneva and Mont Blanc during the closed season for concerts, in the autumn of 1851 he composed in rapid succession the two violin sonatas and, in the space of just seven days from 2 to 9 October, the *Piano Trio* no.3, op.110. As always during his work, Schumann was oblivious to everything around him, neglected social obligations, and isolated himself – even from Clara. 'Robert is working very assiduously on a trio for piano, violin, and cello,' she confided to her diary, 'but he won't let me hear anything of it until he has quite finished it – all I know is that it's in G minor.' That key signature, which according to the then prevalent system of characteristics attributed to the various tonalities ought to have presaged something gloomy and mournful, unexpectedly led to an urgent, hot-blooded tone, which recalls the emphatic impetus of earlier works and courses ardently through each movement of the piece.

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

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

ROMAN HINKE

Translation: Charles Johnston

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

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

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

ISABELLE FAUST
ALEXANDER MELNIKOV
JEAN-GUIHEN QUEYRAS

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

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

Für die geplante Uraufführung war damals Yehudi Menuhin vorgesehen, der vom Verlag zwischenzeitlich ein Exemplar des Erstdrucks zur Einsicht erhalten hatte. Der junge amerikanische Ausnahmegeiger zeigte sich begeistert, wertete das Stück gar als ein verloren geglaubtes Bindeglied zwischen den Violinkonzerten von Beethoven und Brahms und bemühte sich um die Aufführungsrechte, die ihm vonseiten der nationalsozialistischen Reichsmusikkammer aufgrund seiner jüdischen Abstammung allerdings rigoros verweigert wurden. Stattdessen lancierten die selbsternannten „Kulturhüter“ um Joseph Goebbels eine Uraufführung auf deutschem Boden, nicht zuletzt in der propagandistischen Absicht, mit Schumanns Komposition eine Art „arisches“ Ersatzstück für das populäre Violinkonzert von Mendelssohn zu etablieren, dessen Musik nach Machtergreifung der Nazis mit einem Aufführungsverbot belegt worden war. So wurde Schumanns letztes Orchesterwerk am 26. November 1937, mehr als achtzig Jahre nach seiner Entstehung, in Berlin erstmals der Öffentlichkeit vorgestellt – durch die Berliner Philharmoniker unter Leitung von Karl Böhm und den prominenten Geiger Georg Kulenkampff, der den Solopart übernahm. Menuhin blieb das Privileg einer ersten Schallplatteneinspielung, produziert im Folgejahr 1938 mit dem New York Philharmonic Orchestra unter seinem damaligen Chefdirigenten, dem Briten John Barbirolli.

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

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

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

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

ROMAN HINKE

DISCOGRAPHY

Also available digitally / Disponible également en version digitale

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

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

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

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

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

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

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



Retrouvez biographies, discographies complètes
et calendriers détaillés des concerts de nos artistes sur

www.harmoniamundi.com

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

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

facebook.com/harmoniamundiinternational

twitter.com/hm_inter

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

youtube.com/harmoniamundivideo

dailymotion.com/harmonia_mundi

Souscrivez à notre newsletter à l'adresse suivante :

www.harmoniamundi.com/newsletter



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

www.harmoniamundi.com

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

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

facebook.com/harmoniamundiinternational

twitter.com/hm_inter

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

youtube.com/harmoniamundivideo

dailymotion.com/harmonia_mundi

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

www.harmoniamundi.com/newsletter

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

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

Alexander Melnikov joue sur un piano Jean-Baptiste Streicher (Vienne, 1847) de la collection Edwin Beunk



harmonia mundi s.a.

Mas de Vert, F-13200 Arles © 2015

Enregistrement mai et août-septembre 2014, Teldex Studio Berlin

Direction artistique : Martin Sauer

Prise de son : René Möller, Teldex Studio Berlin

Montage : Sebastian Nattkemper, Julian Schwenkner

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

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

Photo © Molina Visuals for harmonia mundi

harmoniamundi.com

HMC 902196