

DIGITAL  
CAPRICCIO  
D D D D

5040

2 CD-Set

DIGITAL  
CAPRICCIO  
D D D D

THE CIRCLE OF  
ROBERT SCHUMANN

ROBERT SCHUMANN  
CLARA SCHUMANN  
JOSEPH JOACHIM  
WOLDEMAR BARGIEL



Gudrun Schaumann Violine · Christoph Hammer Hammerflügel

## The Circle of Robert Schumann

CD1

**Robert Schumann** (1810 – 1856)

**Sonate Nr.3 für Violine und Pianoforte a-moll (1853) WoO 2**  
**Sonata No.3 for violin and pianoforte in A minor (1853) WoO 2**

(herausgegeben von / edition by: Ute Bär)

- |   |  |      |
|---|--|------|
| 1 | Satz I: Ziemlich langsam                               | 7'16 |
| 2 | Satz II: Intermezzo . Bewegt, doch nicht zu schnell    | 2'19 |
| 3 | Satz III: Lebhaft                                      | 3'33 |
| 4 | Satz IV: Finale . Markiertes, ziemlich lebhaftes Tempo | 7'03 |

**Drei Romanzen für Violine und Klavier Op. 94**

**Three Romances for violin and piano op.94**

(herausgegeben von / edition by: Joachim Draheim)

- |   |                    |      |
|---|--------------------|------|
| 5 | I: Nicht schnell   | 2'54 |
| 6 | II: Einfach, innig | 4'14 |
| 7 | III: Nicht schnell | 4'12 |

**Joseph Joachim** (1831 – 1907)

**Romanze für Violine und Klavier C-Dur**

**Romance for violin and piano in C major**

- |   |        |      |
|---|--------|------|
| 8 | Bewegt | 5'15 |
|---|--------|------|

**Woldemar Bargiel** (1828 – 1897)

**Sonate für Pianoforte und Violine f-moll (1854) Op.10**

**Sonata for pianoforte and violin in F minor (1854) op.10**

- |    |                            |       |
|----|----------------------------|-------|
| 9  | Satz I: Allegro            | 13'33 |
| 10 | Satz II: Andante sostenuto | 7'37  |
| 11 | Satz III: Allegro molto    | 11'00 |

CD2

**Clara Schumann** (1819 – 1896)

**Drei Romanzen für Violine und Klavier Op. 22**

**Three Romances for violin and piano op.22**

(herausgegeben von / edition by: Joachim Draheim)

- |   |                               |      |
|---|-------------------------------|------|
| 1 | I: Andante molto              | 2'51 |
| 2 | II: Allegretto                | 2'33 |
| 3 | III: Leidenschaftlich schnell | 4'09 |

**Robert Schumann** (1810 – 1856)

**Sonate für Pianoforte und Violine a-moll (1851) Op. 105**

**Sonata for pianoforte and violin in A minor (1851) op.105**

(herausgegeben von / edition by: Ute Bär, Zwickau)

- |   |   |      |
|---|---|------|
| 4 | Satz I: Mit leidenschaftlichem Ausdruck | 8'20 |
| 5 | Satz II: Allegretto                     | 3'37 |
| 6 | Satz III: Lebhaft                       | 5'55 |

**2. Große Sonate für Violine und Pianoforte d-moll (1851) Op. 121**

**2. Great Sonata for violin and pianoforte in D minor (1851) Op.121**

(herausgegeben von / edition by: Ute Bär)

- |    |                                    |       |
|----|------------------------------------|-------|
| 7  | Satz I: Ziemlich langsam . Lebhaft | 13'55 |
| 8  | Satz II: Sehr lebhaft              | 4'34  |
| 9  | Satz III: Leise, einfach           | 5'28  |
| 10 | Satz IV: Bewegt                    | 9'43  |

**GUDRUN SCHAUMANN, Violine / violin**

*(Violine von Antonio Stradivari, Cremona 1731, mit Darmsaiten)*

*(violin by Antonio Stradivari, Cremona 1731, with gut strings)*

**CHRISTOPH HAMMER, Hammerklavier / fortepiano**

*(historischer Hammerflügel von Johann Baptist Streicher, Wien 1836)*

*(fortepiano by Johann Baptist Streicher, Vienna 1836)*

Aufnahme / Recording: Wien, Casino Baumgarten, 06/2009

Tonmeister / Recording Producer: Philipp Nedel

Toningeneur / Recording Engineer: Michael Brammann

Produzent / Producer: Philipp Nedel

Coverfoto: Angela & Lutz Stoess / Murnau

Coverdesign: sowiesodesign.de

Recorded by b-sharp [www.b-sharp.biz](http://www.b-sharp.biz)

© + © 2010 CAPRICCIO, 1080 Vienna, Austria

[www.capriccio.at](http://www.capriccio.at)



Es ist hinlänglich bekannt, dass **Robert Schumann**, der Sohn eines rührigen und erfolgreichen Buchhändlers, Verlegers, Schriftstellers und Übersetzers lange schwankte, ob er Musiker oder Schriftsteller werden sollte. Seine herausragende musikalische Begabung, zunächst kaum hinreichend geschult und daher stark autodidaktisch geprägt, zeigte sich sowohl in virtuosem Klavierspiel wie in tollkühnen Kompositionsversuchen, z.T. in Gattungen, die ohne gründliches Studium kaum zu bewältigen waren: Chorwerke mit Orchester, Kammermusik (ein fragmentarisches Klavierquartett c-moll, 1829), 13 Lieder, vierhändige und schließlich zweihändige Klavierwerke. Erfolge sogar bei öffentlichen Konzerten, zuletzt am 24. Januar 1830 in Heidelberg, unbändiger Schaffensdrang und Liebe zur Musik gaben endlich im Sommer 1830 in Heidelberg den Ausschlag, das ungeliebte und mehr als halbherzig betriebene Jurastudium aufzugeben und sich ganz der Musik zu widmen, zunächst als Klavierschüler seines späteren Schwiegervaters wider Willen Friedrich Wieck in Leipzig.

Was bisher kaum diskutiert wurde, ist die merkwürdige Tatsache, dass nicht die Bewunderung für einen der großen Klaviervirtuosen der Zeit oder das Erlebnis eines herausragenden Werks im Konzert, sondern die Begegnung mit zwei der größten Geiger der Zeit den entscheidenden Impuls zugunsten der Musik auslöste. Am 11. April 1830 hörte er in Frankfurt am Main den legendären Teufelsgeiger Niccolò Paganini, von dem er fasziniert und abgestoßen zugleich war – später nannte er ihn den „Wendepunkt der Virtuosität“ und bearbeitete einige seiner Capricen op. 1 für Violine solo für Klavier (Étuden op. 3 und 10, 1832/35). Weit weniger bekannt wurde Schumanns freundschaftliches und intensives Treffen mit dem erst 16jährigen, aber bereits berühmten Heinrich Wilhelm Ernst (1814-1865) Anfang August 1830 in Baden-Baden.

Obwohl Schumanns Opera 1-23 sich ausschließlich dem Klavier widmen, zeigt er in den wenigen Werken dieser Zeit mit Violine (Symphoniefragment g-moll, Klavierquartett c-moll) durchaus eine gewisse Vertrautheit mit dem Instrument, zumal er auch mit Freunden in Leipzig in der ersten Zeit eifrig Kammermusik (Klaviertrios und Klavierquartette von Schubert, Weber, Ferdinand Ries, Prinz Louis Ferdinand von Preußen u.v.a.) spielte. In seinen späteren Leipziger Jahren begegnete er, nicht zuletzt als Musikkritiker, den bedeutendsten Geigern der Zeit: Henri Vieuxtemps, Ole Bull, Heinrich Wilhelm Ernst, Antonio Bazzini und Charles Lipinski, dem der „Carnaval“ op. 9 gewidmet ist. Mit dem Konzertmeister des Gewandhausorchesters Ferdinand David, dem Freund Mendelssohns, der das für ihn geschriebene Violinkonzert e-moll op. 64 aus der Taufe hob (1844 in Anwesenheit Schumanns), war er befreundet und veranstaltete private Streichquartettmatineen. In seinem „Kammermusikjahr“ 1842 (Streichquartette op. 41, Klavierquintett op. 44, Klavierquartett op. 47, Phantasiestücke op. 88 für Klaviertrio) rückte nun auch die Violine in den Fokus von Schumanns Interesse.

In den Jahren 1849 bis 1851 schrieb er eine Reihe von Kammermusikwerken, in denen er – sicherlich in exemplarischer Absicht – jeweils ein bisher eher vernachlässigtes Instrument im Duo mit Klavier erprobte: „Adagio und Allegro“ op. 70 für Horn, drei „Fantasiestücke“ op. 73 für Klarinette, „Drei Romanzen“ op. 94 für Oboe, „Fünf Stücke im Volkston“ op. 102 für Violoncello und „Märchenbilder“ op. 113 für Viola und Klavier. Für alle diese Werke hat Schumann auch als Alternative eine Besetzung mit Violine eingerichtet. Da es zu seinen Schaffensprinzipien gehörte, sich planmäßig nach und nach alle musikalischen Gattungen und Formen zu eigen zu machen und wenigstens ein vollkommen ausgereiftes Beispiel zu veröffentlichen, war es nur eine Frage der Zeit, wann er sich der Violinsonate zuwenden würde. Möglicherweise gab ihm auch hier Ferdinand David den entscheidenden Anstoß, als er ihm am 18. Januar 1850 schrieb: „Deine Fantasiestücke für Piano und Clarinette gefallen mir ungemehr; warum machst Du nichts für Geige und Clavier? es fehlt so sehr an was gescheidtem Neuen, und ich wüßte niemand, der es besser könnte als Du. Wie schön wäre es, wenn Du jetzt noch etwas derartiges machtest, was ich Dir dann mit Deiner Frau vorspielen könnte. Wäre ich Fürst Gallizin [sic!, Mäzen Beethovens], so bestellte ich einiges bei Dir à 100 Ducaten, bliebe sie Dir aber nicht schuldig. Thu's auch ohne dies, lieber Schumann: immer und ewig die A-Dur-Sonate [Kreutzer-Sonate] von Beethoven wird einem doch



auch bald zu viel.“ Die beiden ersten Violinsonaten von Schumann (a-moll op. 105, d-moll op. 121, beide 1851) sind denn auch untrennbar mit Ferdinand David verbunden: die erste wurde von ihm uraufgeführt, die zweite ist ihm gewidmet.

Die CD-Reihe „Robert Schumann und seine Familie / seine Freunde“ widmet sich mit der Absicht eines repräsentativen Querschnitts Werken von Robert Schumann und seiner Familie (seiner Frau und deren Halbbruder Woldemar Bargiel) und seinen musikalischen Freunden, Weggefährten, Jüngern und Nachfolgern, die zu den bedeutendsten Musikern ihrer Zeit zählten: Z.B. Johannes Brahms, Joseph Joachim, Felix Mendelssohn Bartholdy, Albert Dietrich, Ferdinand David, Carl Reinecke, Niels Wilhelm Gade, Ferdinand Hiller, Julius Rietz und andere). Dabei entsteht ein faszinierendes Panorama gegenseitiger Inspiration, Einflussnahme und schöpferischer Weiterentwicklung, das durch die Wahl einer Stradivari Violine, bespannt mit den damals verwandten Darmsaiten, sowie eines historischen Hammerflügels von Johann Baptist Streicher, Wien aus dem Jahre 1836 aus der Sammlung des bekannten Klavierateliers Gert Hecher Wien ganz besonderes Profil gewinnt. Dazu gehört aber auch, dass für die Aufnahmen nur Urtextausgaben, soweit verfügbar, und Erstausgaben benutzt und deren Anweisungen genauestens umgesetzt wurden, was an sich selbstverständlich, aber leider immer noch nicht die Regel ist. Dies betrifft alle Angaben, z.B. Metronomzahlen (die bei Schumann unsinnigerweise immer noch problematisiert werden, obwohl an ihrer Authentizität nicht der geringste Zweifel besteht), Wiederholungen, Artikulation, Dynamik und Schumanns Phrasierungsbögen vor allem in der Violinstimme, auch die von Schumann zurückhaltend notierten Pedalanweisungen. Dass Schumann (und seine Freunde) gelegentlich, einer älteren Tradition folgend, das Klavier an die erste Stelle setzten, ist ebenso zu beachten wie seine (und ihre) Vorliebe für die untere und mittlere Lage der Violine. Schumann und seinen Freunden ging es nicht oder nur selten um die Zurschaustellung geigerischer Kunststücke, sondern um Virtuosität im Dienste der Musik, was ingeniose technische Eingebungen nicht ausschloss.

### Robert Schumann: 3. Sonate a-moll für Violine und Klavier (1853)

Gemeinschaftskompositionen zählen, da bisher wenig erforscht, immer noch zu den Kuriosa der Musikgeschichte, obwohl sie uns in manchen Epochen (z.B. in Russland in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in Frankreich im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts) häufiger begegnen. Eines der bekanntesten Beispiele ist sicher die sogenannte „FAE-Sonate“ für Violine und Klavier, an der sich im Oktober 1853 Robert Schumann, sein Schützling Albert Dietrich und der junge Brahms, der seit Anfang des Monats in Düsseldorf weilte, beteiligten. Dietrich berichtet in seinen „Erinnerungen an Johannes Brahms“, wie dieses Werk entstand: *„Einmal wurde Joachim zum Besuch erwartet. Schumann schlug uns in heiterer Stimmung vor, gemeinschaftlich eine Violinsonate zu komponieren. Joachim sollte dann errathen, von wem jeder Satz wäre. Der erste Satz fiel mir zu, das Intermezzo und Finale komponierte Schumann, und das Scherzo hatte Brahms nach einem Motiv aus meinem ersten Satze ausgeführt. Als nun Clara Schumann und Joachim die Sonate vortrugen, traf dieser sofort das Richtige und erkannte den Autor eines jeden Satzes. Das Manuskript der Sonate wurde Joachim zum Geschenk gemacht, und Schumann schrieb darauf die Widmung:*

F.A.E.

*„In Erwartung der Ankunft des verehrten und geliebten  
Freundes Joseph Joachim schrieb diese Sonate  
Robert Schumann, Johannes Brahms, Albert Dietrich.“*

Die „FAEsonatenüberraschung“, wie es in Schumanns Haushaltbuch heißt, fand am Abend des 28. Oktober 1853 statt. Das Tonbuchstaben-Motto FAE, das außer in dem von Brahms beige gesteuerten Scherzo in allen Sätzen der Sonate, wenn auch in unterschiedlicher Weise, Verwendung findet, ist eine Abkürzung der Lebensmaxime des Junggesellen Joseph Joachim: „Frei,

aber einsam“. Die „dreieinige Sonate“, wie sie Dietrich in einem Brief an den Widmungsträger nennt, ist nicht nur ein schönes Zeugnis für die enge menschliche Verbundenheit von vier bedeutenden Musikern, sondern auch ein besonders geistvolles Beispiel für eine musikalische Verarbeitung von Buchstaben eines Wortes oder Namens, die als Töne deutbar sind; man denke hier an Vorbilder wie das häufig bearbeitete BACH-Thema, an Schumanns ABEKG-Variationen op. 1 oder dessen Carnaval op. 9, der das Motiv ASCH variiert.

Dem schwungvollen und harmonisch farbigen Sonatensatz-Allegro in a-moll von Dietrich folgt ein kurzes lyrisches Intermezzo in F-Dur von Schumann, das nach dem Haushaltbuch am 22. Oktober (*„Intermezzo f. d. Joachim-Sonate“*) geschrieben wurde. Schon einen Tag später beendete dieser das a-moll-Finale, ein Stück von einer beinahe erschreckenden Vitalität, das im A-Dur-Schlussstück der Violine ein Feuerwerk von rasend auf- und abfahrenden Läufen zumutet, die zwar nicht immer die Möglichkeiten der Violintechnik berücksichtigen, jedoch auch Rückschlüsse auf das eminente Virtuositentum von Joseph Joachim, der das Stück ja vom Blatt gespielt hat, erlauben. Schon am 29. Oktober begann Schumann, die beiden fremden Sätze durch eigene zu ersetzen – er arbeitete am „1sten Satze“, einem großangelegten, von dramatischer Spannung berstenden Sonatensatz mit einer gewichtigen langsamen Einleitung, ganz im Stil der 2. Violinsonate d-moll op. 121. Am 31. Oktober war er mit der Sonate fertig; das Autograph mit dem dämonisch aufrauschenden d-moll-Scherzo (mit kapriziösem F-Dur-Mittelteil) trägt allerdings das Datum des 1. November, an dem offenbar letzte Revisionen stattfanden.

Durch Schumanns Krankheit, Selbstmordversuch und Einweisung in die Heilanstalt in Enderich im Frühjahr 1854 blieben sowohl die FAE-Sonate als auch die 3. Violinsonate mehr oder weniger unbeachtet liegen, obwohl sich Joseph Joachim, dem Schumann das Stück nach Hannover geschickt hatte, am 29. November 1853 begeistert äußerte: *„Die Ergänzung der Sonate paßt prächtig in ihrer concentrirten energischen Weise zu den übrigen Sätzen. Das ist freilich ein anderes Ganzes!“* Das unsinnige Vorurteil über Schumanns Werke der Düsseldorfer Zeit, besonders des Jahres 1853, sie seien von einer schweren psychischen Störung „überschattet“ und damit mehr oder weniger misslungen, das heute nur noch von Ignoranten nachgeplappert wird, war also im Kreise um Clara Schumann erst nach Schumanns Tod aufgekomen – allerdings hier aus einer falsch verstandenen Pietät. Man brachte die Werke von 1853 in einen Zusammenhang mit jener furchtbaren Katastrophe 1854, die den von allen verehrten und geliebten Schumann betroffen hatte, und mied sie deswegen. Immerhin spielte Clara Schumann bis 1860 mit dem Gedanken, wenigstens die beiden Mittelsätze der a-moll-Sonate zu veröffentlichen, dann gerieten beide Sonaten in Vergessenheit. 1906 wurde Brahms' Scherzo zur FAE-Sonate relativ sorgfältig ediert, während die Erstausgabe der ganzen FAE-Sonate 1935 zu einem editorischen Desaster geriet. Ob allerdings die etwa 700 Lesefehler oder die notorische Antipathie der Zeit gegen unbekannte Werke aus der Romantik dafür gesorgt haben, dass das Werk kaum aufgeführt wurde, ist nicht klar.

Die viel zu späte Erstausgabe der 3. Violinsonate erst 1956 durch O. W. Neighbour bei Schott in London ist auch nicht frei von erheblichen Mängeln; erst die Neue Schumann-Gesamtausgabe 2001 und die ihr folgende, in der vorliegenden Aufnahme verwendete Wiener Urtext Edition von Ute Bär, Zwickau 2007 bietet den gesicherten Notentext eines Werks, an das Schumann nicht letzte Hand anlegen konnte. So ist die Reihenfolge der beiden Mittelsätze nicht ganz klar – in der Erstausgabe 1956 setzte man, dem Autograph folgend, das Scherzo an die zweite Stelle, in der Neuausgabe steht es, in Anlehnung an die FAE-Sonate (und die musikalische Logik), an dritter Stelle. Nachdem selbst bis in die jüngste Zeit in der oft weniger seriösen „Fachliteratur“ oder in anderen „populären“ Texten noch von zwei Violinsonaten Schumanns die Rede ist, dürfte dieses von dramatischen Kontrasten geprägte Meisterwerk der Gattung inzwischen im Repertoire angekommen sein – im Konzertsaal wird es immer noch viel zu selten gespielt.



## Robert Schumann: 3 Romanzen für Violine und Klavier op. 94

Nach den Eintragungen im Haushaltbuch und auf dem Vorsatzblatt im Handexemplar sind die „Drei Romanzen für Oboe und Klavier“ op. 94 zwischen dem 7. und 12. Dezember 1849 in Dresden entstanden. Als „*sein hundertstes Opusculum*“ schenkte er sie seiner Frau Clara zum Weihnachtsfest 1849 – die Ausgabe war allerdings damals noch nicht ganz fertig, so dass bei einem ersten Durchspielen am 27. Dezember 1849 Clara Schumann mit dem Dresdener Geiger (!) Franz Schubert (1808-1878) wohl aus dem Autograph oder aus Korrekturabzügen musizierte. Erst am 2. November 1850 in Düsseldorf wurden die drei Romanzen mit dem Oboisten Rogier, einem Mitglied des Düsseldorfer Orchesters, und Clara Schumann am Klavier erprobt. Nachdem ein Angebot Schumanns an den Verlag André in Offenbach im Januar 1850 abgelehnt worden war, wandte sich der Komponist am 26. Oktober 1850 an Simrock in Bonn und bot „*3 Romanzen für Oboe (ad libitum Clarinette oder Violine) mit Begl. d. Pianoforte*“ an. Der Verlag akzeptierte am 29. Oktober alle drei Werke und versprach, die Romanzen „*noch im Laufe dieses Jahres erscheinen*“ zu lassen. Am 13. November 1850 schickte Schumann die Stichvorlage ab und bemerkte dazu: „*Es würde mich freuen, sie vielleicht bis zur Weihnachtszeit fertig zu sehen, um sie meiner Frau beschenken zu können.*...“

Der Verlag bat am 19. November darum, für die drei Fassungen mit Oboe, Violine und Klarinette drei separate Titelblätter stechen zu dürfen, „*da man es im allgemeinen nicht liebt, wenn auf dem Titel mehrere Instrumente angegeben sind*“. Dies lehnte Schumann am 24. November ab: „*Wenn ich originaliter für Violine oder Clarinette componirt hätte, würde es wohl ganz etwas anderes geworden sein. Es thut mir sehr leid, Ihrem Wunsch nicht nachkommen zu können; aber ich kann nicht anders.*“ Da Schumann sich mit der Korrektur viel Zeit ließ, konnte das Werk nicht zu Weihnachten, sondern erst im Januar 1851 als op. 94 erscheinen. Die von Schumann autorisierten Versionen mit Klarinette bzw. Violine sind, da sorgfältig und mit Rücksicht auf die anderen klanglichen Möglichkeiten erstellt, aber mehr als nur Notlösungen, sondern reizvolle Alternativen zur ursprünglichen Fassung für die bis dahin von den Komponisten vernachlässigte Oboe.

## Joseph Joachim: Romanze C-Dur für Violine und Klavier

Der aus Kitzsee bei Preßburg stammende Geiger, Dirigent und Komponist Joseph Joachim (1831-1907) war ein musikalisches Wunderkind, nach der Beschreibung von Mendelssohns Schwester Fanny Hensel „*ein allerliebster zwölfjähriger Ungar, der ein so geschickter Violinspieler ist, daß ihn David nichts mehr zu lehren weiß, und ein so vernünftiger Junge, daß er allein auf der Eisenbahn herreist.*...“. Mendelssohn nahm den 13jährigen, der als Geiger Schüler von Joseph Böhm war und Kompositionsunterricht bei dem Thomaskantor Moritz Hauptmann hatte, 1844 auf eine triumphale Konzertreise nach England mit, wo er u.a. Beethovens Violinkonzert erstmals spielte. Schumann schrieb für ihn – neben den zwei Sätzen der FAE-Sonate – die Phantasie op. 131 für Violine und Orchester, die am 27. Oktober 1853 im letzten von ihm geleiteten Düsseldorfer Sinfoniekonzert uraufgeführt wurde, und sein Violinkonzert d-moll, das allerdings von Joachim nur bei einer Probe in Hannover 1854 gespielt und nach Schumanns Tod aus falsch verstandener Pietät zurück gehalten wurde. Außer Brahms hat Schumann keinen jungen Musiker so hoch geschätzt wie Joachim, der nach und neben seinen Tätigkeiten als Konzertmeister in Weimar (1849-1852, unter dem Hofkapellmeister Franz Liszt) und Kapellmeister in Hannover (1853-1866), schließlich als Gründer und langjähriger Direktor der Berliner Hochschule für Musik (1868) zu einem der einflussreichsten Musiker des 19. Jahrhunderts wurde. Als stilbildender Virtuose, als Primarius eines Streichquartetts und als Dirigent half er Werke von Bach, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schumann und Brahms endgültig oder erstmals im Konzertleben durchzusetzen, er inspirierte die Violinkonzerte von Brahms und Dvořák, beriet die Komponisten bei der Arbeit und hob die Werke aus der Taufe, als Lehrer prägte er eine ganze Generation von Geigern. Als origineller Komponist, vor

allem für sein Instrument, aber auch für Bratsche, die er gleichfalls meisterhaft spielte, resignierte er aus übergroßer Selbstkritik früh, obwohl Schumann und Brahms ihn hochschätzten und zu ermuntern versuchten.

Die wenigen Kompositionen, die Joachim – nur zum Teil und oft nach langem Zögern – dann doch veröffentlichte, sind für Orchester (Ouvertüren „Hamlet“ op. 4, „Demetrius“ op. 6, „Heinrich IV.“ op. 7, zu einem Lustspiel von Gozzi op. 8 und „Elegische Ouvertüre“ (dem Andenken Heinrich von Kleists gewidmet, op. 13) oder für Violine und Orchester (Andantino und Allegro scherzoso op. 1, Konzert g-moll op. 3, Konzert in ungarischer Weise op. 11, Notturmo op. 12, Variationen e-moll, Konzert G-Dur). Neben zwei gewichtigen Werken für Viola und Klavier („Hebräische Melodien“ op. 9, Variationen op. 10) erschienen nur drei Kompositionen für Violine und Klavier im Druck: „Drei Stücke“ op. 2, „Drei Stücke“ op. 5 und eine Romanze C Dur. Wann diese entstanden ist, wissen wir nicht – sie steht stilistisch der B-Dur Romanze aus op. 2 nahe und dürfte gegen Ende der Leipziger (1843-1849) oder zu Beginn der Weimarer Zeit komponiert worden sein. 1852 erschien sie zunächst als Musikbeilage zur „Neuen Zeitschrift für Musik“ und später auch als Einzelausgabe bei Kahnt in Leipzig. Das reizende Salonstück mit virtuosem Anstrich hat Joachim 1903 noch selbst als 72jähriger und als einzige eigene Komposition mit unnachahmlichem Charme für die Schallplatte aufgenommen.

## Woldemar Bargiel: Sonate f-moll für Klavier und Violine op. 10

Woldemar Bargiel wurde am 3. Oktober 1828 in Berlin geboren. Er war ein Sohn des aus Oberschlesien stammenden Leipziger und Berliner Klavier- und Gesangslehrers Adolph Bargiel (1783-1841) und seiner Frau Mariane (1797-1872), Enkelin des berühmten Flötenvirtuosen Johann George Tromlitz, die während ihrer unglücklichen Ehe mit Friedrich Wieck im Leipziger Gewandhaus sowohl als Pianistin wie als Sängerin aufgetreten war. Nach ihrer Scheidung gründete sie in Berlin eine neue Familie, die sie nach dem frühen Tode ihres zweiten Mannes durch Klavierunterricht mühselig ernähren musste. Woldemar Bargiel ist somit ein Halbbruder der neun Jahre älteren Clara Wieck bzw. Schumann, die er zeitweilen bewunderte und verehrte. Er sang als Soloaltist im Berliner Domchor und erhielt früh Musikunterricht in der Familie. 1846 ging er auf den Vorschlag Robert Schumanns und durch Vermittlung Mendelssohns an das Leipziger Konservatorium, wo u.a. Ignaz Moscheles, Moritz Hauptmann, Niels Wilhelm Gade, Ferdinand David und Julius Rietz seine Lehrer waren. Seit 1850 schlug er sich als Privatmusiklehrer in Berlin zunächst mehr schlecht als recht durch, konnte aber durch den Einfluss seiner berühmten Schwester und seines Schwagers einige Kompositionen, hauptsächlich Klavierwerke und das erste Klavierrio op. 6, bei bekannten Verlegern veröffentlichen. 1859 wurde er von Ferdinand Hiller als Lehrer für Klavier und Theorie an das Kölner Konservatorium berufen, bis er 1865 Direktor der „Maatschappij tot bevordering der toonkunst“ in Rotterdam wurde, wo er sich nun auch als Dirigent und Chorleiter profilieren konnte. Sein Freund aus der Leipziger Zeit Joseph Joachim holte ihn 1874 an dieses renommierte Institut, wo er bis zu seinem Tod am 23. Februar 1897 in Berlin mit Erfolg lehrte. Zu seinen Schülern zählten dort der Komponist Paul Juon, der Pianist Leopold Godowsky, der Liszt-Forscher Peter Raabe und der Musikwissenschaftler Johannes Wolf. Er starb wenige Wochen vor Johannes Brahms, mit dem er befreundet war und gemeinsam an der Chopin- und der Schumann-Gesamtausgabe arbeitete.

Bargiels Schaffen ist ziemlich schmal, zeichnet sich aber durch kompositorische Gediegenheit aus. Seine frühen Werke sprengen nicht selten den Rahmen seiner durch die Leipziger Schule geprägten konservativen Grundeinstellung durch kühne harmonische und rhythmische Experimente. Er schrieb Orchesterwerke (eine Joseph Joachim gewidmete Sinfonie C-Dur op. 30, drei Ouvertüren, „Prometheus“ op. 16, „Zu einem Trauerspiel“ [„Romeo und Julia“] op. 18, „Medea“ op. 22, ein Adagio op. 38 für Violoncello und Orchester), Psalmvertonungen für Chor und Orchester, Kammermusik, sowie zahlreiche Werke für Klavier zu 2 und 4 Händen, die den erfahrenen Pianisten zeigen, z.B. die großartigen, Clara Schumann gewidmeten „Drei Fantasiestücke“ op. 9, die den Vergleich mit Schumann und Brahms nicht scheuen müssen. Bargiel begann stilistisch unter den Auspizien seines

Schwagers Schumann, der ihn schon früh zu fördern suchte. 1853 zählte dieser ihn in seinem berühmten Aufsatz „Neue Bahnen“, mit dem er den erst 20jährigen Brahms in die Musikwelt einführte, zu den „hochaufstrebenden Künstlern der jüngsten Zeit“. In seiner Zeit an der Berliner Musikhochschule, in der er auch weniger komponierte und kaum noch als Dirigent wirken konnte, wurde er immer mehr als Komponist vergessen und nur noch als Lehrer geschätzt. Schließlich blieb er - eine bittere Ironie der Geschichte - als der Herausgeber von Bachs „Vierstimmigen Kirchengesängen“ (acht Hefte, Berlin 1891/93, Bote & Bock) im Bewusstsein der Musikwelt, weil man mit Hilfe dieser Ausgabe lange Zeit die alten Schlüssel zu erlernen pflegte. Seit einiger Zeit finden aber seine Werke auf CDs und in Konzerten wieder viel Anerkennung. Die Tradition des Leipziger Konservatoriums, aber auch die Tatsache, dass Bargiel mit einigen der bedeutendsten Kammermusikinterpreten des 19. Jahrhunderts, z.B. den Geigern bzw. Bratschern Joseph Joachim, der auch kurze Zeit am Leipziger Konservatorium sein Violinlehrer war, Emanuel Wirth und Otto von Königslöw und den Cellisten Julius Rietz und Robert Hausmann bekannt oder befreundet war, brachte es mit sich, daß Kammermusik in seinem Oeuvre eine gewichtige Rolle spielt. Schon während seiner Leipziger Studienzeit schrieb er drei Streichquartette, von denen das dritte (a-moll) als op. 15b, allerdings erst 1877, gedruckt wurde, sowie ein Streichoktett c-moll, das ihm als Abschlussarbeit viel Anerkennung brachte, aber auch erst 1877 als op. 15a erschien. Er veröffentlichte außerdem ein viertes Streichquartett (d-moll, op. 47), drei Klaviertrios (F-Dur op. 6, Es-Dur op. 20 und B -Dur op. 37), eine Sonate f-moll op. 10 und eine Suite D-Dur op. 17 für Violine und Klavier.

So erfolgreich Bargiel mit seinem ersten Klaviertrio war, so wenig Beachtung fand seine einzige Violinsonate f-moll op. 10, die nach dem Kompositionsverzeichnis im April 1854 in Berlin entstand, in Briefen von Brahms an Clara Schumann vom November und Dezember 1854 noch als „*Violinfantasie*“ bezeichnet wurde, aber erst im November 1857 bei Arnold in Elberfeld, dem Verleger von Schumanns „Albumblätter“ op. 124, „Sieben Stücken in Fughettenform“ op. 126 und „Gesängen der Frühe“ op. 133, erschien. Die im Kompositionsverzeichnis vermerkte Widmung an Joseph Joachim erscheint im Druck nicht. Immerhin konnte Bargiel am 10. Juli 1858 seiner Mutter melden: „...von der Violinsonate hat er [Arnold] bereits 75 Exemplare ... abgesetzt.“ Im Mai 1879 brachte der Berliner Verleger Adolph Fürstner eine „*neue verbesserte Ausgabe*“ der Sonate heraus, die dieser Einspielung zugrundegelegt wurde. Sie bestand in erster Linie aus einer (allerdings auch nicht besonders sorgfältigen) Verbesserung der zahlreichen Fehler des Erstdrucks und einer behutsamen Überarbeitung der Dynamik und Phrasierung. Die Sonate wurde nach 1855 mehrmals in Berlin und 1861 in Köln aufgeführt; am 15. Juni 1859 spielte sie Bargiel zusammen mit dem Hamburger Geiger John Boie bei einem Besuch in Hamburg Brahms vor. Aber weder von diesem noch dem Widmungsträger Joseph Joachim, der die Sonate wahrscheinlich nie öffentlich gespielt hat, sind wertende oder kommentierende Äußerungen bekannt geworden, in Rezensionen von Aufführungen bzw. des Druckes wird sie meist nur oberflächlich erwähnt. Bargiel selbst scheint später zu diesem durchaus ungewöhnlichen Werk etwas auf Distanz gegangen zu sein; an seinen Freund Robert Radecke, den Berliner Komponisten, Dirigenten und Geiger, schrieb er jedenfalls am 30. November 1862 aus Köln: „*Recht sehr erfreut hat mich, daß Du gleich in Deiner ersten Matinee meine Violin-Sonate spieltest. Gewiß war auch Meinecke unter den Zuhörern; ich mußte an die Zeit denken, da sie noch neu war und wir sie bei Dir des Sonntags in der Chauseestraße spielten. Gehts denn noch? Hält die Sonate noch Stand? ich glaub', ich könnt' jetzt doch nicht mehr so düster schreiben.*“

Möglicherweise steht der düstere, von leidenschaftlichem Pathos und beinahe orchestraler Klangfülle geprägte Charakter der Sonate mit ihrer Entstehungszeit in Zusammenhang. Bargiel war im April 1854 durch die Nachrichten von Schumanns geistigem Zusammenbruch und Einlieferung in die Nervenheilanstalt in Endenich am 4. April, die er von seiner Mutter Mariane erhielt, die ihrer Tochter Clara in Düsseldorf zur Hilfe herbeigeitelt war, tief erschüttert, da er seinen Schwager als Menschen, Künstler und väterlichen Mentor verehrte und liebte. Das Beethoven'sche Aufbegehren gegen ein grausames Schicksal, f-moll, die Tonart von Beethovens „Appassionata“, dem Lieblingsstück seiner Schwester Clara, der beinahe gewaltsame Durchbruch zum Dur

im Final-Rondo weisen deutlich in diese Richtung, nicht zuletzt auch das Beethoven-nahe markante erste Thema des ersten Satzes. Eine Aufheiterung dieser düsteren Grundstimmung bringt nur das lyrische Seitenthema des ersten Satzes, das wie ein huldigendes Zitat des späten Schumann wirkt, und der langsame Satz in As-Dur, ein Variationszyklus (wie in Schumanns d-moll-Violinsonate op. 121) über ein kantables Andante-Thema, der in seiner subtilen Chromatik und klanglichen Differenzierung zum Besten gehört, was Bargiel geschrieben hat. Der Schlusssatz, ein von leidenschaftlicher Energie durchpulsstes Rondo, greift den Charakter des ersten auf und sprengt in seiner quasi-orchestralen Faktur beinahe die Gattungsgrenzen der Kammermusik. Alle diese Eigenschaften, die hohen technischen Ansprüche an beide Instrumente und der eigentümliche Stil der Musik, die nichts Epigonales an sich hat, erklären, warum Bargiels Violinsonate beinahe restlos vergessen wurde, obwohl ihr Rang dem der drei inzwischen wiederentdeckten Violinsonaten von Niels Wilhelm Gade durchaus ebenbürtig ist.

## Robert Schumann, Sonate a-moll op. 105 für Klavier und Violine

An seinem 11. Hochzeitstag, dem 12. September 1851, begann Schumann nach seinen Eintragungen im Haushaltsbuch mit einem „Duo für Piano Forte und Violine“. Die Arbeit wurde am 14. September fortgesetzt, am 15. war er „ziemlich fertig mit der Sonate für Violine“ und am 16. „fertig“. Clara Schumann notierte am 15. September in ihrem Tagebuch: „Robert arbeitet sehr fleißig etwas Neues; ich kann ihm aber nicht entlocken, was; vermute jedoch, es sei ein Stück für Klavier und Violine, hab ich recht?“ Und am 18. September: „Ich hatte recht vermutet, R. hat eine neue Sonate für Klavier und Violine komponiert, doch lernte ich sie noch nicht kennen, da sie jetzt beim Notenschreiber ist.“ Schließlich bemerkt sie am 25. September: „Roberts neue Sonate ... habe ich nun kennen gelernt und bin sehr entzückt davon. Der ganze Charakter der Sonate gefällt mir außerordentlich, und ich kann gar nicht erwarten, bis Wasielewski (Konzertmeister des Düsseldorfer Orchesters und Schumanns erster und wenig glückhafter Biograph) kommt, daß ich sie mit ihm spielen kann.“ Diese Probe fand am 16. Oktober statt; Clara Schumann berichtet: „Es ließ mir keine Ruhe, ich musste gleich heute Roberts neue Sonate probieren. Wir spielten sie und fühlten uns ganz besonders durch den ersten Satz ergriffen, nur der dritte, etwas weniger anmutige, mehr störrische Satz wollte noch nicht so recht gehen.“

Dieser Eindruck wird von Wasielewski bestätigt, der in seiner Autobiographie „Aus siebzig Jahren“ schrieb: „Schon am zweiten Tage nach meiner Rückkehr von Dresden brachte Schumann die A-moll-Sonate op. 105 zum Vorschein, die seine Gattin dann auf der Stelle mit mir durchspielte. Im Ganzen zeigte sich Schumann von der Ausführung befriedigt, nur das Finale konnte ich ihm nicht zu Danke spielen. Es wurde noch dreimal durchgenommen, doch Schumann meinte, er habe eine andere Wirkung von der Geigenpartie erwartet. Ich vermochte ihm nicht genügend den störrischen, unwirschen Ton des Stückes wiederzugeben. Die Sonate hatte übrigens als Komposition nicht ganz seinen Erwartungen entsprochen, weshalb er eine zweite, „bessere“, zu machen beschloß.“ In dem letzten Punkt dürfte sich Wasielewski, der auch sonst Schumann als Persönlichkeit und als Künstler nicht richtig einzuschätzen verstand, gründlich getäuscht haben, da dieser ein solches Werk wohl gar nicht erst veröffentlicht hätte. Dass Schumann zwischen dem 26. Oktober und 2. November 1851, also nur wenige Wochen später, eine zweite Violinsonate d-moll komponierte, die aber erst 1855 als „2te grosse Sonate für Violine und Pianoforte“ op. 121 erschien, bestätigt Wasielewski Behauptung nicht, denn diese Sonate ist nicht „besser“, sondern, wie schon der Titel andeutet, ganz anders konzipiert, ein großangelegtes „Konzertstück“. Eine andere Bemerkung, die Wasielewski in seiner Schumann-Biographie überlieferte, verdient mehr Glauben. Dieser soll über die Sonate gesagt haben: „Ich habe sie gerade komponiert, als ich mich über ein paar Menschen sehr ärgerte.“ Dies könnte sich auf die damals einsetzenden Spannungen zwischen dem Ehepaar Schumann und dem Düsseldorfer Musikverein beziehen: am 6. September sind z.B. „Sturm mit Wortmann – große Bedenken wegen d. Zukunft“ im Haushaltsbuch vermerkt.



Als Ferdinand David bei Schumanns letztem Besuch in Leipzig im März 1852 die Sonate nach einem „trefflichen Diner“ beim Fürsten Reuß mit Clara Schumann vom Blatt spielte, mit „dem ihm eigenen vollen großen Ton“ und „hinreißender Genialität“, meinte diese, nun erst sei ihr der eigentümliche Charakter des letzten Satzes aufgegangen, und schloss im Tagebuch mit der Bemerkung: „... kurz, er hat uns entzückt.“ Die öffentliche Uraufführung der Sonate mit diesen beiden Interpreten fand am 21. März 1852 bei einer musikalischen Matinée im Gewandhaus statt, bei der auch Schumanns drittes Klaviertrio g-moll op. 110 erstmals erklang; beide Stücke hinterließen beim Publikum aber keinen nachhaltigen Eindruck. Noch im März 1852 erschien das Werk im Druck bei Friedrich Hofmeister in Leipzig, als „Sonate (in A moll) für Pianoforte und Violine... Op. 105“, fand aber zunächst nicht allzu viel Resonanz. Erst Joseph Joachim gelang es, der Sonate zum Durchbruch zu verhelfen. Er spielte sie im Mai 1853 in Düsseldorf zusammen mit Clara Schumann in privatem Kreis „so wundervoll, daß mir das ganze Werk nun erst recht den Eindruck gemacht hat, wie ich es immer gedacht hatte“ (so heißt es in Clara Schumanns Tagebuch). Am 23. September 1853 wiederholte und vertiefte sich dieser Eindruck. Joachim spielte die Sonate nach Clara Schumanns Worten „so tief ergreifend, daß es einem an die innersten Saiten des Herzens schlug; so hatte ich es mir wohl immer gedacht, daß es klingen müsste, aber nie gehört.“ Noch am 26. Januar 1854 konnte Schumann sein Werk noch einmal in Hannover, wo Joseph Joachim als Konzertmeister wirkte, von diesem und seiner Frau gespielt, hören.

Es ist sicher kein Zufall, dass die Violinsonate a-moll op. 105 im Haushaltbuch zuerst als „Duo“ erscheint und dass auf dem Titelblatt des Erstdrucks das Klavier an erster Stelle genannt wird. Damit reiht sich Schumann in die Tradition der Violinsonate seit Mozart und vor allem Beethoven ein, dessen Sonaten Clara Schumann gelegentlich im Konzert spielte. Bei Schumann kommt es zu einem vollkommen gleichberechtigten Konzertieren oder besser Duettieren der beiden Instrumente – sie sind noch mehr als bei Beethoven oder Schubert zu einer untrennbaren Einheit verschmolzen, so dass begleitende Passagen in einem der beiden Instrumente so gut wie vollkommen fehlen. In dieser Hinsicht hat Schumann das Vorbild für alle „großen“ Violinsonaten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts geliefert, für die Werke von Brahms, Bargiel, Gade, Grieg, César Franck, Robert Fuchs, Heinrich von Herzogenberg, Gustav Jenner bis hin zu Regers op. 1, der 1893 erschienenen Sonate d-moll. Auch kompositionstechnisch ist Schumanns unerhört knapp geformte Sonate von zukunfts-weisender Kühnheit. Thematisch-motivische Beziehungen verklammern die drei Sätze zu miteinander, vieles ist nach dem Prinzip der entwickelnden Variation aus wenigen Keimzellen heraus gebildet. Im zauberhaft anmutigen, intermezzo-artigen zweiten Satz sind Merkmale eines langsamen Satzes mit Elementen des fehlenden Scherzos verschmolzen, der Schlusssatz, ein dämonisches Perpetuum mobile, lässt Schumanns intensives Bach-Studium erkennen.

## Robert Schumann: Große Sonate d-moll op. 121 für Violine und Klavier

Dass Schumann eine zweite Violinsonate schrieb, noch bevor er die erste öffentlich vorgestellt oder veröffentlicht hatte, ist ungewöhnlich, darf aber nicht zu falschen Schlüssen führen. Sicherlich war die Bemerkung zu Wasielewski, er wolle eine „bessere“ machen, ironisch gemeint – Schumann wollte natürlich keine Doublette Prodi-zieren, sondern noch ein anderes Konzept erproben, was ihm dann auch gelungen ist. Die beiden Sonaten könnten unterschiedlicher kaum sein. Nach dem Projekten-Buch, dem Haushaltbuch und den Eintragungen im Handexemplar des Erstdrucks wurde das neue Werk unter dem vorläufigen Titel „2te Sonate (D moll) für Violine (und Pianoforte)“ zwischen dem 26. Oktober und 2. November 1851 skizziert. Dass es zu diesem Zeitpunkt noch nicht vollendet war, beweist eine Tagebuchnotiz Clara Schumanns vom 4. November: „Robert arbeitet fleißig an einer zweiten Sonate für Klavier und Violine. Ich brenne vor Ungeduld danach.“ Über eine Probeaufführung der Sonate im Hause Schumann, wieder mit Wasielewski, am 15. November 1851, bei der auch das Klaviertrio g-moll op. 110 gespielt wurde, schreibt Clara Schumann: „Vorher aber hatte ich mit Wasielewski Roberts eben vollendete zweite Sonate in D-moll probiert... sie ist

wieder von einer wunderbaren Originalität und einer Tiefe und Großartigkeit, wie ich kaum eine andre kenne, – das ist wirklich eine ganz überwältigende Musik.“ In einem Brief an ihre Mutter Mariane Bargiel in Berlin vom 19. November äußert sie sich ähnlich: „... Es ist ein Schwung und eine jugendliche Frische in den Sachen, die einen wahrhaft elektrisiert... Ich kann Dir gar nicht sagen, wie glückliche Stunden mir diese neuen Werke wieder verschafft haben...“ Noch am 6. Januar 1853 schrieb Clara Schumann an Theodor Avé-Lallemant in Hamburg: „... Das ist für mich die großartigste [Sonate] nach der Beethoven'schen in A [„Kreutzer-Sonate“ op. 47], ich kenne wenigstens keine Gleiche.“

Mit der Publikation der Sonate ließ sich Schumann aber Zeit – musste er doch erst einmal die erste Violinsonate a-moll op. 105 publizieren, was im März 1852 schließlich erfolgte. Ein Angebot im Oktober 1852 an den Berliner Verlag Bote & Bock wurde abgelehnt, nicht zuletzt wegen Schumanns zu hohen Honorarforderungen und den erwarteten geringen Absatz eines so langen und anspruchsvollen Werks. Erst im Januar 1853 nahm Schumanns Hauptverleger Breitkopf & Härtel das Werk an – er hatte die Möglichkeit gehabt, die Sonate am 15. März 1852 bei einer privaten Matinée im Hause Preuber in Leipzig mit Clara Schumann am Klavier und Ferdinand David zu hören. Diese Aufführung hinterließ offenbar auf das damalige Publikum einen bleibenden Eindruck, wie der Schumann-Adept August Strackerjan berichtet. Weil Schumann und der Verleger noch eine Zeitlang über die Höhe des Honorares stritten und dieser noch ungewöhnlich viel an der endgültigen Fassung feilte, erschien das Werk erst im September 1853 unter dem bezeichnenden Titel „2te GROSSE SONATE für Violine und Pianoforte... Op. 121“ und einer Widmung an Ferdinand David, dem Schumann am 9. Oktober 1853 ein Exemplar zusandte und dazu schrieb: „Du erhältst hier die Sonate, die ich Dir zugeeignet habe. Du magst sie als Erinnerungszeichen an im jugendlichen Alter verlebte schöne Stunden freundlich annehmen.“ David bedankte sich am 15. Oktober 1853: „Mein lieber Schumann! Du hast mich durch die Dedication Deiner Sonate ebenso erfreut als geehrt. Nimm meinen innigsten Dank dafür so wie für die herzlichen Zeilen, welch das schöne Exemplar begleiteten.“ Die öffentliche Uraufführung der Sonate fand am 29. Oktober 1853 bei einer Soirée im Cürstensen Saale in Düsseldorf statt, diesmal mit dem jungen Joseph Joachim, der das Stück am Vortag der Dichterin Bettina von Arnim und ihrer Tochter Gisela, seiner großen Liebe, vorgespielt hatte. Schon am 10. September 1853 hatte Joachim in einem Brief an seinen Freund Arnold Wehner bemerkt: „... sie ist für mich eine der schönsten Schöpfungen der neuen Zeit, in ihrer herrlichen Einheit der Stimmung und Prägnanz der Motive. Sie ist voll hoher Leidenschaft, – fast herb und schroff in ihren Accenten – und der letzte Satz könnte an eine Seelenlandschaft mahnen in seinem herrlichen Auf- und Niedervogeln.“ Übrigens wurde bei der erwähnten Soirée auch Beethovens „Kreutzer-Sonate“ gespielt, die Clara Schumann zuvor erwähnt hatte, ganz offenbar ein Modell für Schumanns Sonate, der ein repräsentatives Werk für den Konzertsaal schaffen wollte.

Nach den begeisterten Äußerungen der Zeitgenossen und einigen Aufführungen in Schumanns Umfeld, z.B. im Januar 1854 mit Joachim in Hannover, gab es nach Schumanns Tod 1856 einen eklatanten Bruch in der Rezeption gerade dieser Sonate. Sie wurde kaum noch gespielt, auch von Clara Schumann nicht so oft wie die erste Violinsonate, und geriet unter das unsinnige Verdikt, das Schumanns Werke nach 1850 traf, sie seien von der nahenden „Geisteskrankheit tragisch überschattet“, zu düster und weitgehend kompositorisch misslungen. Selbst ein so kluger Kopf wie der Brahms-Freund und Wagner-Gegner Eduard Hanslick schrieb von einer „auffallende[n] Abspannung aller Geisteskräfte, ein[em] Nachlassen der früheren Energie und Gedankenfülle“ und einem „Mangel wahrhafter musikalischer Kraft“.

Davon kann natürlich nicht die Rede sein. Die d-moll-Sonate wurde vielmehr das „Opfer“ ihrer weit in die Zukunft weisenden Konzeption. Schumann wagte auch hier etwas Neues: ein vollkommenes Verschmelzen der virtuosischen Violinstimme mit dem wichtigen Klavierpart, eine motivisch-thematische Verklammerung aller vier Sätze und eine Neuorientierung der Harmonik und Rhythmik an barocken Vorbildern. Im Titel des Erstdrucks steht die Violine jetzt an erster Stelle, wohl auch eine Huldigung an den großen



Geiger Ferdinand David und ein Hinweis auf die ungewöhnlichen virtuosen Anforderungen des Violinparts. Aus den drei Sätzen der ersten Sonate wurden vier, dem ersten Satz in Sonatensatzform, der von Energie und Leidenschaft erfüllt ist, wurde eine kurze, präliminierende langsame Einleitung vorangestellt, die das charakteristische Hauptthema (Quartsprung, Terzsprung abwärts) vorwegnimmt. Das Scherzo im 6/8-Takt in h-moll, das nicht eigens als solches bezeichnet ist, setzt die Stimmung des ersten Satzes fort und ist von starken motorischen Impulsen geprägt, die sich im kurzen, nur flüchtig nach Dur aufgehellten Mittelteil differenzieren. Der langsame Satz in G-Dur (3/8-Takt) mit seiner raffinierten Pizzicato-Begleitung am Anfang entpuppt sich als ein vierteiliger Variationszyklus über eine schlichte, volksliedartige Melodie, der durch ein Zitat aus dem Scherzo unvermittelt, aber nur kurz unterbrochen wird – eine der anrührendsten Eingebungen des späten Schumann von unerhörter klanglicher Subtilität. Das auf- und abwogende Perpetuum mobile des abschließenden Rondos mit seiner barockisierenden Harmonik und Figuration erinnert an die erste Sonate und sorgt für ein fulminantes Finale in strahlendem D-Dur.

### Clara Schumann: Drei Romanzen op. 22 für Violine und Klavier

Nach einer durch ständige Überlastung verursachten langen schöpferischen Pause seit dem Jahre 1848 begann Clara Schumann Ende Mai 1853 in Düsseldorf wieder zu komponieren. Offenbar wirkte sich die geräumige und ruhig gelegene Wohnung in der Bilker Straße, in der sie ein eigenes „Studierzimmer im zweiten Stock“ hatte, „wo Robert nichts hören konnte“, wie sie erfremt im Tagebuch vermerkte, sehr positiv auf ihre Schaffenslaune aus. So entstanden für den Geburtstag ihres Mannes am 8. Juni die „Variationen über ein Thema von Robert Schumann“ op. 20, im Juni die „Drei Romanzen“ op. 21 für Klavier und die „Sechs Lieder aus Jucunde von Hermann Rollett“ op. 23 sowie schließlich am 14., 18. und 21. Juli die „Drei Romanzen“ op. 22 für Violine und Klavier, neben dem Klaviertrio g-moll op. 17 Clara Schumanns einziges Kammermusikwerk.

Dass die drei Stücke im Druck im Januar 1856 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig, Clara Schumanns Hauptverleger seit 1838, Joseph Joachim „freundschaftlichst“ gewidmet sind, der wie bei der Phantasie op. 131 und beim Violinkonzert d-moll ihres Mannes die Violinstimme mit Bogenstrichen und z.T. mit Fingersätzen eingerichtet hat, ist die natürliche Folge der inspirierenden Begegnungen des Ehepaars Schumann mit dem genialen jungen Geiger, die im Mai 1853 begannen und im Herbst dieses Jahres eine beglückende Fortsetzung fanden. Seit dieser Zeit hat Clara Schumann mit Joseph Joachim bis 1890 in einer einzigartigen künstlerischen Partnerschaft musiziert, in privatem Kreis und auf den Konzertbühnen Europas, vor allem auch Englands, was Adolph von Menzel bei einem Konzert in Berlin 1854 in einem eindrucksvollen Aquarell festhielt. Clara Schumann wollte die Romanzen in der Druckausgabe Joachim zu Weihnachten 1855 schicken, was leider nicht möglich wurde. Brahms, der sich damals bei Clara Schumann in Düsseldorf aufhielt, schrieb dem Freund am 24. Dezember 1855: „... [es] liegt an einem saumseligen Händler, der etwas Schönes für Dich noch nicht geschickt hat... Auf das, was folgt, kannst Du Dich ungeniert freuen.“ Clara Schumann und Joseph Joachim spielten die Romanzen mehrmals gemeinsam bei Konzerten, u.a. vor dem musikliebenden und selbst komponierenden König Georg V. von Hannover, der darüber „ganz in Extase“ geriet, wie Joachim berichtet. In der „Neuen Berliner Musikzeitung“ war 1856 über das Werk zu lesen: „Sämtliche drei Stücke sind jedes in seinem Character überaus innig gedacht und in zarter, duftiger Weise ausgeführt: Die Melodien der Violine sind an sich zwar einfach, aber durch sehr interessante Harmonie- und Begleitungsunterlage, sowie durch Gegenmelodien, ohne alle Ueberladung sehr wirkungsvoll behandelt. Der eigenthümlich reizende Ton jeder einzelnen Nummer macht es sehr schwer, irgend einer derselben den Vorzug geben zu wollen.“

Die drei Romanzen op. 22 für Violine und Klavier, denen Robert Schumanns „Drei Romanzen“ op. 94 für Oboe (oder Violine!) und Klavier Modell gestanden haben könnten, sind in der Faktur und der Qualität Clara Schumanns „Drei Romanzen“ op. 21 für Klavier, die Johannes Brahms gewidmet wurden, vergleichbar. In einer ausgewogenen Balance zwischen lyrischen und konzertant-virtuosen Elementen und zwischen den beiden ungleichen Instrumenten führt der unauffällig strukturierte Zyklus von Des-Dur über g-moll nach B-Dur. Eine unmerkliche Beschleunigung vom Andante der empfindsamen ersten Romanze mit ihrem beziehungsreichen Zitat aus dem Kopfsatz der a-moll-Violinsonate op. 105, die Joachim so unvergleichlich gespielt hatte, über die kapriziöse Allegretto-Laune der zweiten bis zum virtuosen Brio der dritten Romanze verleiht dem Werk zusätzlichen Reiz.

*Text: Joachim Draheim*

It is widely known that **Robert Schumann**, the son of an entrepreneurial and successful bookseller, publisher, writer and translator, doubted for quite some time whether to become a musician or a writer. At first his exceptional musical talent was hardly trained and therefore highly autodidactic. This is obvious in his virtuous piano play and daredevil compositions, in genres that are barely manageable without proper studies: choral compositions with orchestra, chamber music (a fragmentary piano quartet in C-minor, 1829), 13 lieder, and piano pieces for four and two hands. Successful concerts, some even in public such as on the 24<sup>th</sup> of January 1830 in Heidelberg, his irrepressible creative urge and his love for music finally drove him to quit his law studies, which he had never followed wholeheartedly anyway. From then on he focused on music, first of all by taking piano courses at his future father-in-law, Willen Friedrich Wieck in Leipzig.

It is rather remarkable, and has hardly ever been properly discussed, that it was not his admiration for one of the leading piano virtuosos, or the experience of an exceptional work of music at a concert that finally drove him to music but the encounter with two of the most distinguished violinists of his time. On 11<sup>th</sup> of April 1830 he attended a concert by the legendary devil's violinist Niccolò Paganini in Frankfurt on the Main. He was fascinated and appalled at the same time – he later called him the “watershed of virtuosity” and rearranged some of his Capriccios op.1 for violin solo for piano (Etudes op.3 and 10, 1832/35). Much less widely known is Schumann's friendly and intensive encounter with Heinrich Wilhelm Ernst (1814-1865), who was only 16 years old but already famous, when the two met in Baden-Baden in August of 1830.

Although Schumann's opera 1-23 are exclusively for piano, a few pieces of that time survive which include the violin (symphony fragment G-minor, piano quartet C-minor) and definitely show a certain familiarity with the instrument. Furthermore, during his first years in Leipzig he was an eager performer of chamber music (piano trios, piano quartets by Schubert, Weber, Ferdinand Ries, and Prince Louis Ferdinand of Prussia among others). During his later years in Leipzig he did encounter the most famous violinists of his time, often in his capacity as music critic. Among those were Henri Vieuxtemps, Ole Bull, Heinrich Wilhelm Ernst, Antonio Bazzini and Charles Lipinski, whom he dedicated his “Carnaval” op. 9 to. He was an acquaintance of Mendelssohn's friend Ferdinand David, the bandmaster of the Gewandhausorchester, and organised private violin quartet matinees together with him. David was also the first to perform the violin concerto E-minor op. 64, which was dedicated to him (1844, Schumann was present). During 1842, Schumann's “year of chamber music” (violin quartet op. 41, piano quintet op. 44, piano quartet op. 47, fantasia for piano trio op. 88), the violin became the focal point of his interests.

From 1849 to 1851 he produced a number of chamber music pieces, always exemplarily focusing on one, and hitherto rather neglected instrument in duet with the piano: “Adagio and Allegro” op. 70 for bugle, three “Phantasien” op. 73 for clarinet, “Three Romances” op. 94 for oboe, “Five Pieces of Folk Music” op. 102 for violoncello and “Fairy-tale Pictures” op. 113 for viola and piano. For all those compositions Schumann did write an alternative version for violin. One of Schumann's principles was to move step-by-step from one musical genre to the next. It was therefore only a matter of time till he turned to the violin sonata. Perhaps it was Ferdinand David who provided the decisive impulse when he wrote him on 18<sup>th</sup> of January 1850: *“I really like your fantasies for piano and clarinet. Why don't you compose something similar for violin and piano? There are no good new pieces around and I don't know anyone who would be better suited to write them than you. It would be lovely if you could compose something of the sort and I would perform it together with your wife? If I were Prince Gallizin (sic! Patron of Beethoven) then I would order quite a bit from you, 100 ducats a piece, and I would even pay the bill. I beg you my dear Schumann; compose it even without the pay: to play the A-major sonata (Kreutzer-Sonata) by Beethoven again and again is already getting on my nerves.”* The first two violin sonatas by Schumann (A-minor op. 105, D-minor op. 121, both 1851) are therefore inseparable from Ferdinand David: the first was performed first by him and the second was dedicated to him.

The CD-series “Robert Schumann and his family / his friends” is dedicated to a representative cross section of works by Robert Schumann and his family (his wife and her half-brother Woldemar Bargiel) as well as his musical friends, companions, followers and successors – among them some of the most distinguished musicians of their time: e.g. Johannes Brahms, Joseph Joachim, Felix Mendelssohn Bartholdy, Albert Dietrich, Ferdinand David, Carl Reinecke, Niels Wilhelm Gade, Ferdinand Hiller, Julius Rietz among others). A fascinating panorama of mutual inspiration, influence and artistic development emerges. The use of a Stradivarius violin with catgut strings, as they were in use at Schumann's time, and a historic pianoforte by the Viennese master Johann Baptist Streicher (1836) from the collection of the established piano atelier of Gert Hecher in Vienna, ennoble these recordings. Only the original versions, whenever possible the first releases of the compositions were used and the instructions thoroughly followed. Unfortunately, this approach is still not the general standard. This involves all indications, e.g. the metronome marking (absurdly still a topic of discussion with respect to Schumann's works although there is no doubt about their authenticity at all), repetitions, articulation, dynamics and Schumann's phrasing – especially when it comes to the violin – and cautious pedal-instructions. One also has to observe that Schumann (and his friends) sometimes put the piano in first place, following an older tradition and has to notice their predilection for the lower and middle registers of the violin. Schumann and his friends rarely focused on violin stunts but on virtuosity. This of course did not exclude ingenious technical inspirations.

### Robert Schumann: Third Sonata in A-minor for Violin and Piano (1853)

Joint-work on compositions is still one of the neglected areas of music research, although these curiosities were quite popular during some epochs (e.g. in Russia during the second half of the 19<sup>th</sup> century, in France during the first third of the 20<sup>th</sup> century). One of the better known examples certainly is the so-called “FAE-Sonata” for violin and piano from October 1853, a co-production of Robert Schumann, his protégé Albert Dietrich and the young Brahms, who had just arrived that month in Düsseldorf. In his “Memories of Johannes Brahms” Dietrich tells us about the origin of the piece: *“One day Joachim was expected to visit us. Schumann cheerfully suggested to jointly writing a violin sonata. Joachim then should have to guess who the author of each movement was. The first movement was done by me, Schumann wrote the intermezzo and the finale and Brahms modelled the scherzo based on a motive of my first movement. Later, as Clara Schumann and Joachim performed the sonata, he could immediately name the correct author of each movement. The manuscript was then presented to Joachim. Schumann included the following dedication:*

F.A.E.

(Free but lonely).

*“In expectation of the revered and loved*

*Friend Joseph Joachim did we write this sonata*

*Robert Schumann, Johannes Brahms, Albert Dietrich.”*

The “FAEsonatenüberraschung” took place on the eve of October 28 in 1853 as Schumann's book of household informs us. The FAE-tone row appears in different ways in all movements of the sonata, except for Brahms's scherzo. It is an abbreviation of life motto of the confirmed bachelor Joseph Joachim: *“Frei aber einsam”* (Free but lonely). This *“triumphant sonata”* as Dietrich calls it in a letter to the dedicatee is not only a beautiful testimony of the fellowship of four significant musicians but also a brilliantly witty example for the musical processing of the letters of a word or name, interpreted as notes. One is reminded of the often arranged BACH-theme, of Schumann's ABEGG-variation op. 1 or his “Carnaval” op. 9 in which he varies the ASCH-motive.



The rousing and harmonic allegro in A-minor by Dietrich is followed by a short, lyrical intermezzo in F-major by Schumann which was written on the 22<sup>nd</sup> of October ("*Intermezzo for the Joachim-Sonata*") as the household-book tells us. Only a day later he finished the A-minor finale, a piece of almost frightening vitality. The A-major finale of this is a fireworks of the violin raging up and down the sequences. It still bears in mind the possibilities of violin-play but is nevertheless indirect proof of the eminent virtuosity of Joseph Joachim, who played the piece at sight. Already on October 29 Schumann started to replace the two movements written by others by his own compositions – he was working on the "*first movement*", a large-scale sonata movement with a high degree of dramatic eagerness, fully in the tradition of his 2<sup>nd</sup> sonata for violin in D-minor op. 121. He completed the sonata on October 31<sup>st</sup>; However, the autograph with the explosive D-minor scherzo (including a capriccioso D-major midsection) is dated November 1<sup>st</sup>, apparently some final changes were made on that day.

Due to Schumann's illness, suicide attempt and confinement to the sanatorium Endenich in spring of 1854, the FAE-sonata as well as the 3<sup>rd</sup> sonata for violin remained more or less unnoticed. Although Joseph Joachim, whom Schumann had sent the pieces to Hanover, expressed his enthusiasm for them on 29<sup>th</sup> of November 1853: "*The additions to the sonata perfectly fit the other movements in their concentrated-energetic style. It is certainly a different piece now!*" The absurd prejudice that Schumann's compositions during his period in Düsseldorf, especially those written in 1853, were overshadowed by his severe mental problems and therefore more-or-less failed, did only arise in the circles of Clara Schumann after the death of Schumann out of misplaced respect. This wrong prejudice is nevertheless still parroted by ill informed ignorants nowadays. One connected the works of 1853 with the dramatic catastrophe that struck the liked and adored Schumann in 1854 and therefore avoided them. Initially Clara Schumann was planning to publish at least both midsections of the A-minor sonata around 1860 – but then both sonatas fell into oblivion. In 1906 Brahms's scherzo for the FAE-sonata was properly edited, whereas the first edition of the complete FAE-sonata went terribly wrong in 1935. It is however not certain if the 700 reading errors or the notorious antipathy of the time are responsible for the neglect that this hardly known piece of romanticist music befell.

The first edition of the 3<sup>rd</sup> sonata for violin, which was published by O.W. Neighbour at Schott in London much too late in 1956 is also not faultless; Only the new Schumann complete edition from 2001 and the edition by Ute Bär, Zwickau, from 2007 which is based on the Viennese Urtext, offer a proper source for the sheet music of this piece that Schumann could not fine tune. This recording uses Ute Bär's edition. To make this matter more comprehensible – e.g. in the first edition of 1956 the scherzo is the second movement, based on the autograph, but in the new edition, the scherzo is in third place, based on the FAE-sonata (and musical logic). Until recently less reliable specialist publications were still talking of only two violin sonatas by Schumann. Finally, it can be said that this masterpiece full of dramatic contrasts has been included into the repertoire - but it is still hardly ever performed in concert halls.

### Robert Schumann: Three Romances for Violin and Piano op. 94

The entries into the household book and on the cover sheet of the personal copy indicate, that the "Three romances for oboe and piano" op. 94 were composed between the 7<sup>th</sup> and 12<sup>th</sup> of December 1849 in Dresden. He dedicated his "one-hundredth opus" to his wife on Christmas day 1849. It was not fully edited by then and when it was performed on 27<sup>th</sup> of December 1849 by Clara Schumann and the violinist (!) Franz Schubert (1808-1878) from Dresden, they had to use the autograph as well as the proof sheets. It was only at the end of November 1850 in Düsseldorf that the three romances were performed by the oboist Rogier, a member of the Düsseldorf Orchestra and Clara Schumann on the piano. After being turned down by the Offenbach based publisher André Januarw 1850, Schumann turned to Simrock in Bonn and offered them his "3 Romances for oboe (ad libitum clarinet or

violin) with piano accompaniment" on the 26<sup>th</sup> of October 1850. The publisher accepted the offer on the 29<sup>th</sup> of October and promised to release all three pieces "*within this year*". On 13<sup>th</sup> of November 1850 Schumann sent the setting copy and remarked: "*I would be very happy to see them printed by Christmas as I want to present them to my wife*".

On the 19<sup>th</sup> of November the publisher requested to print separate cover sheets for the three versions – oboe, violin and clarinet – as "*one usually does not like to see several instruments named on the cover sheet*". Schumann declined on the 24<sup>th</sup> of November: "*It would be something different if I had originally written these pieces for violin or clarinet. I am sorry, but I just cannot consent to your request.*" Schumann took quite some time for proof-reading. As a result the pieces could not be published for Christmas but only in January 1851 as op. 94. The versions for clarinet and violin; authorised by Schumann, are modelled after their tonal possibilities but much more than mere compromise. They offer an attractive alternative to the original composition for oboe, an instrument composers had previously neglected.

### Joseph Joachim: Romance in C-major for Violin and Piano

Joseph Joachim (1831-1907), a native of Kittsee near Bratislava, a violinist, conductor and composer, was considered a wunderkind. Fanny Hensel, Mendelssohn's sister described him as: "*a most kind twelve year old Hungarian, such a skilful violinist that David cannot teach him anything, a smart boy who arrived by train all on his own....*" Joachim was a pupil of the violinist Joseph Boehm and took classes in composition techniques with Thomaskantor Moritz Hauptmann. In 1844 Mendelssohn invited him to come to England with him on a triumphal concert tour where – among others – he performed Beethoven's violin concerto for the first time. In addition to the FAE-sonata, Schumann did compose the fantasia op. 131 for violin and orchestra which was first performed on the 27<sup>th</sup> of October 1853 at the very last Düsseldorf symphony concert conducted by him and a violin concerto in d-minor, for him. The latter was performed only once by Joachim at a rehearsal in Hanover in 1854. It was later withheld for misapprehended piety. Except for Brahms, Schumann did hold no other young musician in higher regard than Joachim, who, after a period as bandmaster in Weimar (1849-1852, reporting to court conductor Franz Liszt) and as bandmaster in Hanover (1853-1866) became one of the most influential musicians of the 19<sup>th</sup> century as founder and long-term principal of the Berlin conservatoire (1868). As style-forming virtuoso, as leader of a string quartet and as conductor he helped to get works by Bach, Mozart, Beethoven, Schumann and Brahms (back) on-stage. He inspired Brahms's and Dvořák's violin concerti, advised the composers during the realisation and first-performed the pieces. As a teacher he influenced a whole generation of violinists. By Schumann and Brahms he was appreciated as a composer of pieces for his own instrument and the viola, which he played masterly as well. However, he was too self critical and stopped composing soon.

The few compositions by Joachim that do survive where only published by him after long hesitation; they are – for orchestra (overtures "Hamlet" op. 4, "Demetrius" op. 6, "Henry IV" op.7, on a comedy by Gozzi op.8 and "Elegiac Overture" (in memory of Heinrich Kleist, op. 13) or for violin and orchestra (andantino and allegro scherzoso op.1, concert in G-minor op. 3, a concert in Hungarian style op. 11, nocturno op. 12, variations in E-minor, concert in G-major). Apart from two important pieces for viola and piano ("Hewbrew melodies" op. 9, variations op.10) only three compositions for violin and piano were printed: "pieces" op. 2, "three pieces" op. 5 and a romance in C-major. We don't know when the romance was written – it is stylistically related to the romance in B-minor in op.2 and therefore probably originates from the late Leipzig period (1843-1849) or from the early years in Weimar. In 1852 it was first published as a supplement to the "Neue Zeitschrift für Musik" and was later also released by Kahnt in Leipzig. The charming piece of salon music is also the only one of his compositions that Joachim recorded himself in 1903 aged 72.



## Woldemar Bargiel: Sonata in F-minor for Piano and Violin op. 10

Woldemar Bargiel was born in Berlin on the 3<sup>rd</sup> October 1828. He was the son of Adolph Bargiel (1783-1841) a native of Upper Silesia, who worked as singing and piano teacher in Leipzig and Berlin. His wife, Mariane (1797-1872), granddaughter of the famous flute virtuoso Johann Georg Tromlitz, did appear on stage of the Leipzig Gewandhaus during her unhappy marriage with Friedrich Wieck. After her divorce, she founded a new family in Berlin. The early death of her second husband forced her to care for the family by working as a piano teacher. Woldemar Bargiel is therefore a half brother of Clara Wieck or Schumann, nine years his senior, whom he adored his entire life. He was a soloist at the choir of the Berlin cathedral and received a musical education at an early age. In 1846 he joined the Leipzig conservatoire as suggested by Schumann and facilitated by Mendelssohn. His teachers were – among others – Ignaz Moscheles, Moritz Hauptmann, Niels Wilhelm Gade, Ferdinand David and Julius Rietz. As of 1850 he was eking out a living as a private music teacher in Berlin. The connections of his famous sister and brother in law enabled him to release a few of his compositions, mostly for piano and the piano trio op.6, at well known publishers. In 1859 Ferdinand Hiller asked him to become a teacher for piano and music theory at the Cologne conservatoire. He stayed there until 1865 when he advanced to the position of principal at the „Maatschappij tot bevordering der toonkunst“ in Rotterdam. There he could also distinguish himself as conductor and choirmaster. Joseph Joachim, his friend from Leipzig days introduced him to this prestigious institute where he continued to teach successfully until his death on the 23<sup>rd</sup> of February 1897 in Berlin. Among his pupils were the composer Paul Juon, the pianist Leopold Godowsky, the Liszt-researcher Peter Raabe and the musicologist Johannes Wolf. He died a few weeks earlier than his close friend Johannes Brahms with whom he had worked on a complete edition of the works of Chopin and Schumann.

Bargiel's oeuvre is not particularly extensive but shows a high level of compositional quality. His early works with their bold harmonic- and rhythmical experiments often go beyond the scope of his conservative parameters influenced by the Leipzig Schule. He wrote works for orchestra (a symphony in C-major op. 30 dedicated to Joseph Joachim, three overtures, "Prometheus" op. 16, "Zu einem Trauerspiel" ["Romeo and Julia"] op. 18, "Medea" op. 22, an Adagio op. 38 for violoncello and orchestra), psalm compositions for choir and orchestra, chamber music and several pieces for piano for two and four hands, revealing the adept pianist. His brilliant "Three fantasies" op. 9, dedicated to Clara Schumann, does not have to fear the competition of Brahms and Schumann. Bargiel began his artistic career supervised by his brother in law Schumann, who tried to advance him at an early age. In 1853 Schumann published his famous article "Neue Bahnen", in which he introduced the rising-star, 20 year-old Brahms, to the musical world but also named Bargiel "one of the most ambitious young musicians of our times". During his years at the conservatoire in Berlin his activities as composer and conductor were more and more overshadowed by his function as a valued teacher. He was mostly remembered – an irony of history – as the publisher of Bach's "Chants for four voices" (eight books, Berlin 1891/93, Bote & Bock) as one used to study the old clefs with the help of this edition. Recently his oeuvre regained some of its reputation in concerts and on CD.

The tradition of the Leipzig conservatoire alone but also Bargiel's friendship with the leading chamber musicians of the 19<sup>th</sup> century, e.g. the violinist and violist Joseph Joachim, who was his violin teacher for some time at the Leipzig conservatoire, Emanuel Wirth, Otto von Königslöw, the cellists Julius Rietz and Robert Hausmann, resulted in chamber music playing an important role in his oeuvre. Already during his years as student in Leipzig he did write three string quartets. Although the third (a-minor) was only published in 1877 as op. 15b and a string octet, which was well received as his exam-piece, was also only released in 1877 as op. 15a. Furthermore, he published a fourth string quartet (D-minor, op. 47), three trios for piano (F-major op. 6, E-flat-major op. 20, and B-major op. 37), a sonata in F-minor op. 10 and a suite in D-major op. 17 for violin and piano.

Contrary to the great success of his first trio for piano, his only sonata for violin in F-minor op. 10 was hardly recognised by the musical world. The catalogue of his works dates the sonata's origin to Berlin in April 1854. In Brahms's letters to Clara Schumann from November and December 1854 it is mentioned as "*fantasy for violin*" but was only released in November of 1857 by Arnold in Eberfeld, the publisher of Schumann's "*Albumblätter*" op. 123, "*Sieben Stücke in Fughettenform*" op. 126 und "*Gesängen der Frühe*" op. 133. The dedication to Joseph Joachim, as it is noted in the catalogue of works, is not mentioned in the print edition. At least Bargiel could inform his mother on the 10<sup>th</sup> of July 1858 that: "...He (Arnold) could already sell 75 copies of the violin sonata." In May 1879 the Berlin publisher Adolph Fürstner released a "*new and improved edition*" of the sonata. It is on this edition that our recording is based on. Compared to the first edition the major changes improvements (although not particularly attentive) on the numerous mistakes and a cautious revision of drive and phrasing. After 1855 the sonata was performed several times in Berlin and once in Cologne in 1861; on the 15<sup>th</sup> of June 1859 Bargiel performed it together with the Hamburg violinist John Boie while visiting Brahms in Hamburg. However, no judgemental comments, neither by Brahms nor by the dedicatee Joseph Joachim, who probably never performed the piece in public, are known. Also, the sonata is usually only superficially mentioned in reviews of concerts- respectively the printed edition. It seems as if Bargiel later distanced himself from this definitely exceptional work; anyway, to his friend Robert Radecke, the Berlin composer, conductor and violinist, he did write on the 30<sup>th</sup> of November 1862 from Cologne: "*I was very delighted that you performed my violin sonata in your very first matinee. I am sure Meinecke was among the audience; I had to think of the time when the piece was still new and we used to perform it at your place at Chauseestraße on Sundays. Does the sonata still keeping up? I guess that nowadays I could not write such a bleak piece.*"

Perhaps the bleak character of the sonata with its ardent pathos and almost orchestra-like sonority is linked to its date of origin. Bargiel did receive the news of Schumann's breakdown and hospitalisation in Endenich on the 4<sup>th</sup> of April through his mother Marianne, who was rushing to assist her daughter Clara in Düsseldorf. Bargiel was deeply shocked. He truly loved and admired his brother in law as a person, artist and fatherly mentor. The Beethoven-style upraise against the brutal fate, in F-minor, the key of Beethoven's "Appassionata", the favourite piece of music of his sister Clara, the almost violent break through to the major key at the rondo finale, not least the Beethoven-style striking theme of the first movement – all elements suggest this interpretation. The only exhilarant elements are the lyrical sub-topic of the first movement, which seems like an obeisant quotation of the late Schumann and the slow movement in A-flat major, a cycle of variations (as in Schumann's D-minor violin sonata op. 121) on a cantabile andante-theme. This sequence in its subtle chromatics and tonal differentiation is among the best Bargiel has ever written. The final movement, a rondo of ardent energy, takes up the character of the first movement and almost exceeds the boundaries of chamber music with its quasi-orchestral make. Those attributes, the great deal of technical ability demanded from both instruments and the peculiar style of the music, which is absolutely not epigonic, explain why Bargiel's violin sonata was almost completely forgotten, although it is absolutely equal to the rediscovered violin sonatas by Niels Wilhelm Gade.

## Robert Schumann, Sonata in A-minor op. 105 for Piano and Violin

The household book notes that Schumann started to work on a "duo for pianoforte and violin" on his 11<sup>th</sup> wedding day, the 12<sup>th</sup> of September 1851. He continued working on it on the 14<sup>th</sup> of September, on the 15<sup>th</sup> he had "almost finished the sonata for violin" and on the 16<sup>th</sup> he announced that it was "completed". On the 15<sup>th</sup> of September Clara Schumann noted in her diary: "Robert is very busy working on something new; but he won't tell me what it is; I suppose it is a piece for piano and violin, am I right?" and on the 18<sup>th</sup> of September: "I was right; R. did compose a new sonata for piano and violin, but I have not seen it yet as it is now with the copyist." Finally on the 25<sup>th</sup> of September she remarks: "I have now seen Robert's new sonata... and I am delighted. The whole character of the sonata is agreeable and I can't wait for Wasielewski (bandmaster of the Düsseldorf orchestra and Schumann's

first, unlucky, biographer) to perform it together with him." This rehearsal took place on the 16<sup>th</sup> of October; Clara Schumann reports: "I just had to try Robert's new sonata today. We performed it and were particularly touched by the first movement. Only the third movement, which is somewhat less gracious and balky, did not go all that well."

This impression is supported by Wasielewski who did write in his autobiography "From seventy years": "Already on the second day after my return from Dresden, Schumann revealed the A-minor sonata op. 105, which his wife and I performed immediately. All in all Schumann did like the performance, only the finale was not what he wanted. We repeated it three times but Schumann asserted that he had expected a different effect from the part of the violin. I was not able to fully express the balky and stropy sound of the piece. The sonata did not fulfil all his expectations and he therefore decided to write a second, improved version." Wasielewski, who did not fully understand Schumann's personality, did not get the last remark right. The artist would most probably never have released a piece in the first place if he was not convinced by it. The fact that Schumann did compose a second violin sonata only weeks later, between the 26<sup>th</sup> of October and the 2<sup>nd</sup> of November 1851, which was only released in 1855 as "2<sup>nd</sup> grand sonata for violin and pianoforte" op. 121 does not support Wasielewski's claim as this sonata is not "better" but, as the title already suggests, a completely different composition. Another note by Wasielewski is more likely to be correct. He mentions that Schumann remarked: "I did compose the sonata just when I was annoyed with some people." This could be related to the incipient tensions between the Schumann couple and the Düsseldorf Musikverein: on the 6<sup>th</sup> of September the book of household notes e.g. "Argument with Wortmann – great concerns about the future".

During Schumann's last visit to Leipzig in March 1852, Ferdinand David played the sonata at sight together with Clara Schumann after "a felicitous dinner" given by Prince Reuss, "with his distinctive full sound" and "adorable brilliancy", Schumann noted in his diary that finally the true character of the last movement was released. He ended the entry with the words "...in brief, he did delight us". These two interpreters performed the piece at its public premiere, together with Schumann's third trio for piano in G-minor op. 110, at a musical matinee at the Gewandhaus on the 21st of March 1852; both works did not leave a mark with the audience. Still in March 1852 the composition was published by Friedrich Hofmeister in Leipzig as "Sonata (in A-minor) for pianoforte and violin op. 105" but did not receive much attention. Finally, it was Joseph Joachim who initiated the breakthrough of the sonata. In May 1853 he performed the piece together with Clara Schumann in private in Düsseldorf "so brilliantly, that it was only then that I got the impression I always expected this piece to have"... (Note from Clara Schumann's diary). On the 23<sup>rd</sup> of September 1853 he performed the sonata again and Clara Schumann notes: "it was so touching that it struck a chord in my heart; I always thought that it must sound like this, but I have never heard it performed like that before." On the 26<sup>th</sup> of January 1854 Schumann could enjoy his composition in Hanover, where Joseph Joachim, who was the local bandmaster, performed it together with his wife.

It is certainly no coincidence that the violin sonata op. 105 is noted in the book of household as "duo" and that on the cover sheet of the first edition the piano is ranked first. This is in the tradition of Mozart and especially of Beethoven, whose sonatas Clara Schumann sometimes performed at concerts. At Schumann the two instruments perform on an equal level – they are fused to one, even more than is the case at Beethoven or Schubert. This implies that the accompanying passages are practically nonexistent. In this respect Schumann is the antitype of the "grand" violin sonatas of the second half of the 19<sup>th</sup> century, namely for the works of Brahms, Bargiel, Gade, Grieg, César Franck, Robert Fuchs, Heinrich von Herzogenberg, Gustav Jenner and even Reger's op. 1, sonata in D-minor released in 1893. Also regarding the compositional technique Schumann's tightly modelled sonata was trend-setting. The three movements are connected through topical relationships. Large parts are developed from a few cells using the

principle of evolving variations. The magical second movement, which reminds one of an interlude combines elements of a slow movement with that of the missing scherzo. The final movement, a demonic *perpetuum mobile*, reveals Schumann's intensive study of Bach.

## Robert Schumann: Grand Sonata in D-minor op. 121 for Violin and Piano

It is unusual that Schumann did write a second violin sonata even before the first one was publicly revealed, but this may not lead us to the wrong conclusions. Certainly the remark he made to Wasielewski that he intended to write a "better" one was ironical - needless to say, Schumann did not intend to produce a doublet but to try another concept. The two sonatas could hardly be more diverse. Based on information from the catalogue of projects, the book of household and the proof copy of the first edition we know that the sonata was drafted between the 26<sup>th</sup> of October and the 2<sup>nd</sup> of November 1851, preliminarily named "2<sup>nd</sup> sonata (D-minor) for violin (and pianoforte)". On the 4<sup>th</sup> of November a note from Clara Schumann's diary reveals that the piece was not finished by then: "Robert is busy working on his second sonata for piano and violin. I am eager for it." On a rehearsal of the sonata at the Schumanns' house, again with Wasielewski on the 15<sup>th</sup> of November 1851, Clara Schumann notes: "Earlier I tried Robert's newly finished second sonata in D-minor together with Wasielewski...it is another piece of delightful originality and of a profoundness and grandness I have hardly ever seen before, - this is truly a piece of overwhelming music." In a letter to her mother Mariane Bargiel in Berlin, dated 19<sup>th</sup> of November, she writes similarly: "...there is momentum and juvenile briskness in this, it truly electrifies...I can't tell you how many happy hours this new piece of music has given me..." Still on the 6<sup>th</sup> of January 1853 Clara Schumann wrote to Theodor Avé-Lallemant in Hamburg: "...to me this is the grandest (sonata) right after Beethoven's ("Kreutzer-Sonata" op. 47), at least I know of no better one."

Schumann took his time to prepare the sonata for publication – primarily he had to release the first sonata for violin in A-minor op. 105. This was finally completed in March 1852. A first offer, sent out to publishers Bote & Bock in Berlin in October 1852, was turned down. Not least because of Schumann's high asking price and the anticipated low sales of such an extensive and difficult work. It was only in January 1853 that Schumann's main publisher, Breitkopf & Härtel accepted the piece – he had the opportunity to hear the sonata at a private matinee at the Preußler mansion in Leipzig with Clara Schumann at the piano and Ferdinand David on the 15<sup>th</sup> of March 1852. Apparently this performance made a lasting impression on those present, as Schumann's adept August Strackerjan reports. Due to controversies about the fees and Schumann's slow proof reading did the final version only appear in September 1853, denoting named "2<sup>nd</sup> GRAND SONATA for violin and pianoforte Op. 121. It was dedicated to Ferdinand David, whom Schumann sent a copy on the 9<sup>th</sup> of October 1853 and a note: "You are receiving a copy of the sonata which I have dedicated to you. Accept it as a memory of the happy hours we have spent together in our youth." On the 15<sup>th</sup> of October David replied: "My dear Schumann! You have honoured and delighted me by dedicating your sonata to me. Please also accept my sincere thanks for the cordial note that did accompany the nice copy."

The public premiere of the sonata took place during a soiree at the Cürtenschen Saale in Düsseldorf on the 29<sup>th</sup> of October 1853. This time performed by the young Joseph Joachim, who had already played the piece a day before to the poetess Bettina von Arnim and her daughter Gisela, whom Joachim was in love with. Already on the 10<sup>th</sup> of September 1853 Joachim had remarked in a letter to his friend Arnold Wehner: "...to me it is one of the most beautiful creations of our times, with this wonderful unity of sentiment and conciseness of the motives. It is full of passion, - almost harsh and rugged in its accents – and the last movement reminds one of the ups and downs of our mind." Beethoven's "Kreutzer Sonata", which Clara Schumann had mentioned earlier,



was also performed at the soiree. Apparently it was a model for Schumann's sonata, who intended to create a representative piece for the concert halls.

After the enthusiastic remarks by his contemporaries and several performances in Schumann's entourage, e.g. in January 1854 by Joachim in Hanover, a striking change of reception of the sonata occurred after Schumann's death in 1856. It was hardly ever performed; even Clara Schumann did not play it as often as the first violin sonata. Together with the rest of Schumann's compositions of after 1850 it was classified as overshadowed by his "mental illness" and therefore "tragic" and too bleak and largely failed. Even a mastermind as the friend of Brahms and enemy of Wagner, Eduard Hanslick, mentioned a "remarkable stress, a dwindling of the former energy and wealth of ideas" and a "lack of true musical power".

It goes without saying that this is wrong. In fact, the D-minor sonata was a "victim" of its forward-looking conception. Schumann ventured something new: a complete coalescence of the virtuoso part of the violin and the dense part of the piano, a connection of the motives and topics of all four movements and a reorientation of harmony and rhythmic on baroque examples. The violin was now in first position on the cover sheet of the first edition, certainly also an homage to the great violinist Ferdinand David and a reference to the exceptional requirements needed on the part of the violin virtuoso. The three movements of the first sonata were extended to four as a short, prelude and slow introduction, which already anticipates the characteristic main topic (suspended fourth, downward suspended third) prefixes the first sonata movement. The scherzo in 6/8 beat and H-minor, which is not labelled as such, continues the sentiment of the first movement and is affected by intense motor impulses. These impulses are differentiated throughout the short midsection in major. The slow movement in G-major (3/8-beat) with its elaborate pizzicato accompaniment at the beginning, turns out to be a quadrinomial cycle of variations on a simple folk music melody, briefly and suddenly interrupted by a quote from the scherzo – one of the most touching ideas of the late Schumann with an unheard-of tonal subtlety. The sayings of the perpetual mobile in the rondo, with its baroque harmony and figuration reminds one of the first sonata and provides a brilliant final in D-major.

### Clara Schumann: Three Romances op. 22 for Violin and Piano

After a long creative pause since 1848, caused by constant overwork, Clara Schumann resumed to compose in Düsseldorf at the end of May 1853. Apparently, the calm and spacious flat at Bilker Straße, where she had her own "study" on the second floor – where "Robert could not hear anything" as she noted in her diary – had a positive effect on her. Under these circumstances the "Variations on a theme by Robert Schumann" op. 20 was written for her husband's birthday on the 8<sup>th</sup> of June, in July the "Three Romances" op. 21 for piano and the "Six songs from Jucunde by Hermann Rollet" op. 23 and finally on the 14<sup>th</sup>, 18<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> of July the "Three Romances" op. 22 for violin and piano, besides the trio for piano in G-minor op. 17 – Clara Schumann's only piece of chamber music.

The three compositions were published in January of 1856 by Breitkopf & Härtel in Leipzig, Clara Schumann's main publisher since 1838. They were dedicated "in a most friendly way" to Joseph Joachim, the ingenious young violinist who was connected to the Schumann couple since May 1853 in a most inspiring friendship. Joachim set the bow strokes for the violin's part and partly the fingering for this work, just as he had done previously for her husband's Phantasie op. 131 and the violin concerto in D-minor. Until 1890 Clara Schumann and Joseph Joachim were united in a unique artistic partnership, plying music in private circles and on stage all around Europe, especially in England. In 1854 the painter Adolph von Menzel captured one of their concerts in

Berlin on an impressive watercolour. Clara Schumann had intended to send the prints of the romances to Joachim for Christmas 1855. Alas, this was not possible. Brahms, who was at that time staying with Clara Schumann in Düsseldorf, did write to friend on the 24<sup>th</sup> of December 1855: "... (it) is the fault of a belated craftsman who did not deliver something beautiful for you, yet... you can look forward to what is to come with great joy." Clara Schumann and Joseph Joachim performed the romances together several times. Once even in front of the philharmonic King George V., who did compose himself as well, and who was "outright ecstatic" as Joachim noted. The "Neue Berliner Musikzeitung" did write about the piece in 1856: "All of the three compositions are sophisticated and executed in a delicate manner: The violin's parts are basically simple, but of a very interesting harmony, with striking contra-themes and not overcrowded at all. The specifically charming notes of the individual pieces make it very hard to prefer one."

The three romances op. 22 for violin and piano, which might have been modelled after Robert Schumann's "Three Romances" op. 94 for oboe (or violin!) and piano, are equal in quality to Robert Schumann's "Three Romances" op. 21 for piano, dedicated to Johannes Brahms. The unobtrusively structured cycle leads, evenly balanced between lyrical and concertante-virtuoso elements, from D flat major via G minor to B major. A subtle acceleration in pace from the andante of the sentimental first romance with its significant quote taken from the first movement of the violin sonata op. 105 in a minor, which was performed by Joachim without comparison, via the capriccioso allegretto-mood of the second right to the virtuoso trio of the third romance add additional attraction to this work.

*Text: Joachim Draheim  
Translation: Uwe Lukas Jäger*



Il est bien connu que **Robert Schumann**, fils d'un libraire zélé et prisé également éditeur, écrivain et traducteur a longtemps hésité entre la carrière de musicien et celle d'écrivain. Son don exceptionnel pour la musique, d'abord à peine entraîné et donc fortement autodidacte, s'est manifesté tant dans un jeu pianistique virtuose que dans des essais compositifs téméraires, en partie dans des genres presque impossibles à maîtriser sans une étude approfondie : œuvres pour chœur avec orchestre, musique de chambre (quatuor fragmentaire pour piano en do mineur, 1829), 13 Lieder, œuvres pianistiques à quatre et à deux mains. Les succès qu'il rencontra lors de ses concerts publics, dont le dernier fut donné à Heidelberg le 24 janvier 1830, son élan créateur effréné ainsi que son amour de la musique le conduisirent de façon décisive, pendant l'été 1830 à Heidelberg, à abandonner ses études de droit qu'il poursuivait sans passion et à contrecœur, afin de se consacrer pleinement à la musique en suivant d'abord des cours auprès de Willen Friedrich Wieck à Leipzig, qui deviendra par la suite son beau-père.

Le fait que son inclination pour la musique n'a étrangement pas été déclenchée par l'admiration d'un immense virtuose du piano de l'époque ni par l'expérience d'une œuvre exceptionnelle durant un concert, mais plutôt par la rencontre de deux éminents violonistes contemporains demeure quasiment incontesté jusqu'à ce jour. Le 11 avril 1830, à Francfort-sur-le-Main, Schumann assiste à un concert du légendaire violoniste diabolique Niccolò Paganini, artiste qui le fascine et le repousse à la fois et qu'il appellera plus tard « *le tourment de la virtuosité* » et dont il adapta au piano quelques-uns de ses Caprices op. 1 pour violon solo (Études op. 3 et 10, 1832/35). La rencontre amicale et marquante de Schumann avec le jeune Heinrich Wilhelm Ernst (1814-1865) alors âgé de 16 ans, mais déjà célèbre, au début du mois d'août 1830 à Baden-Baden est beaucoup moins connue.

Bien que les opéras 1-23 de Schumann se consacrent exclusivement au piano, quelques œuvres de cette époque avec violon (fragment symphonique en sol mineur, quatuor pour piano en do mineur) témoignent d'une certaine dextérité dans le jeu du violon, d'autant plus qu'il s'est ardemment adonné à la musique de chambre en compagnie d'amis à Leipzig (trios pour piano et quatuors pour piano de Schubert, Weber, Ferdinand Ries, le Prince Louis Ferdinand de Prusse, et de nombreux autres compositeurs). Au cours de ses dernières années à Leipzig, il rencontra, notamment en sa qualité de critique musical, les plus éminents violonistes de l'époque : Henri Vieuxtemps, Ole Bull, Heinrich Wilhelm Ernst, Antonio Bazzini et Charles Lipinski auquel le « *Carnaval* » op. 9 est dédié. Schumann était également lié d'amitié avec le premier violon solo du Gewandhausorchester, Ferdinand David, ami de Mendelssohn et premier interprète du concerto pour violon en mi mineur op. 64 dont il est le dédicataire (en 1844 en présence de Schumann) et organisait avec lui des matinées privées de quatuor à cordes. Pendant l'année 1842, « *l'année de la musique de chambre* » (Quatuor à cordes op. 41, Quintet pour piano op. 44, Quatuor pour piano op. 47, Pièces fantaisie op. 88 trio pour piano) le violon s'éloigne du centre d'intérêt de Schumann.

De 1849 à 1851, Schumann compose toute une série d'œuvres de musique de chambre dans lesquelles – certainement à dessein – il tente de créer un duo réunissant un instrument jusqu'alors négligé et le piano : « *Adagio et Allegro* » op. 70 pour cor, trois « *Pièces de fantaisie* » op. 73 pour clarinette, « *Trois romances* » op. 94 pour hautbois, « *Cinq pièces dans le ton populaire* » op. 102 pour violoncelle et « *Pièces féériques* » op. 113 pour viole et piano. Pour toutes ces œuvres, Schumann a prévu une alternative avec un violon. Étant donné que le fait de se consacrer progressivement à tous les genres et à toutes les formes et de publier au moins un exemple parfaitement abouti faisait partie de ses principes créateurs, son approche de la sonate pour violon n'était qu'une question de temps. Il est également possible que Ferdinand David lui ait fourni l'élan décisif lorsqu'il lui écrivit le 18 janvier 1850 : « *Tes pièces fantaisie pour piano et clarinette me plaisent énormément, pourquoi n'écris-tu pas une œuvre pour violon et piano ? Il manque quelque chose de nouveau, de différent et je ne connais personne qui pourrait le faire mieux que toi. Il serait tellement plaisant que je puisse jouer, à toi et à ton épouse, une pièce de la sorte. Si j'étais le Prince Galitzine [sic ! le mécène de Beethoven], je t'en commanderais pour 100 ducats que tu ne devrais pas me rendre. Mais même sans cela, cher Schumann : la sonate en*

*La Majeur [Sonate à Kreutzer] de Beethoven est et restera de trop* ». Ainsi, les deux premières sonates pour violon de Schumann (la mineur op. 105, ré mineur op. 121, toutes deux composées en 1851) sont indissociables de Ferdinand David : la première a été inaugurée par lui et la deuxième lui est dédiée.

La série de CD « *Robert Schumann et sa famille/ses amis* » aspire à donner un aperçu des œuvres de Robert Schumann et de sa famille (son épouse et le demi-frère de celle-ci, Woldemar Bargiel) ainsi que de ses amis musicaux, ses compagnons de route, ses cadets et ses successeurs qui comprenaient parmi les musiciens les plus significatifs de l'époque (par exemple Johannes Brahms, Joseph Joachim, Felix Mendelssohn Bartholdy, Albert Dietrich, Ferdinand David, Carl Reinecke, Niels Wilhelm Gade, Ferdinand Hiller, Julius Rietz et bien d'autres encore). Il en ressort un panorama fascinant d'inspiration mutuelle, d'influence et d'évolution créatrice au profit tout à fait particulier conféré par le choix d'un violon Stradivari revêtu de cordes en boyau autrefois d'usage et d'un piano-forte de Johann Baptist Streicher, originaire de Vienne et datant de 1836, issu de la collection du célèbre atelier Gert Hecher à Vienne. Ceci tient également au fait que pour les enregistrements, seules les éditions originales, dans la mesure de leur disponibilité, et les premières éditions ont été utilisées et que les indications ont été suivies à la lettre, ce qui peut sembler tout naturel, mais qui ne constitue malheureusement pas encore une règle générale. Ceci concerne toutes les indications, comme les indications métronomiques (qui restent, chez Schumann, toujours problématiques, aussi inouï que cela puisse paraître et malgré leur authenticité incontestable), les répétitions, l'articulation, la dynamique et les signes de liaison du phrasé principalement dans la voix du violon, ainsi que les indications de pédales inscrites avec réserve par Schumann. Le fait que Schumann (et ses amis) n'accorde qu'occasionnellement la première place au piano, en vertu d'une ancienne tradition, est d'autant plus remarquable que sa (et leur) prédilection pour la position inférieure ou intermédiaire du violon. Pour Schumann et ses amis, il ne s'agissait pas ou si rarement de faire l'étalage d'un tour de force au violon, mais de mettre la virtuosité au service de la musique, ce qui n'excluait pas d'ingénieuses inspirations techniques.

### Robert Schumann : 3<sup>e</sup> Sonate en la mineur pour violon et piano (1853)

Les compositions collectives comptent toujours parmi les curiosités de l'histoire de la musique, car elles n'ont jusqu'à présent guère été étudiées, et ce malgré leur présence plus fréquente à certaines époques (par ex. en Russie pendant la seconde moitié du 19<sup>e</sup> siècle, en France pendant le premier tiers du 20<sup>e</sup> siècle). L'un des exemples les plus célèbres en la matière est certainement la « *Sonate FAE* » pour violon et piano à laquelle Robert Schumann, son protégé Albert Dietrich et le jeune Brahms, qui séjournait à Düsseldorf depuis le début du mois, ont travaillé en octobre 1853. Dans ses « *Souvenirs de Johannes Brahms* », Dietrich rapporte comment l'œuvre a vu le jour : « *Joachim était attendu en visite. Schumann, qui était d'une humeur enjouée, nous a proposé de composer ensemble une sonate pour violon. Joachim devrait ensuite deviner lequel d'entre nous se cachait derrière chaque mouvement. J'ai été chargé du premier mouvement, Schumann a composé l'Intermezzo et le Finale et Brahms le Scherzo selon un motif de mon premier mouvement. Lorsque la Sonate a été jouée à Clara Schumann et Joachim, celui-ci a immédiatement trouvé les bonnes réponses et a reconnu l'auteur de chaque mouvement. Le manuscrit de la sonate a été offert à Joachim et Schumann y a inscrit la dédicace suivante :*

F.A.E.

*Dans l'attente de l'arrivée de leur ami vénéré et aimé,  
Joseph Joachim, cette sonate a été composée par  
Robert Schumann, Johannes Brahms, Albert Dietrich. »*

La « *surprise de la sonate FAE* », comme Schumann l'appelle dans son journal, a eu lieu le soir du 28 octobre 1853. Le leitmotiv défini par les lettres FAE, utilisé de façon variable dans tous les mouvements de la sonate sauf dans le Scherzo de Brahms est l'abréviation de la devise de Joseph Joachim qui mène une vie de vieux garçon : « *Frei, aber einsam* » (« *libre, mais seul* »). La « *sonate trois en un* », comme la surnomme Dietrich dans une lettre adressée à son dédicataire, n'est pas seulement le témoignage touchant d'une complicité étroite entre quatre musiciens de renom, mais également un exemple particulièrement intéressant d'adaptation musicale des lettres d'un mot ou d'un nom ayant leur équivalent en termes de ton ; on pense ici à des exemples comme le thème BACH, très souvent repris, aux variations ABEGG op. 1 de Schumann ou de son Carnaval op. 9 qui propose une variation sur le thème ASCH.

Le mouvement d'Allegro entraînant et harmonieusement coloré en la mineur de Dietrich est suivi d'un bref Intermezzo lyrique en Fa Majeur de Schumann composé le 22 octobre, comme en témoigne son journal (« *Intermezzo F.M. Joachim-Sonate* »). Seulement un jour plus tard, Schumann achève le finale en la mineur, une pièce d'une vitalité presque effrayante qui, dans la partie finale en La Majeur, exige du violon un feu d'artifice de rapides allées et venues de l'archet qui ne tiennent pas toujours compte des possibilités techniques de l'instrument, mais qui permettent néanmoins de conclure sur la virtuosité brillante de Joseph Joachim qui a interprété la pièce en suivant la partition. Dès le 29 octobre, Schumann commence à remplacer les deux mouvements par un seul – il travaille au « 1<sup>er</sup> mouvement », un mouvement de sonate retentissant et de grande envergure, rempli d'une tension dramatique et commençant par une introduction lente et lourde, c'est-à-dire tout à fait dans le style de la 2<sup>e</sup> sonate pour violon en ré mineur op. 121. La sonate est achevée le 31 octobre, mais l'autographe avec le Scherzo en ré mineur diaboliquement retentissant (avec une partie intermédiaire capricieuse en Fa Majeur) est néanmoins daté du 1<sup>er</sup> novembre, ce qui correspond manifestement à la date des dernières révisions.

En raison de la maladie de Schumann, de sa tentative de suicide et de son internement à la maison de santé d'Endenich au début de l'année 1854, la Sonate FAE et la 3<sup>e</sup> sonate pour violon restent dans l'indifférence, et ce malgré l'enthousiasme exprimé par Joseph Joachim le 29 novembre 1853 à qui Schumann avait envoyé la pièce à Hanovre : « *Le complément de la sonate convient merveilleusement aux autres mouvements, à sa façon concentrée et énergique. Cela forme un tout absolument différent !* » Le reproche insensé adressé aux œuvres de Schumann de la période de Düsseldorf, en particulier celles de l'année 1853, selon lequel elles seraient « *assombries* » par un grave dérangement psychique et seraient donc plus ou moins ratées, aujourd'hui repris par les ignorants seulement, n'est survenu dans l'entourage de Clara Schumann qu'après la mort de Schumann, et s'apparentait d'ailleurs dans ce cas à une marque de respect maladroite. Les œuvres de 1853 ont été associées à la fameuse et terrible catastrophe qui frappa Schumann en 1854, alors vénéré et aimé de tous, et ont ainsi été délaissées. Toujours est-il que Clara Schumann caressa l'idée, jusqu'en 1860, de publier au moins les deux mouvements intermédiaires de la sonate en la mineur, mais les deux sonates plongèrent ensuite dans l'oubli. Le Scherzo de Brahms pour la Sonate FAE est soigneusement édité en 1906, tandis que la première édition de la Sonate FAE dans son intégralité se solde par un désastre éditorial en 1935. Néanmoins, la question de savoir si les quelque 700 erreurs de lecture et l'antipathie notoire de l'époque à l'encontre des œuvres inconnues du Romantisme ont contribué au fait que l'œuvre n'a quasiment jamais été interprétée reste incertaine.

La première édition de la 3<sup>e</sup> sonate pour violon, beaucoup trop tardive, qui a vu le jour en 1956 grâce à O. W. Neighbour chez Schott à Londres n'est pas épargnée non plus par de considérables lacunes. Il faut ainsi attendre la nouvelle édition des œuvres intégrales de Schumann en 2001 et celle qui l'a suivie, utilisée dans le présent enregistrement, à savoir l'édition Wiener Urtext d'Ute Bär à Zwickau en 2007, pour obtenir une partition fiable de l'œuvre à laquelle Schumann n'a pu apporter de modifications de dernière minute. Ainsi, l'enchaînement des deux mouvements intermédiaires n'est pas tout à fait clair. Dans la première

édition, en 1956, le Scherzo a été placé en deuxième position, conformément à l'autographe tandis que dans la nouvelle édition, il est placé en troisième position selon le modèle de la Sonate FAE (et la logique musicale). Même après qu'il ait été question des deux sonates pour violon de Schumann dans la peu sérieuse « *littérature spécialisée* » ou dans d'autres textes « *populaires* », ce chef-d'œuvre marqué par des contrastes dramatiques est entré dans le répertoire — mais demeure encore trop rarement joué dans les salles de concert.

## Robert Schumann : 3 Romances pour violon et piano op. 94

Selon les indications du journal de Schumann et de la page de garde de l'exemplaire manuscrit, les « *Trois romances pour hautbois et piano* » op. 94 ont été composées entre le 7 et le 12 décembre 1849 à Dresde. Schumann offre ce « *centième opuscule* » à sa femme Clara à la Noël 1849 — l'édition n'était toutefois pas tout à fait achevée si bien que lors de la première interprétation le 17 décembre 1849, Clara Schumann et le violoniste dresdois (!) Franz Schubert (1808-1878) ont certainement dû jouer avec l'autographe ou la copie corrigée. Les Trois romances ne sont éprouvées que le 2 novembre 1850, à Düsseldorf, par le hautboïste Rogier, membre de l'Orchestre de Düsseldorf, et par Clara Schumann au piano. Son offre à l'éditeur André à Offenbach ayant été déclinée en janvier 1850, Schumann se tourne le 26 octobre 1850 vers Simrock à Bonn et leur propose les « *3 Romances pour hautbois (ad libitum clarinette ou violon) avec accompagnement au piano forte* ». L'éditeur accepte les trois œuvres le 29 octobre et promet de publier les romances « *au cours de l'année* ». Le 13 novembre 1850, Schumann envoie la copie d'éditeur et l'accompagne de la remarque suivante : « *Je serais heureux que la partition soit éventuellement prête pour Noël pour que je puisse l'offrir à ma femme...* »

Le 19 novembre, l'éditeur demande l'autorisation de pouvoir graver trois feuilles de titre séparées pour les trois versions avec hautbois, violon et clarinette « *car en général, il n'est guère apprécié de faire figurer plusieurs instruments sur la feuille de titre* ». Schumann s'y oppose le 24 novembre : « *Si j'avais composé pour violon et clarinette à l'origine, le résultat aurait été tout autre. Je suis vraiment désolé de ne pouvoir satisfaire votre demande, mais je ne peux faire autrement.* » Étant donné la longue période de correction que s'est octroyée Schumann, l'œuvre n'a pu paraître pour Noël, mais seulement en janvier 1851 comme op. 94. Les versions avec clarinette ou violon autorisées par Schumann sont élaborées soigneusement, en tenant compte des autres possibilités sonores, non plus comme des solutions d'urgence, mais comme de stimulantes alternatives à la version originale pour hautbois, instrument jusqu'alors délaissé par le compositeur.

## Joseph Joachim : Romance en Do Majeur pour violon et piano

Joseph Joachim (1831-1907), violoniste, chef d'orchestre et compositeur originaire de Kittsee près de Presbourg était un vrai surdoué de la musique dès son plus jeune âge. Fanny Hensel, la sœur de Mendelssohn, le décrit comme « *un charmant Hongrois de douze ans tellement doué au violon que David ne sait plus quoi lui apprendre et un garçon tellement sage qu'il est venu seul en train...* ». En 1844, Medelssohn emmène le jeune garçon alors âgé de 13 ans, auquel Joseph Böhm enseigne le violon et le cantor de St Thomas Moritz Hauptmann la composition, en Angleterre pour une tournée de concerts triomphale à l'occasion de laquelle le jeune Joachim joue pour la première fois le concerto pour violon de Beethoven. Outre les deux mouvements de la Sonate FAE, Schumann compose pour lui la Fantaisie op. 131 pour violon et orchestre dont la première a lieu le 27 octobre 1853 lors du dernier concert symphonique de Düsseldorf qu'il a dirigé, ainsi que son concerto pour violon en ré mineur interprété d'ailleurs par Joachim lors d'une répétition à Hanovre en 1854 et reléguée au second plan après la mort de Schumann en raison d'une marque maladroite de respect. Mis à part Brahms, Schumann n'a tenu aucun autre jeune musicien que Joachim en si haute estime.



Parallèlement à ses activités de premier violon à Weimar (1849-1852, sous la direction de Franz Liszt alors maître de chapelle) et de maître de chapelle à Hanovre (1853-1866) et à l'issue de celles-ci, Joseph Joachim a fondé et dirigé pendant de nombreuses années la Haute école de musique de Berlin (1868) et s'est établi comme l'un des musiciens les plus influents du 19<sup>e</sup> siècle. En sa qualité de virtuose fondateur d'un style, de premier violon d'un quatuor à corde et de chef d'orchestre, il contribua à imposer de façon définitive les œuvres de Bach, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schumann et Brahms ou à les faire découvrir, il inspira les concertos pour violon de Brahms et Dvořák, conseilla les compositeurs dans leur travail, créa des œuvres et enfin, influença toute une génération de violonistes en tant que professeur. Néanmoins, son sens aigu de l'autocritique le poussa très tôt à abandonner ses ambitions de compositeur, principalement pour son instrument, mais également pour l'alto qu'il maîtrisait également, et ce malgré l'estime que Schumann et Brahms lui témoignaient et leurs tentatives d'encouragement.

Les quelques compositions publiées par Joachim – en partie seulement et souvent après une longue période de doute – sont des pièces pour orchestre (Ouvertures d'« Hamlet » op. 4, de « Demetrius », op. 6, d'« Henri IV. » op. 7, op. 8 pour une comédie de Gozzi, une « Ouverture élégiaque », op. 13 dédiée à la mémoire d'Heinrich von Kleist) ou pour violon et orchestre (Andantino et Allegro scherzoso op. 1, concerto en sol mineur op. 3, concert à la hongroise op. 11, Notturmo op. 12, Variations en mi mineur, concerto en Sol Majeur). Outre deux œuvres considérables pour viole et piano (« Mélodies hébraïques » op. 9, Variations op. 10), seules trois compositions pour violon et piano ont été publiées : « Trois pièces » op. 2, « Trois pièces » op. 5 et une Romance en Do Majeur. On ignore cependant à quel moment celle-ci a été composée – elle s'apparente du point de vue du style à la Romance en Si Majeur de l'op. 2 et a vraisemblablement été complusée à la fin de la période de Leipzig (1843-1849) ou au début de la période de Weimar. Elle paraît d'abord en 1852 comme supplément au « Nouveau journal de la musique » et ultérieurement comme édition à part entière chez Kahnt à Leipzig. Cette pièce de salon enjouée à l'air virtuose est interprétée par Joachim lui-même en 1903, alors âgé de 72 ans, et a été enregistrée sur disque en sa qualité de composition unique et originale au charme inégalable.

### Woldemar Bargiel : Sonate en fa mineur pour piano et violon op. 10

Woldemar Bargiel est né le 3 octobre 1828 à Berlin. Il était le fils du professeur de piano et de chant Adolph Bargiel (1783-1841), originaire de Haute Silésie et ayant vécu à Leipzig et à Berlin, et de son épouse, Mme Mariane (1797-1872), petite-fille du célèbre flûtiste virtuose Johann George Tromlitz, et qui avait entamé une carrière de pianiste et de chanteuse au Gewandhaus de Leipzig après son mariage malheureux avec Friedrich Wieck. Après son divorce, elle fonda une nouvelle famille à Berlin qu'elle dut péniblement entretenir elle-même en donnant des leçons de piano à la suite de la mort prématurée de son second mari. Woldemar Bargiel est donc un demi-frère de Clara Wieck-Schumann, de neuf ans son aînée, qu'il a admirée et vénérée toute sa vie. Il chante comme alto dans le chœur de la cathédrale de Berlin et suit des cours de musique en famille dès son plus jeune âge. En 1846, sur une proposition de Robert Schumann et par l'entremise de Mendelssohn, il entre au conservatoire de Leipzig où il suit l'enseignement, entre autres, d'Ignaz Moscheles, Moritz Hauptmann, Niels Wilhelm Gade, Ferdinand David et Julius Rietz. À partir de 1850, il tente tant bien que mal de percer à Berlin comme professeur de musique privé. Heureusement, grâce à l'influence de sa sœur célèbre et de son beau-frère, il publie quelques compositions, principalement des œuvres pour piano et son premier trio pour piano op. 6 chez des éditeurs renommés. En 1859, il est appelé par Ferdinand Hiller pour être professeur de piano et de théorie au Conservatoire de Cologne avant d'être nommé directeur du « Maatschappij tot bevordering der toonkunst » à Rotterdam en 1865 où il parvient à s'imposer comme chef d'orchestre de chœur. Son ami des années Leipzig, Joseph Joachim, l'a introduit dans cet institut renommé en 1874 et Bargiel y enseigne brillamment jusqu'à sa mort, le 23 février 1897 à Berlin. Le compositeur Paul Juon, le pianiste Leopold Godowsky, le chercheur spécialiste de Liszt Peter Raabe et le musicologue Johannes

Wolf ont compté parmi ses élèves. Woldemar Bargiel meurt quelques semaines avant Johannes Brahms avec lequel il s'était lié d'amitié et avait travaillé à l'édition des œuvres complètes de Chopin et de Schumann.

L'œuvre de Bargiel est relativement maigre, mais se distingue néanmoins par une certaine pureté compositionnelle. Ses premières œuvres ne dépassent guère le cadre de sa vision conservatrice forgée par l'École de Leipzig au moyen d'expériences harmoniques et rythmiques. Il compose des œuvres pour orchestre (une symphonie en Do Majeur op. 30 dédiée à Joseph Joachim, Trois ouvertures, « Prométhée » op. 16, « À une tragédie » [« Roméo et Juliette »] op. 18, « Médée » op. 22, un Adagio op. 38 pour violoncelle et orchestre), des adaptations de psaumes pour chœur et orchestre, de la musique de chambre, ainsi que de nombreuses pièces pour piano à 2 et 4 mains destinées à d'illustres pianistes, comme les imposantes « Trois pièces fantaisie » op. 9 dédiées à Clara Schumann qui ne craignent pas la comparaison avec Schumann et Brahms. Sur le plan stylistique, Bargiel débute sous les auspices de son beau-frère, Schumann, qui l'encourage très tôt. En 1853, Schumann le compte parmi « *les artistes les plus prometteurs de ces temps nouveaux* » dans les « *Nouvelles voies* », œuvre grâce à laquelle le jeune Brahms, alors âgé de 20 ans, fait son entrée dans le monde de la musique. Pendant ses années à la Haute école de musique de Berlin, Bargiel parvient de moins en moins à s'imposer comme compositeur et chef d'orchestre, ce qui conduit à le faire tomber dans l'oubli en tant que compositeur et à ne lui valoir d'estime que comme professeur. Finalement, on se souvient de lui – et c'est bien là l'ironie de l'histoire – comme de l'éditeur des « Chants religieux à quatre voix » de Bach (huit cahiers, Berlin 1891/93, Bote & Bock), car c'est grâce à cette édition que les anciennes clés ont été enseignées pendant longtemps. Néanmoins, depuis quelque temps, ses œuvres regagnent une attention considérable, à la fois sur CD et en concert.

La tradition du conservatoire de Leipzig, mais aussi le fait que Bargiel ait connu ou se soit lié d'amitié avec certains des plus éminents interprètes de musique de chambre du 19<sup>e</sup> siècle, comme le violoniste et altiste Joseph Joachim, qui a d'ailleurs été son professeur de violon au conservatoire de Leipzig pendant une brève période, Emanuel Wirth et Otto von Königsłow et les violoncellistes Julius Rietz et Robert Hausmann, expliquent le rôle prépondérant de la musique de chambre dans son œuvre. Dès ses études à Leipzig, Bargiel compose trois quatuors à cordes dont le troisième (en la mineur) n'est publié qu'en 1877 comme op. 15 b, ainsi qu'un octuor pour cordes en do mineur, travail de fin d'études qui lui valut une reconnaissance considérable, mais n'a également été publié qu'en 1877 comme op. 15a. Il publie en outre un quatrième quatuor pour cordes (en ré mineur, op. 47), trois trios pour piano (Fa Majeur op. 6, Mi bémol Majeur op. 20 et Si Majeur op. 37), une sonate en fa mineur op. 10 et une suite en Ré Majeur op. 17 pour violon et piano.

Autant Bargiel rencontra un certain succès avec son premier trio pour piano, autant sa seule sonate pour violon en fa mineur op. 10 fit l'objet de bien peu de considération. Selon le registre des compositions, cette sonate, qualifiée par Brahms dans ses lettres à Clara Schumann de novembre à décembre 1854 de « *fantaisie pour violon* » a vu le jour à Berlin en avril 1854, mais n'a été publiée qu'en novembre 1857 par Arnold, à Elberfeld, l'éditeur des « Feuilles d'album » op. 124, des « Sept pièces en forme de fugue » op. 126 et les « Chants de l'aube » op. 133 de Schumann. Il est à noter que la dédicace à Joseph Joachim mentionnée dans le registre des compositions n'apparaît pas dans l'édition. Toujours est-il que Bargiel pouvait annoncer à sa mère, le 10 juillet 1858 : « ... Il [Arnold] a déjà vendu 75 exemplaires de la sonate pour violon... ». En mai 1879, l'éditeur berlinois Adolph Fürstner publie une « *nouvelle édition améliorée* » qui sert de base au présent enregistrement. Elle consiste principalement en une amélioration (qui manque toutefois de minutie) des nombreuses erreurs présentes dans la première édition et en un remaniement précautionneux de la dynamique et du phrasé. La sonate a été jouée plusieurs fois à Berlin après 1855 et à Cologne en 1861 et a été interprétée le 15 juin 1859 par Bargiel accompagné par le violoniste d'Hambourg, John Boie, à l'occasion d'une



visite de Brahms à Hambourg. Mais aucun commentaire d'appréciation ou de simple critique n'a été émis par ce dernier, ni pas le dédicataire, Joseph Joachim, qui ne l'a vraisemblablement jamais jouée en public et celle-ci n'est évoquée que superficiellement dans les commentaires de ses interprétations ou de son édition. Bargiel lui-même semble par la suite prendre ses distances avec cette œuvre quelque peu inhabituelle ; il écrit d'ailleurs à son ami Robert Radecke, compositeur, chef d'orchestre et violoniste berlinois, le 30 novembre 1862 de Cologne : « *Cela m'a beaucoup réjoui que tu aies joué ma sonate pour violon lors de ta première matinée. Meinecke faisait certainement partie des auditeurs. Je n'ai pu m'empêcher de repenser au temps où elle était encore une nouveauté et où nous la jouions chez toi le dimanche, Chauseestraße. Est-ce qu'elle marche toujours ? A-t-elle encore de l'allure ? Je crois qu'à présent, je ne pourrais plus composer de façon si morne* ».

Il est probable que le caractère austère de la sonate, imprégné par un pathos fervent et une sonorité presque orchestrale, soit lié à sa période de composition. En effet, en avril 1854, Bargiel est fortement ébranlé par la nouvelle de la dépression de Schumann et de son internement à Enderich le 4 avril qui lui a été annoncée par sa mère, Marianne, accourue à Düsseldorf pour aider sa fille Clara. Bargiel vénérât et aimait son beau-frère en tant qu'homme, mais aussi en tant qu'artiste et mentor paternel. La révolte beethovenienne contre un sort lugubre, le fa mineur, la tonalité de l'« *Appassionata* » de Beethoven, pièce favorite de sa sœur Clara, la rupture presque violente en majeur dans le Rondo final vont clairement dans cette direction, tout comme le premier thème du premier mouvement dont la proximité avec Beethoven est frappante. Cette atmosphère morose n'est rehaussée que par le thème lyrique latéral du premier mouvement qui fait l'effet d'une citation en hommage au Schumann de la dernière période et par le mouvement lent en La bémol Majeur, un cycle de variations (similaire à celui de la sonate en ré mineur op. 121 de Schumann) sur un thème Andante cantabile qui, grâce à son chromatisme subtil et à sa différenciation sonore, fait partie des meilleures pièces écrites par Bargiel. Le mouvement final, un Rondo rythmé par une énergie passionnée, reprend le caractère du premier mouvement et s'approche, dans sa facture quasi orchestrale, des limites de la musique de chambre. Toutes ces caractéristiques ainsi que les exigences techniques élevées auxquelles sont soumis les deux instruments et le style singulier de la musique qui n'a en soi rien d'épigonale, expliquent pourquoi la sonate pour violon de Bargiel est presque entièrement tombée dans l'oubli bien que son rang soit égal à celui des sonates pour violon de Niels Wilhelm Gade entretiens redécouvertes.

## Robert Schumann, Sonate en la mineur op. 105 pour piano et violon

Le journal de Schumann indique que celui-ci commença son « Duo pour piano-forte et violon » le 12 septembre 1851, lors de son 11<sup>e</sup> anniversaire de mariage. Le travail se poursuivit le 14 septembre, il était « relativement achevé pour ce qui était de la Sonate pour violon » le 15 et était « prêt » le 16. Le 15 septembre, Clara Schumann note dans son journal : « Robert travaille assidûment à une nouvelle pièce, mais je ne parviens pas à savoir de quoi il s'agit ; je suppose néanmoins qu'il s'agit d'une pièce pour piano et violon, ai-je raison ? » Puis le 18 septembre : « Mon intuition était juste, R. a composé une nouvelle sonate pour piano et violon, mais je n'ai pas encore pu la découvrir puisqu'elle est actuellement chez le notaire. » Enfin, le 25 septembre, elle écrit : « J'ai découvert la nouvelle sonate de Robert et j'en suis ravie. Le caractère de la sonate me plaît énormément et il me tarde que Wasielewski (premier violon de l'Orchestre de Düsseldorf et premier mais non moins chanceux biographe de Schumann) vienne me la jouer. » Cette répétition a lieu le 16 octobre et Clara Schumann en rend compte en ces termes : « Cela m'obsédait, il fallait que je joue dès aujourd'hui la nouvelle sonate de Robert. Nous l'avons jouée et nous sommes sentis particulièrement touchés par le premier mouvement, seul le troisième mouvement, moins charmant et plus ardu, n'a pas été si bien que ça. » Cette impression est d'ailleurs confirmée par Wasielewski qui, dans son Autobiographie « *Aus siebzig Jahren* » écrit : « Dès le deuxième jour suivant mon retour de Dresde, Schumann m'a montré sa Sonate en la mineur op.105 que son épouse m'a jouée sur place.

Dans l'ensemble, Schumann s'est montré satisfait de l'interprétation, seul le finale n'a pu le contenter. Il a encore été joué trois fois, mais Schumann a déclaré qu'il s'attendait à autre chose de la part du violon. Je ne suis pas parvenu à rendre suffisamment le ton tempétueux et brusque de la pièce. Sur le plan compositif, la sonate n'a pas non plus satisfait toutes ses attentes et c'est pourquoi il a décidé d'en faire une deuxième, 'meilleure' ». Concernant le dernier point, Wasielewski, qui portait un jugement erroné sur Schumann en tant que personnalité et artiste, s'est certainement trompé car ce dernier n'aurait tout simplement pas publié une telle œuvre. Le fait que Schumann ait, entre le 16 octobre et le 2 novembre 1851, soit seulement quelques semaines plus tard, composé une deuxième sonate pour violon en ré mineur parue d'abord en 1855 sous le titre « 2<sup>e</sup> grande sonate pour violon et pianoforte » op. 121 ne confirme pas les dires de Wasielewski, car celle-ci n'est pas « meilleure », mais, comme l'indique le titre, conçue tout à fait différemment puisqu'il s'agit d'une « pièce de concert » de grande envergure. Une autre remarque livrée par Wasielewski dans sa biographie de Schumann est plus plausible. Schumann aurait affirmé, en parlant de la sonate : « Je l'ai composée exactement comme si je m'énervais contre certaines personnes ». Ceci peut faire référence aux tensions qui régnaient entre le couple Schumann et le Musikverein de Düsseldorf : le 6 septembre par exemple, Schumann note dans son journal : « dispute avec Wortmann – grands doutes pour l'avenir » dans son journal.

Lorsque Ferdinand David joue la sonate lors de la dernière visite des Schumann à Leipzig en mars 1852 après un « dîner de rencontre » chez le prince Reuß accompagné de Clara Schumann, avec « le ton solennel qui lui est propre » et son « génie entraînant », celle-ci note que c'est seulement à ce moment-là que le caractère particulier du dernier mouvement lui est apparu et conclut dans son journal par cette remarque : « ... bref, il nous a ravis ». La première publique de cette sonate avec ces deux interprètes a lieu le 21 mars 1852 lors d'une matinée musicale au Gewandhaus à l'occasion de laquelle le troisième trio pour piano op. 110 de Schumann est également interprété pour la première fois ; les deux pièces n'ont néanmoins pas laissé une impression impérisable au public. L'œuvre publiée en mars 1852 chez Friedrich Hofmeister à Leipzig et intitulée « Sonate (en la mineur) pour pianoforte et violon... op. 105 » est également restée sans écho. Il faut attendre l'intervention de Joseph Joachim pour que la sonate parvienne à percer. Il la joue en mai 1853 à Düsseldorf en compagnie de Clara Schumann dans un cercle privé « de façon si extraordinaire que toute l'œuvre a enfin produit l'effet escompté que je me suis toujours imaginé » (comme le narre Clara Schumann dans son journal). Le 23 septembre 1853, cette impression se répète et se renforce. Joachim a interprété la sonate « de façon si saisissante que cela faisait vibrer la corde du cœur ; je me l'étais toujours imaginée ainsi, mais jamais je ne l'avais entendue jouer de la sorte », rapporte Clara Schumann. Peu avant sa crise de dépression, le 26 janvier 1854, Schumann a pu entendre une fois encore sa pièce jouée à Hanovre, où Joseph Joachim jouait comme premier violon, interprété par ce dernier et par sa femme.

Ce n'est certainement pas par hasard que la sonate pour violon en la mineur op. 105 apparaît d'abord dans le journal comme un « duo » et que le piano figure en première place sur la feuille de titre de la première édition. Schumann s'inscrit ainsi dans la tradition de la sonate pour violon qui perdure depuis Mozart et surtout depuis Beethoven, dont Clara Schumann jouait parfois les sonates en concert. Chez Schumann, cela aboutit à un concert ou mieux, un duo accordant une place équilibrée aux deux instruments – ils sont en effet réunis dans une unité encore plus indissociable que chez Beethoven ou Schubert de sorte que les passages d'accompagnement de l'un ou l'autre instrument sont pour ainsi dire inexistantes. De ce point de vue, Schumann fait figure d'exemple pour toutes les « grandes » sonates pour violon de la deuxième moitié du 19<sup>e</sup> siècle, des œuvres de Brahms, Bargiel, Gade, Grieg, César Franck, Robert Fuchs, Heinrich von Herzogenberg, Gustav Jenner jusqu'à la sonate en ré mineur op. 1 de Reger, parue en 1893. En matière de technique compositif, la sonate à la forme presque inouïe est d'une audace précurseur. Des relations thématiques-motiviques relient les trois mouvements tandis que le principe de la variation à partir

de quelques cellules sous-tend une grande partie de la pièce. Les caractéristiques d'un mouvement lent se fondent avec des éléments du scherzo absent dans le deuxième mouvement charmeur et semblable à un intermezzo et le mouvement final, un mouvement perpétuel diabolique, révèle l'intense étude de Bach à laquelle s'est livré Schumann.

### Robert Schumann : grande sonate en ré mineur op. 121 pour violon et clavier

Si le fait que Schumann ait écrit une deuxième sonate pour violon avant même que la première ne soit présentée publiquement et publiée est inhabituel, il ne doit néanmoins pas aboutir à de fausses conclusions. La remarque de Wasielewski affirmant que le compositeur souhaitait en écrire une « meilleure » était certainement ironique. Schumann ne voulait bien évidemment pas produire de doublet, mais plutôt tester un autre concept, ce qu'il parvint à faire. En effet, les deux sonates ne sauraient être plus différentes. Selon le livre consignant les projets, le journal et les inscriptions dans l'exemplaire manuscrit de la première édition, la nouvelle pièce a été ébauchée sous le titre provisoire de « 2<sup>e</sup> sonate (ré mineur) pour violon (et pianoforte) entre le 26 octobre et le 2 novembre 1851. Une note du journal de Clara Schumann, datée du 4 novembre, prouve que la pièce n'était pas encore achevée à ce moment-là : « Robert travaille assidument à une deuxième sonate pour piano et violon. Je brûle d'impatience. » À propos d'une répétition de la sonate dans la maison Schumann, à nouveau en présence de Wasielewski, le 15 novembre 1851, lors de laquelle le trio pour piano en sol mineur op. 110 a également été joué, Clara Schumann écrit : « J'ai joué auparavant avec Wasielewski la deuxième sonate en ré mineur que Robert vient d'achever... elle est à nouveau d'une incroyable originalité, d'un profondeur et d'une magnificence comme j'en ai rarement entendu – c'est une pièce véritablement grandiose ». Dans une lettre du 19 novembre à sa mère Mariane Bargiel, à Berlin, elle s'exprime en des termes similaires : « ... Il y a un entrain et une fraîcheur de jeunesse dans cette pièce qui vous électrise véritablement. ... Je ne peux te dire à quel point ces nouvelles pièces m'ont offert d'heures de bonheur... ». Le 6 janvier 1853, Clara Schumann écrit à Theodor Avé-Lallemant à Hambourg : « ... C'est pour moi la plus grande [sonate] après celle de la de Beethoven [« Sonate à Kreutzer » op. 47], je n'en connais pas de semblable. »

Schumann se laisse néanmoins le temps de publier la sonate – il devait d'abord publier la première sonate pour violon en la mineur op. 105, ce qui eut lieu en mars 1852. L'offre qu'il fait en octobre 1852 à l'éditeur berlinois Bote & Bock est déclinée notamment des honoraires trop élevés exigés par Schumann et du maigre profit prévu d'une pièce si longue et si complexe. C'est en janvier 1853 seulement que l'éditeur Breitkopf & Härtel accepte l'œuvre de Schumann – il avait eu l'opportunité d'écouter la sonate le 15 mars 1852 lors d'une matinée privée à la maison de la Prusse, interprétée par Clara Schumann au piano et Ferdinand David. Cette interprétation a visiblement laissé une impression durable au public de l'époque, comme en témoigne August Strackerjan, adepte de Schumann. Étant donné que Schumann et son éditeur se sont disputés pendant un certain temps à propos du montant des honoraires et que Schumann a peaufiné la version finale de façon inhabituellement longue, l'œuvre n'a été publiée qu'en septembre 1853 sous le titre « 2<sup>e</sup> GRANDE SONATE pour violon et pianoforte... op. 121 », accompagnée d'une dédicace à Ferdinand David auquel Schumann envoie un exemplaire le 9 octobre 1853 accompagné de ces mots : « Voici la sonate que je t'ai dédiée. Tu peux la prendre comme un souvenir amical de belles heures de jeunesse ». David lui adresse ses remerciements le 15 octobre 1853 : « Mon cher Schumann ! La dédicace de ta sonate m'a autant réjoui que flatté. Accepte mes remerciements les plus profonds pour cette dédicace et les lignes amicales qui accompagnent ce bel exemplaire. »

La première représentation publique de la sonate a lieu le 29 octobre 1853 lors d'une soirée à la Cürtenschen Saale de Düsseldorf, cette fois-ci avec le jeune Joseph Joachim qui a joué la pièce la veille à la poétesse Bettina von Arnim et sa fille Gisela, son grand amour. Dès le 10 septembre 1853, Joachim fait remarquer à son ami Arnold Wehner dans une lettre : « ... il s'agit pour moi de l'une des plus belles compositions du moment grâce à l'admirable unité de l'atmosphère et à la prégnance des motifs. Elle est

empreinte d'une grande passion – presque austère et bourrue dans ses accents – et le dernier mouvement, avec ses ondulations croissantes et décroissantes, pourrait rappeler un paysage maritime. » Lors de la soirée évoquée, la « Sonate à Kreutzer » de Beethoven a également été jouée, celle-là même que Clara Schumann avait mentionnée comme étant de toute évidence un modèle pour la sonate de Schumann qui souhaitait composer une œuvre représentative pour la salle de concert.

Après les réactions enthousiastes de ses contemporains et quelques représentations dans l'entourage de Schumann, par ex. en janvier 1854 avec Joachim à Hanovre, l'accueil réservé à la sonate connu, après la mort de Schumann en 1856, un déclin remarquable. Elle devint rarement jouée, même par Clara Schumann qui jouait plus souvent la première sonate pour violon, et fut frappée par ce verdict insensé qui pesa sur les œuvres de Schumann postérieures à 1850 selon lequel elles porteraient l'ombre « tragique » de la maladie mentale proche, seraient trop sombres et en grande partie ratées du point de vue compositif. Même le brillant Eduard Hanslick, ami de Brahms et ennemi de Wagner, a parlé d'une « lassitude frappante de toutes les forces de l'esprit, d'une diminution de l'énergie et de l'intellect du début » et d'« un manque de force musicale véritable ».

Ceci est bien évidemment faux. La sonate en ré mineur a plutôt été « victime » de sa conception avant-gardiste. Car Schumann a en effet osé une nouveauté : la fusion totale de la voix virtuose du violon avec la partie dense du piano, un encadrement motivique-thématique des quatre mouvements et une nouvelle orientation de l'harmonie et de la rythmique fondée sur le modèle baroque. Dans le titre de la première édition, le violon figure en première position ; il contient également un hommage à l'immense violoniste Ferdinand David et une indication sur les exigences virtuoses inhabituelles de la partie du violon. Des trois mouvements de la première sonate il en résulte quatre, du premier mouvement obéissant à la forme de la sonate, débordant d'énergie et de passion résulte une brève et lente introduction en forme de prélude qui anticipe sur le thème principal caractéristique (saut de quarte et de tierce descendant). Le Scherzo dans la mesure 6/8 en si mineur, qui n'est pas nommé comme tel, prolonge l'atmosphère du premier mouvement et est imprégné de fortes impulsions motrices qui se distinguent seulement dans la brève partie intermédiaire éclairée de façon fugace par le mode majeur. Le mouvement lent en Sol Majeur (mesure 3/8) et son accompagnement raffiné du début en pizzicato se révèle être un cycle de variation en quatre parties sur une mélodie dépouillée, semblable à un chant populaire interrompu brusquement, mais brièvement seulement par une citation du Scherzo – une inspiration touchante du Schumann des derniers temps et d'une subtilité sonore inouïe. Le mouvement perpétuel ascendant et descendant du rondo final avec son harmonique et ses figurations baroques rappelle la première sonate et fournit un finale endiablé dans un Ré Majeur rayonnant.

### Clara Schumann : Trois romances op. 22 pour violon et piano

Après une longue pause créatrice causée par une surcharge constante depuis 1848, Clara Schumann se remet à la composition à la fin du mois de mai 1853, à Düsseldorf. Visiblement, l'appartement ordonné et calme de la Bilker Straße dans lequel elle possédait sa propre « chambre d'étude au deuxième étage », d'où « Robert ne pouvait rien entendre » a un effet extrêmement positif sur son humeur créatrice, comme elle le remarque dans son journal. Ainsi, le 8 juin, pour l'anniversaire de son mari, elle compose les « Variations sur un thème de Robert Schumann » op. 20, les « Trois romances » op. 21 pour piano et les « Six lieder de la Jucunde d'Hermann Rollett » op. 23 pendant le mois de juin également et les « Trois romances » op. 22 pour violon et piano parallèlement au trio pour piano en sol mineur op. 17, seule œuvre de musique de chambre de Clara Schumann, les 14, 18 et 21 juillet.



Le fait que les trois pièces, publiées en janvier 1856 par Breitkopf & Härtel à Leipzig, éditeur principal de Clara Schumann depuis 1838, soient dédiées avec une « profonde amitié » à Joseph Joachim, qui, comme pour la Fantaisie op. 131 et le concerto pour violon en ré mineur de Schumann, a arrangé la voix du violon avec les coups d'archet et en partie les doigts, est la conséquence naturelle des rencontres inspiratrices du couple Schumann avec le jeune génie du violon qui commencèrent en mai 1853 et se poursuivirent de façon heureuse pendant l'automne de cette même année. Depuis lors, Clara Schumann a joué avec Joseph Joachim jusqu'en 1890 grâce à un partenariat artistique unique, tant dans des cercles privés que sur les scènes de concert d'Europe, principalement en Angleterre. Cette relation fut d'ailleurs immortalisée par Adolph von Menzel lors d'un concert à Berlin en 1854 dans une magnifique aquarelle. Clara Schumann souhaitait envoyer les romances publiées à Joachim pour Noël 1855, mais cela ne fût pas possible. Brahms, qui séjourne alors chez Clara Schumann à Düsseldorf écrit à son ami le 24 décembre 1855 : « ... ceci est dû à la lenteur d'un commerçant qui n'a toujours pas envoyé cette belle chose qui t'est destinée ... Tu peux te réjouir sans gêne de ce qui suivra. » Clara Schumann et Joseph Joachim jouent les romances à plusieurs reprises, lors de concerts, notamment devant le roi George V d'Hanovre, mélomane, et lui-même compositeur, le plongeant dans « une extase totale », comme le rapporte Joachim. En 1856, le « Neue Berliner Musikzeitung » écrit à propos de cette œuvre : « Chacune des trois pièces est conçue intimement dans son caractère et jouée d'une façon tendre et aérienne : les mélodies du violon sont certes peu complexes, mais sont traitées de façon très efficace, sans surcharge, par une base harmonique et accompagnatrice ainsi que par des contre-mélodies. Le ton particulièrement ravissant de chaque pièce fait qu'il est difficile d'accorder sa préférence à l'une ou l'autre. » Les trois romances op. 22 pour violon et piano, qui pourraient avoir servi de modèle aux « Trois romances » op. 94 pour hautbois (et violon !) et piano de Robert Schumann, sont, du point de vue de la facture et de la qualité, comparables aux « Trois romances » op. 21 pour piano de Clara Schumann, dédiées à Johannes Brahms. Dans un équilibre entre éléments lyriques et éléments concertants-virtuose et entre les deux instruments, le cycle discrètement structuré passe du Ré bémol Majeur au Si Majeur en passant par le sol mineur. L'accélération imperceptible de l'Andante de la première romance sentimentale et la citation évocatrice du premier mouvement de la sonate en la mineur op. 105, interprétée de façon incomparable par Joachim, ainsi que l'humeur capricieuse de l'Allegretto de la deuxième romance et le brio virtuose de la troisième confèrent à l'œuvre un attrait supplémentaire.

*Texte : Joachim Draheim*

*Traduction : Hélène Berthet-Bondet*

## Gudrun Schaumann, Violinist

Gudrun Schaumann wuchs als Tochter des Solo-Oboisten der Komischen Oper Berlin auf. Gemeinsam mit ihrer Familie gelang ihr die Flucht von Ost-Berlin über die Berliner Mauer nach West-Berlin. Während des Besuchs des Musikischen Gymnasiums Berlin-Charlottenburg trat sie frühzeitig mit den Violinkonzerten von J.S. Bach, Mozart und Haydn in Berlin an die Öffentlichkeit.

Durch Stipendien der „Studienstiftung des deutschen Volkes“ und der „Bruno Walter Memorial Foundation New York“ studierte sie an der „Juilliard School of Music“ in New York bei Dorothy DeLay, anschließend bei Nathan Milstein in London, der für sie wegweisend wurde. Entscheidende Impulse erhielt sie durch Kurse der Dirigenten Sergiu Celibidache und Nikolaus Harnoncourt sowie durch dessen enge Mitarbeiter und Spieler historischer Tasteninstrumente Johann Sonnleitner (Cembalo/Hammerflügel) und Anthony Spiri. Ihr besonderes Interesse gilt der historisch informierten Aufführungspraxis des 17.-19. Jahrhunderts. Als Kammermusikerin konzertierte sie im Musikverein Wien, im Konzerthaus Wien, in London/Wigmore Hall, in New York/Carnegie Hall-Weill Recital Hall und Alice Tully Hall/Lincoln Center, bei europäischen Kammermusik-Festspielen sowie in Japan. Für zahlreiche Rundfunkanstalten – z.B. Radio Suisse Romande, WDR, RBB, HR, SWR, BR – spielte sie neben Kompositionen des Barock u.a. auch Beethoven, Schubert, Schumann, Liszt, Franck, Richard Strauss, Bartok ein. Immer wieder bildeten Streichquartette, Klaviertrios oder auch vollständige Bach-Programme ihren Fokus, bei denen sie mit Johann Sonnleitner, den Traversflötistinnen Claire Genewein und Linde Brunmayr-Tutz oder dem Barockcellisten/Gambisten Arno Jochem musizierte. Sie unterrichtete außerdem mehrere Jahre an der Musikhochschule München.

In Konzerten mit historischen Instrumenten (Cembalo/historischem Hammerflügel) spielt sie, wie auch in der vorliegenden Aufnahme, auf Darmsaiten mit einem Bogen von Léonard Tourte, Paris ca. 1790 - oder mit (Kopien von) Barockbögen von Willem Bouman/Den Haag, René Groppe/Frankreich, Thomas Gerbeth/Wien. Aus Privatbesitz wurde ihr auf Dauer großzügiger Weise eine italienische Violine aus Cremona von Antonio Stradivari aus dem Jahre 1731 zur Verfügung gestellt.

Auf Grund ihrer großen Begeisterung für Historische Wiener Hammerflügel wählte sie für die vorliegende Aufnahme einen Hammerflügel aus der Sammlung von Gert Hecher Wien von Johann Baptist Streicher 1836.

## Gudrun Schaumann, Violinist

Gudrun Schaumann grew up as the daughter of the principal oboist of the "Komische Oper Berlin". Together with her family she succeeded in escaping from East to West Berlin by crossing the Berlin Wall. She already appeared in public with violin concertos by J.S. Bach, Mozart and Haydn while she was still a pupil at the Musical Primary School Berlin-Charlottenburg.

She received grants from the „Studienstiftung des Deutschen Volkes“ and the „Bruno Walter Memorial Foundation New York“ which enabled her to study with Dorothy DeLay at the „Juilliard School of Music“ in New York and later with the legendary Nathan Milstein in London. Essential impetus she obtained through courses with the conductors Sergiu Celibidache and Nikolaus Harnoncourt as well as through Harnoncourt's colleague, the Austrian expert on historical keyboard instruments Johann Sonnleitner (cembalo/ fortepiano) as well as Anthony Spiri. She is especially interested in historically informed performance practice of the 17th through 19th century. As chamber player she appeared at the Musikverein and the Konzerthaus in Vienna, at Wigmore Hall/ London, at Carnegie Hall - Weill Recital Hall, Alice Tully Hall / Lincoln Centre in New York as well as at chamber music festivals in Europe and Japan. She recorded works by Beethoven, Schubert, Schumann, Liszt, Franck, Richard Strauss, Bartok, etc. for several

radio stations – e.g. Radio Suisse Romande, WDR, RBB, HR, SWR, BR. Amongst others, she focuses on piano trios, string quartets or entire Bach recital programs for which she teams up with Johann Sonnleitner, the traversa players Claire Genewein and Linde Brunmayr-Trutz or with the baroque cellist / viola da gamba player Arno Jochem. Furthermore she was a tutor at the Munich Academy for Music for several years.

For concerts with historical instruments (harpsichord / historic fortepiano) she uses – just as in this recording – gut strings and a bow by Léonard Tourte Paris, app. 1790, or (copies of) baroque bows by Willem Bouman/Den Haag, René Groppé/France, Thomas Gebert/Vienna. Ms. Schaumann plays a 1731 Antonio Stradivari from Cremona - as a long term loan from a philanthropic family.

Because of her enthusiasm for historical Viennese fortepianos she chose a fortepiano by Johann Baptist Streicher (1836) from the Collection of Gert Hecher, Vienna, for this recording.

### Christoph Hammer, Pianist



Christoph Hammer studierte ab 1985 als Stipendiat der Stiftung Maximilianeum und der Studienstiftung des Deutschen Volkes Germanistik und Musikwissenschaft an der Universität München und der University of California in Los Angeles. Seit 1989 konzentrierte er sich auf das Spiel historischer Tasteninstrumente, insbesondere des Hammerklaviers. Als Solist, Liedbegleiter und Kammermusiker erwarb er sich internationalen Ruf. Regelmäßige Zusammenarbeit verbindet ihn mit Ensembles wie dem Concerto Köln, L'Orfeo, Nederlands Kammerorkest, Prager Kammerorchester oder mit namhaften Gesangs- und Instrumentalsolisten wie Emma Kirkby, Rufus Müller, Martin Bruns, Jan Kobow, Axel Köhler, Dominik Wörner, Anton Steck. Er hat zahlreiche Einspielungen bei Oehms Classics, beim BR und dem ORF vorgelegt.

1996 gründete er die Neue Hofkapelle München, mit der er unbekannte Musik des 17. und 18. Jahrhunderts der bayerischen Residenzen und Kirchen, z. B. aus München und Regensburg, wieder aufführte.

2003 wurde ein jährliches Festival für Alte Musik, die „Residenzwoche München“, eingeführt. Am Stadttheater Passau dirigierte er 2004 J. P. Rameaus „Dardanus“, 2005 übernahm er das Dirigat von Monteverdis „L'Orfeo“ am Landestheater Linz. 2006 leitete er bei den Händel-Festspielen in Karlsruhe Händels „L'Otario“. 2007 war er mit der Neuen Hofkapelle München in einer Produktion der Bayerischen Theaterakademie August Everding verantwortlich für Reinhard Keisers „Fredegunda“, die im Jahr 2008 am Bremer Theater unter Hammers musikalischer Leitung ein weiteres Mal inszeniert wurde. Im Juni 2008 feierte „Die Nacht“ von Einar Schlee an der Bayerischen Theaterakademie Premiere, Christoph Hammer übernahm in der Inszenierung von Anna Viebrock die musikalische Leitung.

2002 begann Christoph Hammer neben einer Gastprofessur an der University of Seattle eine Lehrtätigkeit an der Hochschule für Musik und Theater in München. Seit August 2009 ist er Associate Professor für Cembalo und Hammerflügel an der University of North Texas in Denton. Er erhielt 2002 den Kulturförderpreis des Freistaats Bayern und 2004 den Preis der Bayerischen Volksstiftung.

### Christoph Hammer, Pianist

As of 1985 Christoph Hammer studied German philology and music as a scholarship holder of the Maximilianeum Foundation, the „Studienstiftung des Deutschen Volkes“ at the University of Munich and the University of California in Los Angeles. Since 1989 he focuses on historical keyboard instruments, especially on the fortepiano. He established an international reputation as soloist, lieder accompanist and chamber musician. He worked with the Concerto Köln, the Nederlands Kammerorkest, the Prague Chamber Orchestra and with well-known vocal and instrumental soloists such as Emma Kirkby, Rufus Müller, Martin Bruns, Jan Kobow, Axel Köhler, Dominik Wörner, Anton Steck. He has made several recordings with Oehms Classics, the Bavarian Radio (BR) and the ORF.

In 1996 he initiated the „Neue Hofkapelle München“. This orchestra focuses on unknown music of the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> century, as it was performed at Bavarian residences and churches; e.g. at Munich and Regensburg.

In 2003 a new annual festival for early music, the „Residenzwoche München“, was established. In 2004 he conducted J.P. Rameaus „Dardanus“ at the Stadttheater Passau, in 2005 Monteverdi's „L'Orfeo“ at the Landestheater Linz. In 2006 he directed Handel's „L'Otario“ at the Handel Festival in Karlsruhe. In 2007 together with the „Neue Hofkapelle München“ he was in charge of the production of Reinhard Keiser's „Fredegunda“ for the „Bayerische Theaterakademie August Everding“ which was staged again in 2008 with him as conductor at the Bremer Theater. In June 2007 „Die Nacht“ by Einar Schlee had its first performance at the „Bayerische Theaterakademie“. Christoph Hammer was the musical director of this production by Anna Viebrock.

In 2002, Christoph Hammer became guest professor at the University of Seattle and tutor at the Academy for Music and Theatre in Munich. Since August 2009 he is Associate Professor for harpsichord and fortepiano at the University of North Texas in Denton. He received 2002 the „Kulturförderpreis“ of the Free State of Bavaria and in 2004 the award of the „Bayerische Volksstiftung“.