

**ROBERT SCHUMANN**

**Piano Quartet & Quintet**

**ISABELLE FAUST | ANNE KATHARINA SCHREIBER  
ANTOINE TAMESTIT | JEAN-GUIHEN QUEYRAS  
ALEXANDER MELNIKOV**

ROBERT SCHUMANN (1810-1856)

**Piano Quartet Op. 47**

E-flat major / *Mi bémol majeur* / Es-Dur

- |   |  |      |
|---|--|------|
| 1 | I. Sostenuto assai - Allegro ma non troppo | 8'40 |
| 2 | II. Scherzo. Molto vivace                  | 3'33 |
| 3 | III. Andante cantabile                     | 6'21 |
| 4 | IV. Finale. Vivace                         | 7'20 |

**Piano Quintet Op. 44 \***

E-flat major / *Mi bémol majeur* / Es-Dur

- |   |  |      |
|---|--|------|
| 5 | I. Allegro brillante                         | 8'52 |
| 6 | II. In modo d'una Marcia. Un poco largamente | 7'50 |
| 7 | III. Scherzo. Molto vivace                   | 4'47 |
| 8 | IV. Allegro ma non troppo                    | 7'08 |

**Isabelle Faust**

*Violin by Antonio Stradivari "The Sleeping Beauty" (Cremona, 1704),  
on loan from the L-Bank Baden Württemberg*

**\* Anne Katharina Schreiber**

*Anonymous violin (Holland, ca. 1700)*

**Antoine Tamestit**

*Viola by Antonio Stradivari (Cremona, 1672),  
on loan from the Stradivari Stiftung Habisreutinger*

**Jean-Guihen Queyras**

*Cello by Gioffredo Cappa (Turin, 1696),  
on loan from the Fondation d'entreprise Société Générale C'est vous l'avenir*

**Alexander Melnikov**

*Fortepiano by Ignace Pleyel (Paris, 1851)*

**En 1829**, alors âgé d'à peine dix-neuf ans, Robert Schumann achève un quatuor avec piano en *ut* mineur qu'il fait exécuter en cercle privé mais qu'il hésite à éditer, sans doute conscient du ton inégal de l'œuvre. Après une décennie consacrée à la rédaction d'opus pour clavier (1830-1839), puis une année entière vouée au lied (1840), il décide d'explorer de nouveaux genres, écrivant dans les années qui viennent des symphonies, des quatuors à cordes, de la musique de chambre avec piano, des concertos, un opéra et de la musique de scène. Dans une lettre adressée à Clara Wieck le 17 mars 1838, il confie déjà que le piano est devenu un instrument "trop étroit" "qui ne [lui] suffit plus". Au mois de mars 1841, il entend une exécution du *Quintette à cordes* opus 29 de Beethoven et note dans son journal que l'ouvrage lui "a procuré un plaisir qu'[il n'avait] pas connu depuis longtemps". L'audition a peut-être réactivé le désir d'écrire une œuvre de chambre de larges dimensions, et de renouer avec ses idéaux d'adolescence. Le genre du quintette avec piano demeure toutefois encore rare et offre peu de grands modèles auxquels Schumann aurait pu se référer. Le musicien ne devait guère connaître les opus de Boccherini, tout au plus les quintettes de Hummel ou de Schubert, qui intègrent chacun une contrebasse. Esquissée à la fin de l'été 1842, la partition est achevée au mois d'octobre suivant, au sein d'une période sombre au cours de laquelle Schumann alterne phases de dépression et d'exaltation. Durant les premières, il étudie les fugues de Bach et pratique le contrepoint comme un remède à la mélancolie ; durant les secondes, il écrit à une allure vive qui lui fait achever en à peine deux mois son *Quintette avec piano* opus 44.

La partition voit le jour à une époque où la musique de chambre sort peu à peu de la sphère privée pour conquérir l'espace public. Les salles deviennent plus vastes, les œuvres plus virtuoses et les formations de plus en plus professionnalisées. Les éditeurs germaniques tendent à faire la distinction entre la "Hausmusik", la pratique domestique, et la "Kammermusik", la musique de chambre conçue pour les larges audiences – ce que reflète le ton "symphonique" du *Quintette*. Celui-ci connaît dès sa création un succès immédiat qu'expliquent aisément la beauté des thèmes, le caractère tour à tour passionné et rêveur, l'ingéniosité du contrepoint et la somptuosité des harmonies. Les esquisses préliminaires révèlent en outre que l'ouvrage était conçu en cinq mouvements et plaçait en son centre une "scène" en *sol* mineur dont on ne conserve aujourd'hui qu'une douzaine de mesures.

L'*Allegro* initial démarre dans la fièvre et l'urgence. Les vastes sauts d'intervalles et la multiplication des dissonances instaurent d'emblée un ton agité et exalté qui ne retombe qu'à l'exposé du second thème, une rêverie fondée sur des dialogues entre les instruments. Le développement prend l'apparence d'une fantaisie insolite où la matière thématique s'évapore au profit de fragments de motifs précédemment énoncés. La tension créée entre l'humeur improvisée et la recherche de symétrie dévoile une approche très personnelle de la forme, que l'on retrouve dans le mouvement lent, une marche funèbre influencée par l'*Andante con moto* du *Trio en mi bémol majeur* de Schubert. Le ton retenu et dépourvu de solennité est interrompu par deux épisodes contrastants. Le premier apporte quelque soulagement par sa tonalité majeure et ses douces irisations du clavier ; le second est un *Agitato* angoissé au sein duquel le thème initial vient s'immiscer, revêtant alors un caractère profondément tourmenté. Le *Scherzo* prolonge cette succession d'états d'âme changeants en entremêlant épisodes virtuoses et passages lyriques ou rythmiques dans des tonalités sans cesse variées. Le finale répond, lui, au désir schumannien d'un mouvement complet en soi, qui puisse également faire office d'épilogue de l'ensemble. Ce volet commence dans une tonalité étrangère et offre une forme insolite qui articule deux expositions, l'une en *do* mineur, l'autre en *mi* bémol. Une vaste coda présente un premier *fugato* qui débouche sur une "fausse" fin. Un second épisode fugué rappelle alors le thème du premier mouvement, auquel le dessin du finale sert de contresujet. Les dernières mesures évoquent, quant à elles, les musiques populaires en installant le discours sur un bourdon (une quinte dans le grave), mêlant ainsi le fantastique, l'onirique, le populaire, le sérieux et le festif dans un ensemble sans égal.

Achévé quelques semaines plus tard, le *Quatuor avec piano* opus 47 partage avec son aîné la même tonalité, le même souci de rigueur organique et le même intérêt pour les procédures mémorielles. Le ton y est seulement plus intime. Schumann reprend l'idée des écrivains Tieck et Wackenroder d'une musique "poétique", qui entend dépasser le monde des apparences pour dire l'indicible et atteindre l'absolu. Le "poétique" se traduit ici par la présence d'une introduction lente qui ouvre l'œuvre dans le mystère et en rythme la grande forme. Le passage revient de manière imprévue au cours du mouvement puis suggère un intermède silencieux qui prélude à la coda. Le ton introspectif de l'*Andante*, qui combine forme ternaire et travail de variation, puis la transition avec le *Finale* en forment d'autres illustrations.

Si le *Quintette* démarrait dans l'exaltation et la fièvre, une douzaine de mesures au ton énigmatique et indéfini sont ici nécessaires afin de permettre à l'*Allegro* de débiter. Elles contrastent avec la fin agitée et nerveuse du mouvement, qui achève de désorienter l'auditeur en lui donnant l'idée de ce qu'est la fantaisie en musique. Après un *Scherzo* enrichi de deux épisodes contrastants, l'*Andante cantabile* adopte à son tour une construction originale. Le discours se développe à partir de la répétition au ton inférieur, toutes les quatre mesures, de la même idée. Cette mise continue en abyme est amplifiée par les canons entre les instruments, qui privent l'auditeur d'oxygène tout en donnant l'idée d'une mélodie infinie. Un choral apporte quelque apaisement avant une reprise marquée par une progression de l'ornemental. L'évasion définitive dans le rêve est accentuée par le *si* bémol grave du violoncelle, une sonorité inédite obtenue grâce à l'abaissement momentané de la corde la plus basse de l'instrument. La coda énonce un motif énigmatique de trois sons qui génère le *Finale*. Le début fugué, l'intégration du thème du mouvement lent comme motif subsidiaire, la présence inattendue d'un intermède lors de la réexposition et la vaste coda fondée sur de nouvelles montées de sève y évoquent de nouveau l'univers fantasque des contes d'Hoffmann. Moins célébré que le *Quintette*, le *Quatuor* n'en demeure pas moins une œuvre essentielle du romantisme, dont il semble résumer les tendances principales : la préférence pour l'original plutôt que pour le normatif, la fuite vers le rêve et l'introspection, et la fantaisie débridée renouvelant les architectures héritées.

JEAN-FRANÇOIS BOUKOBZA

**In 1829**, when he was barely nineteen, Robert Schumann completed a piano quartet in C minor, which he performed in private but hesitated to publish, no doubt conscious of the work's uneven tenor. After a decade devoted to writing keyboard works (1830-39), then a whole year devoted to the lied (1840), he decided to explore new genres; in the years that followed, he composed symphonies, string quartets, chamber music with piano, concertos, an opera and incidental music for the stage. In a letter to Clara Wieck on 17 March 1838, he had already stated that the piano had become 'too constricting' an instrument, 'which was no longer enough' for him. In March 1841 he heard a performance of Beethoven's String Quintet op.29 and noted in his diary that the work 'gave [him] a pleasure that [he had] not known for a long time'. Perhaps hearing this music rekindled his desire to write a large-scale chamber work, and to revive his teenage ideals. The formation of quintet for piano and strings, however, was still a rare one and offered few great models to which Schumann could have referred. He can hardly have known the quintets of Boccherini; at most, he would have been familiar with those of Hummel or Schubert, each of which includes a double bass. Sketched out in the late summer of 1842, the score was completed the following October, during a gloomy period in which Schumann alternated between phases of depression and elation. When the former had the upper hand, he studied Bach's fugues and practised counterpoint as a remedy for melancholy; when it was the latter, he wrote at a brisk pace, which enabled him to complete his Piano Quintet op.44 in less than two months.

The work was written at a time when chamber music was gradually moving out of the private sphere and into the public arena. Concert halls were growing larger, compositions more virtuosic and ensembles increasingly professional. German publishers tended to make a distinction between 'Hausmusik', for domestic use, and 'Kammermusik', chamber music designed for larger audiences – a distinction reflected in the 'symphonic' tone of the Quintet. It was an immediate success from its very first performance, a fact easily explained by the beauty of its themes, its alternately passionate and dreamy character, the ingenuity of its counterpoint and the sumptuousness of its harmony. The preliminary sketches reveal that it was actually conceived in five movements, with a central 'Scena' in G minor, of which only a dozen bars have survived.

The first movement, *Allegro brillante*, begins with a sense of excitement and urgency. The wide intervallic leaps and multiple dissonances immediately establish an agitated and exalted tone which subsides only with the statement of the second theme, a reverie founded on dialogues between the instruments. The development takes on the appearance of a quirky fantasy in which the thematic material disintegrates to make way for fragments of motifs stated earlier. The tension created between this improvisatory climate and the search for symmetry reveals a very personal approach to form, which recurs in the slow movement, a funeral march influenced by the *Andante con moto* of Schubert's Trio in E flat major. The restrained atmosphere, devoid of solemnity, is interrupted by two contrasting episodes. The first brings some relief with its major key and gently shimmering keyboard textures; the second is an anguished *Agitato* into which the opening theme intrudes, taking on a deeply tormented character. The Scherzo continues this succession of changing moods by interweaving virtuosic episodes with lyrical or rhythmic passages in constantly changing keys. The finale responds to Schumann's desire for a movement that, though complete in itself, could also serve as an epilogue to the whole work. It begins in a foreign key and has an unusual formal scheme that articulates two expositions, one in C minor, the other in E flat. An extensive coda begins with a fugato which leads to a 'false ending'. A second fugal episode then recalls the theme of the first movement, to which the finale motif serves as countersubject. The concluding bars suggest folk music by underpinning the discourse with a drone (sustained fifths in the bass), thus blending the fantastical, the dreamlike, the popular, the serious and the festive into an unmatched whole.

The Piano Quartet op.47, completed a few weeks later, shares its predecessor's key, its concern for organic rigour and its interest in motivic reminiscence; only its tone is more intimate. Schumann takes up the notion, expounded by the writers Tieck and Wackenroder, of a 'poetic' music, which aims to go beyond the world of appearances in order to express the inexpressible and attain the absolute. The 'poetic' aspect is expressed here by the presence of a slow introduction that opens the work in an ambience of mystery and punctuates its overall form. The passage returns unexpectedly in the course of the movement and then suggests a silent interlude that forms the prelude to the coda. The introspective tone of the *Andante*, which combines ternary form and variations, and the transition to the *Finale* are further illustrations of this.

Whereas the Quintet began with feverish excitement, here a dozen bars in an enigmatic, indecisive tone are necessary for the *Allegro ma non troppo* to begin. This contrasts with the movement's agitated, vigorous ending, which further disorients its listeners by giving them an idea of what fantasy is in music. After a Scherzo enriched by two contrasting episodes, the *Andante cantabile* in its turn adopts an original construction. The discourse develops from the repetition of the same idea a tone lower every four bars. This continual *mise en abyme* is amplified by the canons between the instruments, which leave the listener starved of breath while giving the impression of an infinite melody. A hymnlike section brings some relief before a restatement of the original material, marked by increasingly rich ornamentation. The ultimate escape into dream is underlined by the low B flat on the cello, a novel sonority achieved by momentarily retuning the instrument's bottom string down a tone. The coda states an enigmatic three-note motif that generates the *Finale*. The fugal opening, the incorporation of the slow movement theme as a subsidiary motif, the unexpected presence of an interlude in the recapitulation and the extensive coda founded on new influxes of energy again evoke the fanciful world of Hoffmann's tales. Though less celebrated than the Quintet, the Piano Quartet is a key work of Romanticism, seemingly encapsulating the chief tendencies of that movement: the preference for the original over the normative, the flight into dreams and introspection, and the unbridled fantasy that renews traditional structures.

JEAN-FRANÇOIS BOUKOBZA  
*Translation: Charles Johnston*

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

Wer indes genauer hinsieht, nachliest in der Korrespondenz, in den Tagebüchern, biografische Randnotizen beachtet, der wird Hinweise finden, Spuren geistiger Vorbereitung, die das trockene Rasterschema des Werkkatalogs auf versteckte Weise unterwandern. So gesteht Schumann am 17. März 1838 in einem seiner heimlichen Briefe an Clara Wieck: *Auf die Quartette freue ich mich selbst, das Klavier wird mir zu enge, ich höre bei meinen jetzigen Kompositionen oft noch eine Menge Sachen, die ich kaum andeuten kann, namentlich ist es sonderbar, wie ich fast alles kanonisch erfinde und wie ich die nachsingenden Stimmen immer erst hinterdrein entdecke, oft auch in Umkehrungen, verkehrten Rhythmen etc. Der Melodie schenke ich jetzt große Sorgfalt; auch da kann man durch Fleiß und Beobachtung viel gewinnen*. Hintergrund dieser Zeilen, geschrieben in der Blütezeit des Klavierschaffens, ist die durch Clara selbst, namentlich aber durch seinen Künstlerfreund Felix Mendelssohn Bartholdy angeregte Beschäftigung mit der klassischen Streichquartetttradition, die bis ins Jahr 1837 zurück reicht. Schumann studiert die Quartette von Haydn, Mozart, Schubert, Mendelssohn, vor allem aber diejenigen Beethovens, mit ihnen die Möglichkeiten und Herausforderungen einer spezifisch kammermusikalischen Themenarbeit, die von entwickelnden Formprinzipien geprägt ist, von dialogischen und polyphonen Gestaltungstechniken. Und Schumann entfaltet eigene Ideen auf der Grundlage seiner Erkenntnisse, indem er den poetischen Duktus seiner Klaviermusik, ihre epische Erzählweise mit der gestalterischen Stringenz in der Kammermusik der großen Vorbilder zu verschmelzen sucht. Ideen, die sich nach geraumer Reifezeit im Jahr 1842 schließlich Bahn brechen sollten.

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

Es sei *ein rechtes Leben darin*, bemerkte Schumann selbst, und untertrieb maßlos. Das impulsive Hauptthema mit seinem zupackenden Elan und den großen Intervallsprüngen, mit dem das Allegro brillante eröffnet, entpuppt sich als Kraftquelle des gesamten Werkes. Unterschwellig, indem es die lyrischen Seitengedanken des Kopfsatzes motivisch beeinflusst, hierbei an allzu weiten Abschweifungen hindert, klare Zielvorgaben macht, die auch das ruhelose Suchen der weite harmonische Kreise ziehenden Durchführung lenken. Und sehr konkret, indem es am Ende des markigen Finales wiederkehrt, als gewichtiger Konterpart einer emphatischen Doppelfuge, die den verblüffender Weise in c-Moll begonnenen Satz in die Taghelle der Durparallele zurück führt. Damit (und mit vielen anderen motivischen Querverweisen, Vorwegnahmen und Rückbesinnungen) erprobt endlich auch Schumann jenes Prinzip der zyklischen Einheit, das mit Recht als eine der fundamentalen Formideen der romantischen Epoche gilt. Die beiden Mittelsätze sind denkbar kontrastierend gestaltet. Während das Scherzo mit seinen dahin jagenden Skallengängen, rhythmischen Stolpersteinen und imitatorischen Verfolgungsspielen,

einer Unrast, die im ersten Trio noch leisen Widerspruch erfährt, im motorischen Bewegungsdrang des zweiten aber fast ins Hysterische gesteigert wird, an die feurige Energie der Ecksätze anzuknüpfen scheint, entführt der zweite Satz in das Zwielflicht einer seltsam morbiden Traumfantasie. *In modo d'una Marcia*, trauermarschartig aber alles andere als feierlich, kommt der schattenhafte Hauptgedanke in c-Moll daher, karg gestützt von dissonanten Akkorden, wird abgelöst von einer visionären Episode, einer Art schwebenden Fata Morgana in C-Dur, um fast unverändert zurückzukehren. Der nächste Abschnitt des asymmetrischen Formgebildes (ABACBA) überfällt den Hörer mit einem vom Klavier geführten, von zahllosen Sforzati durchwirkten Agitato in f-Moll, in dessen Verlauf sich das Marschthema heimlich einschleicht und zur Rekapitulation des nun in F-Dur stehenden B-Teils überleitet. Mit einer letzten Erinnerung an den Hauptgedanken, allmählich ausgeblendet und in einen vieldeutigen Lichtstreif am Horizont mündend, endet dieser Spuk aus einem musikalischen Wunderland. Dessen ebenso großartige wie beunruhigende Bilder und Farben machen wohl am ehesten begreiflich, warum Schumann die Klangwelt des Klaviers seinerzeit als *zu enge* empfunden hatte.

*Anflug zu einem Quartett – schrecklich schlaflose Nächte immer...*, so kündigt ein Tagebucheintrag Schumanns schon Mitte Oktober 1842 die Entstehung eines neuen Werkes an. War beim Quintett noch ein ausgeprägt konzertanter Habitus zu bemerken, der dem extrovertierten Klavierpart über weite Strecken, namentlich in Kopfsatz und Scherzo, solistisches Profil zuschreibt (nicht von ungefähr fällt auch der erste Entwurf seines späteren Klavierkonzerts in die Aufbruchphase dieser Zeit!), so zeigt das Quartett Opus 47 eine stärkere Gleichberechtigung der Instrumente und spricht eine kammermusikalischere, poetischere, ja feinsinnigere Sprache. Das bestätigt sich sogleich in der kurzen Sostenuato-Einleitung, mit der das Werk beginnt und die an wichtigen Schaltstellen des Sonatensatzes wiederkehrt – ein Verfahren, das Schumann insbesondere an Beethovens späten Quartetten fasziniert hatte. Beim Quintett war der Hauptgedanke gleichsam mit der Tür ins Haus gefallen, hier tastet er sich über zwölf eigentümlich vage, unentschlossene Takte förmlich ans Licht. Das anschließende, satztechnisch raffiniert gearbeitete Allegro ma non troppo ist von gegensätzlichen Charakteren durchzogen, die einmal mehr an Florestan und Eusebius erinnern, jenes *Schelmenpaar*, das nach dem Vorbild der Kunstfiguren Vult und Walt aus Jean Pauls Roman *Flegeljahre* durch Schumanns gesamten musikalischen und literarischen Kosmos geistert. Florestan ist *einer von jenen seltenen Musikmenschchen, die alles Zukünftige, Neue, Außergewöhnliche wie vorausahnen*, so der Komponist, ein innovativer Kopf, der bereit sei, Unerhörtes zu wagen, während sein Alter Ego Eusebius zu den Träumern zähle, die das Vertraute lieben, das Lyrische und das Vollkommene. Ihr Dialog versteht sich nicht so sehr als Schlagabtausch der Argumente, beleuchtet vielmehr ein und die selbe Sache aus verschiedenen Blickwinkeln.

Das folgende g-Moll-Scherzo mit seinen huschenden, nimmermüden Achterfiguren, die hier und da selbst durch die beiden Trioabschnitte irrlichtern, scheint, wiewohl merklich abgedunkelt, in die Feenreiche Mendelssohns hinüber grüben zu wollen, während das Finale, obgleich ähnlich glutvoll und affirmativ wie das des Quintetts, die hohe Kunst kontrapunktischer Schreibart nochmals auf einen neuen Gipfel führt. Zwischen beiden aber steht eine der zauberhaftesten Eingebungen Schumanns überhaupt: ein dreiteiliges Andante cantabile von schlichter, inniger Erhabenheit, sehnsüchtig und doch in sich ruhend, ein wahres Kleinod melodischer Inspiration. Außergewöhnlich die Coda des Satzes, wenn Violine, Viola und Klavier über einem tiefen Orgelpunkt des Violoncellos, für den der Spieler die C-Saite um einen Ganzton herunter zu stimmen hat, das agile Kopfmotiv des nachfolgenden Vivace gewissermaßen voraus träumen. Auch für diese geistreiche Verzahnung zweier Sätze, die Auflösung klarer Grenzen, wie sie bereits in Schumanns erster Sinfonie begegnet war, hatte Beethoven dereinst ein prominentes Vorbild geliefert, mit den Überleitungstakten zwischen Adagio und Finale seines fünften Klavierkonzerts.

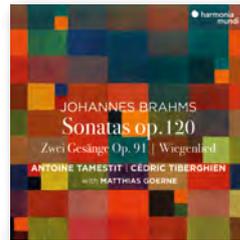
Obwohl das Klavierquartett schon am 5. April 1843 in einer Privatgesellschaft zum ersten Mal gegeben wurde und sich dabei *recht effektiv* ausnahm, *ich glaube, effektvoller als das Quintett*, wie Schumann seinem Leipziger Verleger Carl Friedrich Whistling gegenüber mutmaßt, ist es sonderbarer Weise nie so populär geworden wie das berühmte Schwesterwerk Opus 44 – ein kaum begreifliches Phänomen, das sich bis in die Lebenszeit des Komponisten zurück verfolgen lässt. Während Clara Schumann das ihr gewidmete Quintett ohne Zögern in ihr Konzertrepertoire aufnahm und es häufiger zur Aufführung brachte als jedes andere Werk ihres Mannes, ließ sie das Quartett lange liegen, ehe sie es gemeinsam mit Musikern der Hofkapelle erstmals am 6. Februar 1849 im Rahmen ihrer öffentlichen Soireen in verschiedenen Dresdner Salons spielte. Mehr als sechs Jahre nach seiner Entstehung.

ROMAN HINKE

## Selective discography

All titles available in digital format (download and streaming)

JOHANNES BRAHMS  
**Viola Sonatas op.120**  
 Wiegenlied. Zwei Gesänge op. 91  
 A. Tamestit,  
 C. Tiberghien,  
 M. Goerne  
 CD HMM 902652



**Violin Sonatas op.100 & 108**  
 Sonate F.A.E.  
 I. Faust, A. Melnikov  
 CD HMC 902219



FRÉDÉRIC CHOPIN  
 SERGEI RACHMANINOFF  
**Cello Sonatas**  
 J.-G. Queyras, A. Melnikov  
 CD HMM 902643



FRANZ SCHUBERT  
**Fantasy D.934, Sonata D.574**  
 Rondo brillant D.895  
 I. Faust,  
 A. Melnikov  
 CD HMC 901870



**Octet D.803**  
 L. Coppola, T. van der Zwart,  
 J. Zafra, I. Faust,  
 A.-K. Schreiber, D. Waskiewicz,  
 K. von der Goltz, J. Munro  
 CD HMM 902263



**Fantasy in F minor**  
 Works for four-hand piano  
 A. Staier, A. Melnikov  
 CD HMM 902227



ROBERT SCHUMANN  
 I. Faust, J.-G. Queyras, A. Melnikov  
 Freiburger Barockorchester  
 Cond. P. Heras-Casado



**Violin Concerto**  
 Piano Trio No. 3  
 CD + DVD HMC 902196

**Piano Concerto**  
 Piano Trio No. 2  
 CD + DVD HMC 902198



**Cello Concerto**  
 Piano Trio No. 1  
 CD + DVD HMC 902197





harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2023

Enregistrement : juin 2021, Bundesakademie, Trossingen (Allemagne)

Direction artistique, prise de son et mastering : Stephan Cahen

Montage : Kaling Hanke et Stephan Cahen

Accord piano/forte : Christoph Kern

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

Illustration : Paul Klee, *Maison, extérieur et intérieur*, 1930, Bridgeman Images

Anne Katharina Schreiber : © Foppe Schut

Maquette : Atelier harmonia mundi

**harmoniamundi.com**

HMM 902695