



SCHUMANN
PIANO QUARTET
in E flat major, Op. 47

BRAHMS
PIANO QUINTET
in F minor, Op. 34

Hrachya Avanesyan
Boris Brovtsyn
Diemut Poppen
Alexander Chaushian
Yevgeny Sudbin



SCHUMANN, ROBERT (1810–56)

QUARTET FOR PIANO, VIOLIN, VIOLA AND CELLO 25'27

Op. 47 (1842)

- | | | |
|---|---|------|
| ① | I. <i>Sostenuto assai – Allegro ma non troppo</i> | 8'36 |
| ② | II. Scherzo. <i>Molto vivace</i> | 3'16 |
| ③ | III. <i>Andante cantabile</i> | 5'59 |
| ④ | IV. Finale. <i>Vivace</i> | 7'29 |

BRAHMS, JOHANNES (1833–97)

QUINTET FOR PIANO, 2 VIOLINS, VIOLA AND CELLO 38'21

Op. 34 (1864)

- | | | |
|---|--|-------|
| ⑤ | I. <i>Allegro non troppo</i> | 13'45 |
| ⑥ | II. <i>Andante, un poco Adagio</i> | 7'31 |
| ⑦ | III. Scherzo. <i>Allegro – Trio</i> | 6'45 |
| ⑧ | IV. Finale. <i>Poco sostenuto – Allegro non troppo – Presto non troppo</i> | 10'01 |

TT: 64'32

YEVGENY SUDBIN *piano*

HRACHYA AVANESYAN *violin* (Schumann) / *violin II* (Brahms)

BORIS BROVTSYN *violin I* (Brahms)

DIEMUT POPPEN *viola*

ALEXANDER CHAUSHIAN *cello*

Robert Schumann tackled the piano quartet genre on several occasions – in 1828–29 he composed a piano quintet in C minor (which has survived only in fragmentary form) for the Leipzig ‘quartet entertainments’ that he had founded, and in 1831–32 he wrote a few bars of a piano quartet in B major – but it was only the Piano Quartet in E flat major, Op. 47, from the ‘chamber music year’ of 1842, that was included in his official catalogue of works. Schumann composed it in October and November 1842, immediately after finishing his Piano Quintet in the same key, Op. 44; minor revisions followed in 1843, and it was published two years later. For all their proximity of time and key, the two sibling works are clearly separated in terms of the musical textures chosen by Schumann. If the quintet tends more towards a *concertante* dialogue between the piano and string quartet, the quartet favours equality between the four parts – even if the cello is a sort of *primus inter pares* among the strings. The quartet is, after all, dedicated to an (amateur) cellist: Count Mathieu Wielhorsky, a pupil of Bernhard Romberg’s and director of the St Petersburg Symphonic Society, with whom the Schumanns became acquainted in 1844 during Clara’s Russian tour, and ‘had become a dear friend’; Clara noted in her diary: ‘Playing with him is like playing with a true artist.’ (On what for Robert was a very sobering trip, Count Wielhorsky was also one of the few music connoisseurs who took an interest not only in the piano virtuoso Clara but also in her composer husband, who at that time was still to a large extent unknown.)

The quartet begins with a slow introduction (*Sostenuto assai*) that presents the essence of the main theme with its characteristic three-note turn motif. The theme proper reveals itself in the main part of the movement (*Allegro ma non troppo*), but only, so to speak, a bit at a time. At first the striking beginning of the theme pokes its head around the door, so to speak, before the theme is sung out in its totality by the cello – above the repeated quavers that characterize the restless atmosphere of

this movement. Almost in passing, the beginning of the chorale *Wer nur den lieben Gott lässt walten* (violin and piano) arises from the subsidiary theme in G minor, though it lacks any recognizable programmatic function. At the end of the exposition Schumann has one formal trick up his sleeve: a return to the material of the slow introduction seems to be preparing the way for an exposition repeat – but, instead, trouble is in the air, and the music’s various apparently wrong-footed and harmonically increasingly misleading attempts to navigate back to the beginning of the main sonata-form section proves in fact to be the beginning of the development (a truly ‘false recapitulation’!). Schumann engages with the main theme in many different ways; he dissects it with relish, in constantly new harmonic colours; he condenses and intensifies the music until the (actual) recapitulation arrives in all its glory. Although this does not include the slow introduction, and is also substantially modified, ultimately it still reminds us how it all began; there follows an expressive coda, ending with a peaceful apotheosis of the main theme. In the staccato embellishments of the agile G minor scherzo (*Molto vivace*) the restless, motoric quavers from the previous movement set themselves free in an almost Mendelssohnian manner, whilst two trios provide contrast with music that is more contemplative even though it is still full of scherzo-like enthusiasm.

A beguiling cantilena, heard first from the cello, is at the core of the slow movement (*Andante cantabile*), which is a series of six variations on its expressive main theme. But anyone who allows himself to be drawn too far into the world of dreams will be brought abruptly down to earth again by the beginning of the finale. Here, powerful chords followed by semiquaver runs not only refer back cyclically to the beginning of the main part of the first movement, but also serve to introduce a wild fugato that once again emphasizes the emancipation of the four players. Seen in the context of the movement as a whole, this forms the beginning of a passionately conceived sonata rondo, to which the cello and piano contribute two more lyrical

ideas – a rousing conclusion to a great piano quartet. It comes as no surprise that Clara Schumann wrote in her diary in April 1843 after the first private performance among friends: ‘I was again truly delighted by this beautiful work, which is so youthful.’

The first public performance was given in the Leipzig Gewandhaus on 8th December 1844 by Clara Schumann (piano), Ferdinand David (violin), Niels W. Gade (viola) and Franz Karl Wittmann (cello); the *Allgemeine Musikalische Zeitung* praised it as ‘a work that is full of spirit and life which, especially in the two middle movements, combines a multitude of beautiful musical ideas with a lofty surge of imagination in a very appealing and charming way, and will certainly be received everywhere – as it was here – with great acclaim.’

‘Given to Brahms, and received back from him for my children’, noted Clara Schumann on the autograph score of the Piano Quartet, Op. 47, and that is not the only connection between **Johannes Brahms** and this work by his revered champion. In early 1855 the 21-year-old Brahms – who had been hailed in the *Neue Zeitschrift für Musik* two years earlier as a musical Messiah, and who had become a close family friend in Schumann’s time of suffering (1854–56) – had made a piano four-hands arrangement of the quartet. But when the publisher Breitkopf & Härtel refused a four-hands arrangement of the Piano Quintet, Op. 44, that he had prepared earlier and that had been authorized by Schumann (they complained of ‘insuperable hindrances and difficulties’ and feared that ‘the public will be scared off everywhere’), he refused both to consider revising it and also to offer them the similarly ambitious four-hands version of the Piano Quartet. ‘Should I make a children’s edition? – I have no wish to do that. And I don’t want to send the Quartet away now.’ (In the case of Op. 47 Breitkopf & Härtel finally published an arrangement by Carl Reinecke; Brahms’s version was issued in 1886 by another publisher, after the expiry of the exclusivity period carefully monitored by Breitkopf & Härtel.)

This contact with Schumann's Piano Quartet and Quintet may well have opened the young Brahms's eyes to the potential of these genres – which he then transformed in his own piano quartets and, above all, the Piano Quintet in F minor, Op. 34, completed in 1864. With its almost inexhaustible motivic abundance and its captivating energy it is one of the most important of all chamber works – not just those by Brahms. Its origins were complicated: it started off as a string quintet (1861–63) which, because the composer's friends found it too harsh and dark, was reworked as a sonata for two pianos, which in turn spawned the piano quintet – even if Clara Schumann thought that in fact 'the musical ideas ought to be spread across an entire orchestra'.

At the beginning of the work we find a musical motto played in octave unison; it hints at the very different keys of D flat major and C major before being confirmed, with passionate emphasis, as the main theme in F minor. The second group is dominated by expressive semitone steps – one of many elements derived from the semitone that separates the keys D flat–C, presented at the outset. The development initially sounds like a tender epilogue but then, by means of fragmentation and reinterpretation of the motifs, engenders fascinating new thematic configurations. The slow movement (*Andante, un poco Adagio*, A flat major) begins in idyllic tranquillity, but rises up in a more lively E flat major middle section, echoes of which are clearly heard in the reprise of the main section. The C minor scherzo (*Allegro*) is structurally complex and unfolds between insistent repeated notes and sudden outbursts. It incorporates a light, transfigured trio in C major, which on closer inspection reveals itself to be a variant of the scherzo's second theme. In contrast to the striking self-assurance of the scherzo, the finale begins surprisingly cautiously, tentatively, even aimlessly yearning in its highly evocative chromaticism: the expressive world of Richard Wagner, Brahms's supposed opposite, is not far away. With apparent abruptness the F minor main section (*Allegro*

non troppo) begins with a relatively untroubled theme that alludes to the first movement's introduction and then, by way of countless variants and reinterpretations, leads to a subsidiary theme that is clearly indebted to the finale's introduction. This rises up wildly and is then followed by a dance-like sequence of thirds (*dolce*), which grows into a modified reprise of the main section, including numerous new motifs. This section, too, ends up with a third (the motivic core of the main theme), now heard in its barest form – thus paving the way for a second, significantly altered repeat (*Presto, non troppo*, C sharp minor), which assumes the character of a dramatic, extremely densely worked-out strettta. In view of such unfathomable emotionality, we can only speculate as to how the string quintet version (which Brahms supposedly destroyed) might have sounded.

© *Horst A. Scholz 2017*

Hailed by *The Telegraph* as ‘potentially one of the greatest pianists of the 21st century’, **Yevgeny Sudbin** performs regularly in many of the world's finest venues and concert series, both in recital and with orchestras under the baton of conductors such as Neeme Järvi, Charles Dutoit, Vladimir Ashkenazy and Osmo Vänskä. Spanning a repertoire from Scarlatti to Prokofiev, his numerous recordings for BIS Records have met with critical acclaim worldwide and are regularly named CD of the Month by *BBC Music Magazine* or Editor's Choice by *Gramophone*.

In 2006 **Hrachya Avanesyan**, violin, won first prize at the Yehudi Menuhin Competition and went on two years later to win the Carl Nielsen Competition in Denmark. He has appeared with orchestras such as the Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra, Tokyo Symphony Orchestra, BBC National Orchestra of Wales, Sinfonia Varsovia and Danish National Symphony Orchestra. In recital he has appeared at

prestigious venues including London's Wigmore Hall, the Salle Gaveau in Paris, National Auditorium of Madrid and Seoul Arts Center.

Winner of the Tibor Varga International Violin Competition, **Boris Brovtsyn** has appeared as soloist with orchestras including l'Orchestre de la Suisse Romande, Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin and BBC Philharmonic Orchestra, working with conductors such as Sir Neville Marriner, Vladimir Jurowski, Neeme Järvi and Antoni Wit. Brovtsyn is a dedicated chamber musician, and some of his regular partners are Janine Jansen, Maxim Rysanov and Alexei Ogrintchouk, with whom he performs at prestigious festivals, including those in Verbier, Lugano and Edinburgh.

Diemut Poppen is one of today's outstanding violists and has performed as a soloist at major concert halls such as Carnegie Hall with conductors including Claudio Abbado. A passionate chamber musician, she is invited to festivals worldwide, appearing with partners such as Leonidas Kavakos, Julia Fischer and Yuja Wang. She is also artistic director of the RigiMusiktage (Switzerland) and Cantabile festival (Lisbon). She has made numerous recordings for different labels and holds professorships in Detmold, Madrid and Lausanne.

Alexander Chaushian, cello, won third prize in the 12th International Tchaikovsky Competition in Moscow and the third and special prizes given by the Munich Chamber Orchestra at the ARD Competition in Germany in 2005. He has appeared as a soloist in prestigious venues such as Vienna's Konzerthaus and Carnegie Hall, with renowned orchestras including the Vienna Chamber Orchestra, the London Mozart Players and the Philharmonia Orchestra, Les Solistes Européens de Luxembourg (under the baton of Yehudi Menuhin) and the Boston Pops Orchestra.

Auch wenn **Robert Schumann** sich mehrfach der Gattung Klavierquartett zuwandte – 1828/29 komponierte er für die von ihm gegründeten Leipziger „Quartettunterhaltungen“ ein (unvollständig überliefertes) Klavierquartett c-moll, 1831/32 außerdem einige wenige Takte zu einem Klavierquartett in H-Dur –, hat nur das Klavierquartett Es-Dur op. 47 aus dem „Kammermusikjahr“ 1842 Eingang in sein offizielles Werkverzeichnis gefunden. Schumann komponierte es im Oktober und November 1842, in direktem Anschluss an sein Klavierquintett op. 44, mit dem es die Tonart Es-Dur teilt; kleinere Retuschen folgten 1843, zwei Jahre später erschien es im Druck.. Bei aller zeitlichen und tonartlichen Nähe hat Schumann die beiden „Geschwisterwerke“ satztechnisch durchaus anders nuanciert: Neigt das Klavierquintett zum eher konzertanten Dialog von Klavier und Streichquartett, so favorisiert das Klavierquartett die Gleichberechtigung seiner vier Stimmen – auch wenn unter den Streichern das Violoncello eine Art *primus inter pares* ist. Widmungsträger des Quartetts ist denn auch ein (Amateur-)Cellist: Graf Mathieu Wielhorsky, ein Schüler Bernhard Rombergs und Direktor der Petersburger Symphonischen Gesellschaft, den die Schumanns 1844 während Claras Russlandtournee kennengelernt und „gar so lieb gewonnen“ hatten; in ihrem Tagebuch notierte Clara: „Es spielt sich mit ihm wie mit einem Künstler.“ (Graf Wielhorsky war auch einer der wenigen Musikkenner auf der für Robert insgesamt recht ernüchternden Reise, der sich nicht nur für die gefeierte Klaviervirtuosin Clara, sondern auch für den komponierenden, damals aber noch recht unbekanntem Gatten interessierte.)

Das Quartett beginnt mit einer langsamen Einleitung (*Sostenuto assai*), die den Keim des Hauptthemas mit seiner charakteristischen, dreitönigen Drehfigur vorstellt. Das eigentliche Thema enthüllt sich im Hauptteil (*Allegro ma non troppo*) allerdings nur „auf Raten“: Zunächst steckt es gleichsam den markanten (Themen-)Kopf durch die Tür, bis es schließlich erstmals vom Cello ganz ausgesungen wird – grun-

diert von jenen Achtelrepetitionen, die die rastlose Atmosphäre des Kopfsatzes prägen. Aus dem g-moll-Seitenthema erwächst eher beiläufig der Anfang des Chorals „Wer nur den lieben Gott lässt walten“ (Violine/Klavier), ohne dass ihm erkennbar programmatische Funktion zukäme. Am Ende der Exposition hält Schumann eine formale Pointe bereit: Eine Reprise der langsamen Einleitung scheint auf eine Wiederholung der Exposition abzielen – stattdessen aber kracht es im Gebälk und ein scheinbar aus dem Tritt geratener, mehrfach ansetzender und harmonisch zusehends irrläufigerer Versuch, zum Beginn des Sonatenhauptteils zurückzufinden, erweist sich in Wirklichkeit als Beginn der Durchführung (eine wahrlich „falsche Reprise“!). Auf mannigfache Weise rückt Schumann dem Hauptthema zu Leibe, seziert es lustvoll und in immer neuen harmonischen Farben, verdichtet und steigert das Geschehen, bis die (wirkliche) Reprise in hellem Glanz erstrahlt. Und wenn diese auch nicht mit der langsamen Einleitung beginnt (und darüber hinaus stark modifiziert ist), so erinnert sie doch zu guter Letzt daran, wie einmal alles anfang; eine ausdrucksvolle Coda schließt sich an und mündet in eine stille Apotheose des Hauptthemas. In den Stakkatogirlanden des behänden g-moll-Scherzos (*Molto vivace*) verselbständigt sich die rastlose Achtelmotorik des Vorderatzes auf geradezu Mendelssohn'sche Weise, während zwei Trios für bedächtigeren, jedoch stets auch von Scherzofetzen durchwehte Ruhepole sorgen.

Eine betörende, zuerst im Cello erklingende Kantilene ist das Zentrum des langsamen Satzes (*Andante cantabile*), der sich denn auch als eine Folge von sechs Variationen über sein gefühlsvolles Hauptthema erweist. Wem darüber allzu träumerisch zumute wird, den befördert der Beginn des Finales unvermittelt ins Diesseits zurück: Seine wuchtigen Akkordschläge samt auslaufender Sechzehntelkette verweisen einerseits zyklisch auf den Hauptteilbeginn des 1. Satzes und sind andererseits Auftakt zu einem rasanten Fugato, das einmal mehr die Emanzipation der vier Partner unterstreicht. Aufs Satzganze bezogen, handelt es sich um den Beginn eines

leidenschaftlich inszenierten Sonatenrondos, zu dem Cello und Klavier zwei lyrischere Gedanken beisteuern – mitreißender Ausklang eines großen Klavierquartetts. Kein Wunder, dass Clara Schumann nach einer ersten Aufführung im Freundeskreis im April 1843 in ihr Tagebuch schrieb: „Ich war wahrhaft entzückt wieder von diesem schönen Werke, das so jugendlich [ist].“

Die öffentliche Uraufführung fand am 8. Dezember 1844 mit Clara Schumann (Klavier), Ferdinand David (Violine), Niels W. Gade (Viola) und Franz Karl Wittmann (Violoncello) im Leipziger Gewandhaus statt; die *Allgemeine Musikalische Zeitung* lobte „ein Stück voll Geist und Leben, das, namentlich in den beiden Mittelsätzen höchst ansprechend und lieblich, mit hohem Schwunge der Phantasie eine Fülle schöner musikalischer Gedanken verbindet und gewiss überall, wie hier, mit großem Beifalle aufgenommen werden wird.“

„Brahms geschenkt, von diesem | für meine Kinder zurück | erhalten.“ Dies vermerkte Clara Schumann auf dem Autograph des Klavierquartetts op. 47, und es ist nicht die einzige Beziehung, die **Johannes Brahms** zu diesem Werk seines hochverehrten Förderers hatte. Anfang 1855 hatte der 21-jährige Brahms, den Schumann zwei Jahre zuvor in der *Neuen Zeitschrift für Musik* als einen musikalischen Messias gepriesen hatte und der in Schumanns Leidenszeit (1854–56) zu einem engen Freund der Familie geworden war, eine Einrichtung des Quartetts für Klavier zu vier Händen fertiggestellt. Als aber der Verlag Breitkopf & Härtel seine zuvor vorgelegte, von Schumann autorisierte vierhändige Einrichtung des Klavierquintetts op. 44 ablehnte (man monierte „unübersteigliche Hindernisse und Schwierigkeiten“ und fürchtete, „das Publikum werde sich überall abschrecken lassen“), verzichtete er sowohl auf eine Überarbeitung derselben wie auch darauf, die ähnlich ambitionierte vierhändige Fassung des Klavierquartetts op. 47 einzureichen: „Soll ich eine Kinderausgabe machen – ich habe nicht Lust dazu. Das Quartett mag ich jetzt auch nicht fortschicken.“ (Im Fall von Opus 47 druckte Breitkopf & Härtel schließlich

eine Bearbeitung von Carl Reinecke; die Brahms'sche Einrichtung wurde 1886, nach Ablauf der von Breitkopf & Härtel sorgsam bewachten Schutzfrist, bei einem anderen Verlag veröffentlicht.)

Die Auseinandersetzung mit Schumanns Klavierquartett und -quintett aber mag dem jungen Brahms insbesondere auch die Möglichkeiten dieser Gattungen eröffnet haben, die er selber dann in seinen Klavierquartetten und, vor allem, dem 1864 vollendeten Klavierquintett f-moll op. 34 neu ausformulierte: In der schier unerschöpflichen motivischen Fülle und der mitreißenden Energie ist es eines der bedeutendsten Kammermusikwerke nicht nur im Schaffen seines Komponisten. Die Entstehungsgeschichte freilich ist verschlungen – sie beginnt mit einem Streichquintett (1861–63), das, weil von den Freunden als zu schroff und finster empfunden, in eine Sonate für zwei Klaviere umgearbeitet wurde, aus der schließlich das Klavierquintett hervorging – auch wenn Clara Schumann meinte, dass recht eigentlich „die Gedanken über ein ganzes Orchester ausgestreut werden müssten“.

Am Eingang dieses Klavierquintetts steht ein musikalisches Motto im Oktavunisono, das u.a. die entlegenen Tonarten Des-Dur und C-Dur vermittelt, dann aber bald mit leidenschaftlicher Emphase als f-moll-Hauptthema bestätigt wird, während die Seitengruppe von expressiven Halbtonschritten (eine der vielen Ableitungen aus dem eingangs vorgestellten Halbtonschritt der Tonarten Des/C) bestimmt wird. Die Durchführung hebt als zarter Epilog an und bricht mit motivischen Abspaltungen und Umdeutungen zu faszinierend neuen thematischen Gestalten auf. Der langsame Satz (*Andante, un poco Adagio*, As-Dur) beginnt in idyllischer Beschaulichkeit, bäumt sich aber in einem bewegten E-Dur-Mittelteil auf, wovon noch die Reprise des Hauptteils deutliche Spuren aufweist. Zwischen insistenter Tonwiederholungen und unvermittelten Ausbrüchen entfaltet sich ein c-moll-Scherzo (*Allegro*) von komplexer Anlage, in das sich ein lichtetes, verklärtes Trio in C-Dur senkt, welches sich bei genauerem Hinsehen als eine Variante des zweiten Scherzo-

themas entpuppt. Gegenüber der markanten Selbstgewissheit des Scherzos beginnt das Finale überraschend zaghaft, tastend, ja, ziellos-sehnsüchtig in seiner hoch-expressiven Chromatik – die Ausdruckswelt Richard Wagners, Brahms' vermeintlichem Antipoden, ist nicht weit. Scheinbar unvermittelt setzt der f-moll-Hauptteil (*Allegro non troppo*) mit einem vergleichsweise unbekümmerten Thema ein, das auf die Einleitung zum Kopfsatz verweist, um dann über unzählige Varianten und Neudeutungen zu einem Seitenthema überzuleiten, das deutlich der Einleitung zum Finale verpflichtet ist. Dieses steigert sich furios und mündet in eine tänzerische Folge von Terzgängen (*dolce*), die sich zu einer modifizierten, um zahlreiche motivische Figuren erweiterte Reprise des Hauptteils auswachsen. Auch dieser Teil staut sich schlussendlich in der Terz (dem motivischen Kern des Hauptthemas), die nun vollends unverhüllt erklingt – und solcherart den Weg freimacht für eine zweite, stark veränderte Wiederholung (*Presto, non troppo, cis-moll*), die den Charakter einer dramatischen, ungemein dicht gearbeiteten Stretta annimmt. Wie muss angesichts derart abgründiger Emotionalität erst das (von Brahms wohl vernichtete) Streichquintett geklungen haben?

© *Horst A. Scholz 2017*

Yevgeny Sudbin, von *The Telegraph* als „möglicherweise einer der größten Pianisten des 21. Jahrhunderts“ gerühmt, tritt regelmäßig auf den bedeutendsten Podien der Welt und in renommiertesten Konzertsreihen auf – sei es allein oder mit Orchestern unter der Leitung von Dirigenten wie Neeme Järvi, Charles Dutoit, Vladimir Ashkenazy und Osmo Vänskä. Für seine zahlreichen Einspielungen bei BIS Records, deren Bandbreite von Scarlatti bis Prokofjew reicht, erhält er weltweit begeisterte Kritiken; regelmäßig werden sie als „CD of the Month“ (*BBC Music Magazine*) oder „Editor's Choice“ (*Gramophone*) gewürdigt.

Der Violinist **Hrachya Avanesyan** gewann im Jahr 2006 den 1. Preis beim Yehudi Menuhin Wettbewerb, zwei Jahre darauf folgte der Gewinn beim Carl Nielsen Wettbewerb in Dänemark. Er ist mit Orchestern wie dem Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra, dem Tokyo Symphony Orchestra, dem BBC National Orchestra of Wales, der Sinfonia Varsovia und dem Danish National Symphony Orchestra aufgetreten; Recitals führten ihn in so renommierte Säle wie die Londoner Wigmore Hall, die Salle Gaveau in Paris, das Nationalauditorium in Madrid und das Seoul Arts Centre.

Boris Brovtsyn, Gewinner des Internationalen Tibor Varga Violinwettbewerbs, hat als Solist mit Orchestern wie dem Orchestre de la Suisse Romande, dem Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin und dem BBC Philharmonic Orchestra konzertiert und mit Dirigenten wie Sir Neville Marriner, Vladimir Jurowski, Neeme Järvi und Antoni Wit zusammengearbeitet. Er ist ein engagierter Kammermusiker, zu dessen regelmäßigen Partnern Janine Jansen, Maxim Rysanov und Alexei Ogrintchouk gehören, mit denen er bei renommierten Festivals – u.a. Verbier, Lugano und Edinburgh – auftritt.

Diemut Poppen, eine der herausragenden Bratschistinnen unserer Zeit, ist als Solistin in bedeutenden Konzertsälen wie der Carnegie Hall unter Dirigenten wie Claudio Abbado aufgetreten. Als leidenschaftliche Kammermusikerin wird sie zu Festivals in aller Welt eingeladen, um mit Partnern wie Leonidas Kavakos, Julia Fischer und Yuja Wang zu musizieren. Darüber hinaus ist sie Künstlerische Leiterin der RigiMusiktage (Schweiz) und des Cantabile Festivals (Lissabon). Sie hat zahlreiche Aufnahmen bei verschiedenen Labels vorgelegt und Professuren in Detmold, Madrid und Lausanne inne.

Der Cellist **Alexander Chaushian** gewann den 3. Preis beim 12. Internationalen Tschaikowsky Wettbewerb in Moskau und den 3. sowie den Sonderpreis des Münchener Kammerorchesters beim ARD-Wettbewerb im Jahr 2005. Er war als Solist in renommierten Sälen wie dem Wiener Konzerthaus und der Carnegie Hall zu Gast und hat dabei mit namhaften Orchestern wie dem Wiener Kammerorchester, den London Mozart Players, dem Philharmonia Orchestra, Les Solistes Européens de Luxembourg (unter der Leitung von Yehudi Menuhin) und dem Boston Pops Orchestra konzertiert.

Bien que **Robert Schumann** se soit attaqué à la forme du quatuor pour piano et cordes à plusieurs reprises (en 1828–29, il composa un quatuor pour piano en ut mineur pour les «Quartettunterhaltung» [«Passe-temps autour du quatuor»] de Leipzig qu’il fonda dont seuls quelques fragments nous sont parvenus, et quelques mesures d’un quatuor pour piano en si majeur composé en 1831–32), ce n’est que le Quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle en mi bémol majeur op. 47 de 1842, «l’année de la musique de chambre», qui fut inclus dans le catalogue officiel de ses œuvres. Schumann le composa en octobre et novembre 1842, immédiatement après avoir terminé son Quintette pour piano et cordes op. 44 dans la même tonalité mais il y apporta des corrections mineures en 1843 et l’œuvre sera finalement publiée deux ans plus tard. Malgré qu’elles partagent la même année de composition et la même tonalité, les deux œuvres diffèrent totalement l’une de l’autre en ce qui concerne la texture musicale choisie par Schumann. Si le quintette tend vers un dialogue concertant entre le piano et le quatuor à cordes, le quatuor en revanche privilégie l’égalité entre les quatre voix même si le violoncelle est ici *primus inter pares* au sein des instruments à cordes. Après tout, le quatuor est dédié à un violoncelliste amateur : le comte Mathieu Wielhorsky, un élève de Bernhard Romberg et le directeur de la Société symphonique de Saint-Petersbourg avec qui Schumann avait fait connaissance durant de la tournée de Clara en Russie en 1844 et qui «était devenu un ami cher». Clara nota dans son journal : «jouer avec lui est comme jouer avec un véritable artiste.» Durant ce qui allait s’avérer un voyage difficile pour Robert, le comte Wielhorsky fut l’un des rares connaisseurs qui manifesta de l’intérêt non seulement envers Clara, la virtuose du piano, mais également envers son mari compositeur qui, à cette époque, était encore largement méconnu.

Le quatuor commence par une lente introduction (*Sostenuto assai*) qui présente l’essence du thème principal avec son motif caractéristique de trois notes. Le véritable thème se manifeste dans la partie principale du mouvement (*Allegro ma non*

troppo) mais, un peu à peu. Initialement, le début surprenant du thème semble faire l'effet d'un pied dans la porte avant qu'il ne soit exposé dans son entièreté par le violoncelle, par-dessus des croches répétées qui donnent le ton à l'atmosphère enfiévrée de ce mouvement. Le choral *Wer nur den lieben Gott lässt walten* [*Celui qui laisse Dieu régner sur sa vie*] (au violon et au piano) émerge quasiment en passant du thème secondaire en sol mineur, bien qu'il ne présente aucune fonction programmatique précise. À la fin de l'exposition, Schumann nous montre qu'il a plus d'un tour dans son sac : le retour du matériau de l'introduction lente semble préparer le terrain pour une réexposition mais des embûches surviennent et les multiples tentatives en apparence mal engagées et harmoniquement trompeuses de la musique de manœuvrer vers le début de la section principale de la forme sonate s'avèrent en réalité le début du développement (une véritable « fausse réexposition ! »). Schumann aborde le thème principal de différentes manières. Il le dissèque minutieusement et ajoute sans cesse de nouvelles couleurs harmoniques. Il condense et augmente l'intensité de la musique jusqu'à ce que la (véritable) réexposition survienne dans toute sa gloire. Bien qu'elle n'inclue pas l'introduction lente et qu'elle soit également fortement modifiée, elle nous rappelle en fin de compte comment tout a commencé. Suit une coda expressive qui se termine sur une apothéose paisible du thème principal. Dans les ornements *staccato* du scherzo agile en sol mineur (*Molto vivace*), les croches agitées et motoriques du mouvement précédent se libèrent d'une manière quasi mendelssohnienne alors que deux trios procurent un contraste avec leur ton davantage contemplatif bien qu'ils témoignent toujours de l'enthousiasme caractéristique d'un scherzo.

Une cantilène envoutante, entendue d'abord au violoncelle, constitue le cœur du mouvement lent (*Andante cantabile*) qui est fait d'une série de six variations basées sur l'expressif thème principal. Mais quiconque se laisse entraîner trop loin dans le monde des rêves sera brutalement ramené sur terre par le début du final.

Ici, des accords puissants suivis de traits en doubles croches ne renvoient pas seulement au point de vue cyclique au commencement du thème principal du premier mouvement mais sert également d'anacrouse à un fugato emporté, qui une fois de plus, souligne l'émancipation des quatre instruments. Pris dans le contexte du mouvement complet, tout ceci constitue le début d'un rondo de sonate passionnément conçu auquel le violoncelle et le piano contribuent deux autres idées lyriques, une conclusion emportée pour un superbe quatuor pour piano. On ne s'étonnera pas du commentaire que Clara Schumann écrivit dans son journal en avril 1843 après la première exécution privée pour des amis : « J'ai été à nouveau charmée par cette belle œuvre, si juvénile. »

La création publique eut lieu au Gewandhaus de Leipzig le 8 décembre 1844 et fut assurée par Clara Schumann (piano), Ferdinand David (violon), Niels Gade (alto) et Franz Karl Wittmann (violoncelle). L'*Allgemeine Musikalische Zeitung* louangea l'œuvre en ces termes : « une pièce pleine d'esprit et de vie, extrêmement attrayante et charmante dans les deux mouvements centraux, alliant un grand élan de la fantaisie à une profusion de magnifiques pensées musicales, qui sera certainement partout accueillie, comme ici, avec forts applaudissements. »

« Offerte à Brahms et retournée par lui (pour mes enfants) » nota Clara Schumann sur la partition autographe du Quatuor avec piano op. 47 et ceci ne constitue pas le seul lien entre **Johannes Brahms** et cette œuvre de son maître révérend. Début 1855, Brahms, âgé de vingt-et-un ans, salué par le *Neue Zeitschrift für Musik* deux ans auparavant en tant que messie musical et devenu un ami proche de la famille lors des années de souffrances de Schumann de 1854 à 1856, réalisa un arrangement pour piano à quatre mains du Quatuor pour piano. Mais lorsque l'éditeur Breitkopf & Härtel refusa l'arrangement à quatre mains du Quintette pour piano op. 44 qu'il avait préparé auparavant et qui avait été autorisé par Schumann (on prétextait des « difficultés insurmontables ») et craignit que le public « ne soit un peu partout

effrayé»), il refusa aussi bien d'en considérer une révision que de soumettre son arrangement, tout aussi exigeant, du Quatuor pour piano. «Devrais-je réaliser une version pour enfants ? Je n'en ai aucune envie. Et je ne tiens maintenant plus à envoyer le quatuor.» Breitkopf & Härtel publiera finalement un arrangement de l'opus 47 de Schumann de la main de Carl Reinecke. La version de Brahms, quant à elle, sera publiée en 1886 chez un autre éditeur après l'expiration de la période d'exclusivité minutieusement contrôlée par Breitkopf & Härtel.

Ce travail sur le quatuor et sur le quintette pour piano de Schumann a pu contribuer à révéler à Brahms le potentiel de ces genres qu'il transmet à ses propres quatuors pour piano et, principalement, au Quintette pour piano et cordes en fa mineur op. 34 complété en 1864. Son abondance motivique quasi inépuisable et son énergie envoûtante en font l'une des œuvres de musique de chambre les plus importantes non seulement de la production de Brahms, mais de toute la littérature musicale. Sa genèse est complexe : l'œuvre a d'abord été un quintette à cordes (1861–63) qui, parce que des amis du compositeur le trouvaient trop abrupt et sombre, a été transformé en sonate pour deux pianos qui, à son tour, a donné naissance au quintette pour piano et cordes, bien que Clara Schumann considérait qu'en fait, il s'agissait d'une œuvre «si pleine d'idées qu'elle requiert un orchestre entier.»

On retrouve un motif exposé à l'unisson qui fait allusion à des tonalités aussi différentes que ré bémol majeur et do majeur avant de s'installer, avec une emphase passionnée, en tant que thème principal en fa mineur. Le second groupe est dominé par des intervalles expressifs d'un demi-ton, un élément parmi tant d'autres qui dérive du demi-ton séparant les tonalités de ré bémol et de do exposées au tout début. Le développement apparaît à première vue comme un épilogue tendre mais, au moyen d'une fragmentation et d'une réinterprétation des motifs, de nouvelles et fascinantes configurations thématiques apparaissent. Le mouvement lent (*Andante, un poco Adagio* en la bémol majeur) commence dans une atmosphère de calme

idyllique dont le tempo s'accélère pour arriver à une section centrale animée en mi bémol majeur dont les échos sont manifestes dans la réexposition de la section principale. Le scherzo en ut mineur (*Allegro*) est complexe au niveau structurel et se déploie au milieu de notes répétées avec insistance et des sursauts soudains. Il intègre un trio léger et transfiguré en ut majeur qui, lorsqu'on le considère de plus près, s'avère être une variante du second thème du scherzo. Contrairement à l'assurance frappante du scherzo, le finale commence étonnamment avec prudence et hésitation, errant et désorienté, dans un chromatisme hautement évocateur : l'univers expressif de Richard Wagner, l'opposé supposé de Brahms, n'est pas loin. Dans une rudesse manifeste, la section principale en fa mineur (*Allegro non troppo*) commence avec un thème d'allure relativement innocente qui fait allusion à l'introduction du premier mouvement puis, au moyen d'innombrables variantes et réinterprétations, mène à un thème secondaire qui est clairement redevable à l'introduction du finale. Le climat s'anime fougueusement avant qu'une succession dansante de tierces (*dolce*) survienne et se transforme ensuite en une réexposition modifiée de la section principale à laquelle s'ajoutent de nombreux nouveaux motifs. Cette section se termine également sur une tierce (le noyau motivique du thème principal), entendu ici dans sa forme la plus fondamentale qui ouvre la porte sur une reprise considérablement modifiée (*Presto, non troppo* en ut dièse mineur) qui joue le rôle d'une strette dramatique et extrêmement condensée. Face à une telle émotivité insondable, on ne peut que spéculer sur la sonorité qu'aurait eue la version pour quintette à cordes que, semble-t-il, Brahms aurait détruite.

© *Horst A. Scholz* 2017

Acclamé par le *Daily Telegraph* en tant que « potentiellement l'un des meilleurs pianistes du vingt-et-unième siècle », **Yevgeny Sudbin** se produit régulièrement dans les salles les plus prestigieuses du monde tant en récital qu'en compagnie d'orchestres et de chefs tels Neeme Järvi, Charles Dutoit, Vladimir Ashkenazy et Osmo Vänskä. Couvrant un répertoire qui s'étend de Scarlatti à Prokofiev, ses nombreux enregistrements chez BIS ont été salués par la critique à travers le monde et plusieurs de ceux-ci ont été nommés « cd du mois » par le *BBC Music Magazine* et « Editor's Choice » par *Gramophone*.

Hrachya Avanesyan, violon, a remporté le premier prix du Concours international de violon Yehudi Menuhin en 2006 suivi, deux ans plus tard, du Concours international Carl Nielsen au Danemark. Il s'est produit avec des orchestres tels l'Orchestre symphonique métropolitain de Tokyo, l'Orchestre symphonique de Tokyo, le BBC National Orchestra of Wales, Sinfonia Varsovia et l'Orchestre symphonique national du Danemark. Il s'est également produit en récital dans des salles prestigieuses comme le Wigmore Hall de Londres, la Salle Gaveau à Paris, l'Auditorium National de Madrid et le Seoul Arts Center.

Gagnant du Concours international de violon Tibor Varga, **Boris Brovtsyn** s'est produit en tant que soliste avec des orchestres tels l'Orchestre de la Suisse Romande, l'Orchestre symphonique de la radio de Berlin et le BBC Philharmonic Orchestra en compagnie de chefs tels Neville Marriner, Vladimir Jurowski, Neeme Järvi et Antoni Wit. Brovtsyn se consacre également avec passion à la musique de chambre et on compte, parmi ses partenaires réguliers, Janine Jansen, Maxim Rysanov et Alexei Ogrintchouk avec qui il a joué dans des festivals prestigieux incluant ceux de Verbier, Lugano et Édimbourg.

Diemut Poppen, alto, est l'une des meilleures altistes du moment et s'est produite en tant que soliste dans les plus grandes salles de concert comme le Carnegie Hall à New York avec, entre autres, Claudio Abbado. Musicienne de chambre passionnée, elle est invitée à se produire dans le cadre de festivals un peu partout à travers le monde en compagnie de musiciens tels Leonidas Kavakos, Julia Fischer et Yuja Wang. En 2017, elle était directrice artistique de Rigi Musiktage en Suisse et du Festival Cantabile à Lisbonne. Elle a réalisé de nombreux enregistrements chez différents labels et, en 2017, enseignait à Detmold, Madrid et Lausanne.

Alexander Chaushian, violoncelle, a remporté le troisième prix au Concours Tchaïkovski à Moscou ainsi que le troisième prix et un prix spécial accordé par l'Orchestre de chambre de Munich au Concours international de musique de l'ARD en Allemagne en 2005. Il s'est produit en tant que soliste dans des salles aussi prestigieuses que le Konzerthaus de Vienne et le Carnegie Hall à New York en compagnie d'orchestres réputés comme l'Orchestre de chambre de Vienne, les London Mozart Players, le Philharmonia Orchestra, Les Solistes Européens de Luxembourg (sous la direction de Yehudi Menuhin) et le Boston Pops Orchestra.

The present disc was recorded in connection with the 16th International Pharos Chamber Music Festival, arranged by the Pharos Arts Foundation, www.pharosartsfoundation.org

INSTRUMENTARIUM:

Grand piano: Steinway D

The music on this Hybrid SACD can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

RECORDING DATA

Recording: May 2016 at The Shoe Factory, Nicosia, Cyprus
Producer and sound engineer: Jens Braun (Take5 Music Production)
Piano technician: Constantinos Loizou

Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann, DPA and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.
Original format: 24-bit / 96 kHz

Post-production: Editing and mixing: Jens Braun

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Horst A. Scholz 2017
Translations: Andrew Barnett (English); Jean-Pascal Vachon (French)
Cover photos: © Yevgeny Sudbin
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30
info@bis.se www.bis.se

BIS-2258 © & © 2017, BIS Records AB, Åkersberga.

