



ROBERT  
**SCHUMANN**



ALEXANDER  
MELNIKOV

JEAN-GUIHEN  
QUEYRAS

ISABELLE  
FAUST

PABLO HERAS-CASADO  
FREIBURGER BAROCKORCHESTER

ROBERT SCHUMANN (1810-1856)

**CELLO CONCERTO OP.129** in A minor / *la mineur* / a-Moll

1   I.	Nicht zu schnell	10'41
2   II.	Langsam	4'04
3   III.	Sehr lebhaft	7'55

**PIANO TRIO NO. 1 OP.63** in D minor / *ré mineur* / d-Moll

4   I.	Mit Energie und Leidenschaft	12'28
5   II.	Lebhaft, doch nicht zu rasch	4'56
6   III.	Langsam, mit inniger Empfindung	6'21
7   IV.	Mit Feuer	8'24

**JEAN-GUIHEN QUEYRAS**, *violoncello*

**ISABELLE FAUST**, *violin*

**ALEXANDER MELNIKOV**, *fortepiano*

# FREIBURGER BAROCKORCHESTER

*Violin 1* Anne Katharina Schreiber (concert master)  
Martina Graulich, Christa Kittel, Peter Barczi, Marie Desgoutte  
Varoujan Doneyan, Katharina Grossmann, Lotta Suvanto

*Violin 2* Gerd-Uwe Klein, Beatrix Hülsemann, Brigitte Täubl, Eva Borhi  
Julita Forck, Regine Schröder

*Viola* Annette Schmidt, Christian Goosses, Ulrike Kaufmann  
Werner Saller, Raquel Massadas

*Violoncello* Guido Larisch, Stefan Mühleisen, Ute Petersilge, Ute Sommer

*Double bass* Frank Coppieters, Christopher Scotney, Niklas Sprenger

*Flute* Anne Parisot, Daniela Lieb

*Oboe* Hans-Peter Westermann, Maike Buhrow

*Clarinet* Lorenzo Coppola, Tindaro Capuano

*Bassoon* Javier Zafra, Eckhard Lenzing

*Horn* Bart Aerbeyd, Gijs Laceulle

*Trumpet* Jaroslav Roucek, Hannes Rux

*Timpani* Charlie Fischer

*Direction* **PABLO HERAS-CASADO**

A = 440 Hz

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

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

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

ISABELLE FAUST  
ALEXANDER MELNIKOV  
JEAN-GUIHEN QUEYRAS  
*Traduction : Elisabeth Rothmund*

**L**E Concerto pour violoncelle est la première composition que Schumann écrit à Düsseldorf, son nouveau – et dernier – lieu d'activité. Il était arrivé dans cette ville le 2 septembre 1850 avec son épouse Clara et leurs six enfants pour y prendre des fonctions qui ne devaient lui apporter, durant les années qu'il lui restait à vivre, que fort peu de bonheur et de satisfactions artistiques. En avril de l'année précédente, il avait cédé aux pressions de Ferdinand Hiller, qui souhaitait le voir lui succéder comme directeur de l'Association de musique de la ville, et c'est à contrecœur qu'il avait quitté sa patrie saxonne, échangeant une situation peu assurée à Dresden contre un emploi fixe dans la métropole rhénane artistiquement prospère. À leur arrivée, les Schumann louèrent un *logis qui ne nous plaisait guère*, comme le note Clara, *dans la maison de Mademoiselle Schön, à l'angle des rues Allestraße et Grabenstraße, simplement pour y entreposer les meubles*. C'est une première désillusion. Robert – pourtant habitué depuis sa jeunesse à faire le grand écart entre l'euphorie et le découragement – se jette sans détour dans les préparatifs de la saison de concerts à venir, et soumet son emploi du temps quotidien à une discipline telle qu'il lui reste suffisamment de temps libre pour s'adonner à la composition. C'est ainsi que voit le jour, en à peine trois semaines, entre le 10 octobre et le 1er novembre 1850, juste avant l'achèvement de la 3<sup>e</sup> symphonie, une partition à bien des égards énigmatique, qui resta d'ailleurs longtemps incomprise et qui soulève aujourd'hui encore bien des interrogations, notamment quant à sa destination concrète. Si les autres œuvres pour instruments solistes et orchestre peuvent toutes être associées à des artistes précis – le concerto opus 54 et les deux pièces en un mouvement Opus 92 et 134 avaient été conçus littéralement sur mesure pour Clara, et le concerto pour violon, un peu plus tardif, ainsi que la Fantaisie Opus 131 qui l'avait précédé, pour l'ami fidèle Joseph Joachim – il n'a pas été possible, en dépit de recherches approfondies, de trouver quel virtuose aurait pu être le dédicataire du concerto pour violoncelle. Schumann avait-il alors effectivement voulu d'abord enrichir d'une œuvre personnelle le répertoire concertant plutôt étroit destiné à un instrument qu'il appréciait beaucoup ? Une lettre adressée à l'éditeur Friedrich Hofmeister, dans le cadre des premiers efforts entrepris en vue d'une publication de l'œuvre, semble accréditer cette hypothèse. *Compte tenu du peu d'œuvres écrites pour ce bel instrument*, Schumann s'y déclare convaincu que les ventes ne décevraient pas les attentes. Un optimisme auquel le destin allait cependant opposer un cruel démenti. Le titre original de la partition autographe, déjà consigné par Schumann dans son "carnet de projets", nous livre un indice décisif quant aux caractéristiques formelles de l'œuvre. Comme nombre de ses autres compositions instrumentales, par exemple le concerto pour piano écrit cinq ans plus tôt, la *Pièce concertante pour violoncelle et accompagnement d'orchestre* – telle est l'appellation – confirme qu'il s'agissait sinon de remplacer le canon formel classique un peu rigide par des moyens d'expression ou de figuration poétiques plus libres, du moins de l'élargir et de le modifier durablement. La sonate et la fantaisie devaient être fondées dans cette forme hybride, très étroitement mais avec toutes les précautions requises pour que n'apparaissent ni conflits ni contradictions, mais que surgisse au contraire un nouvel organisme autonome, marqué par une disposition d'esprit très individuelle et typiquement romantique. La caractéristique principale est de ne justement pas cantonner une idée musicale dans un seul mouvement, comme Schumann le réclamait déjà en 1835, mais de la développer également *dans les mouvements suivants, sous d'autres formes, d'autres angles, d'autres perspectives*, afin de créer une cohérence interne, une totalité poétique. La tripartition conventionnelle du concerto n'est ainsi plus conservée que pour la forme, elle n'est en somme qu'une façade. Si l'on n'en tient pas compte, c'est une sorte de nouvelle musicale qui se révèle, dont l'unité est donnée par un mouvement général qui la traverse de part en part, et que soutiennent de nombreux renvois motiviques entre les différentes parties, découlant pour l'essentiel des accords programmatiques donnés au début de l'œuvre par les instruments à vent. Le modèle dialectique fondé sur le contraste, d'origine symphonique, qui domine encore sans réserve dans les concertos de Beethoven, fait ici place à un rythme narratif fluide, proche par endroits d'une sorte de divagation qui ne permet plus de distinguer clairement les limites des différents mouvements. Il justifie également la prééminence marquée de l'instrument soliste. Derrière la partie de violoncelle à la rhétorique savante, parfois très énergique mais le plus souvent empreinte d'une dimension mélodique emphatique, l'orchestre (dont la distribution est parfaitement pensée) reste singulièrement en retrait : il fournit des mots-clés, des bases harmoniques, mais ne donne qu'étonnamment peu de répliques au sens classique du principe concertant. L'œuvre se présente d'ailleurs comme un grand monologue riche d'idées : empreint d'une nostalgie pressante dans le premier mouvement, délicat, chantant et très intérieur dans l'intermezzo lent en fa majeur, un dialogue mélancolique entre le violoncelle solo et l'orchestre, débordant enfin d'une vitalité fougueuse et d'une joie fantasque, proche de l'exaltation, dans le finale.

Mesurée à sa popularité actuelle, la première réception de l'œuvre fut, comme on l'a laissé entrevoir plus haut, tout sauf glorieuse. Bien que frappé entretemps de terribles hallucinations et d'autres troubles mentaux qui le poussèrent à une première tentative de suicide, Schumann put certes encore assister à la publication (tardive) de son concerto en 1854 chez l'éditeur de Leipzig Breitkopf & Härtel, mais non à la création de l'œuvre. C'est en vain que Clara s'enthousiasme dans son journal intime : *Le romantisme, l'élan, la fraîcheur et l'humour, ainsi que la très intéressante imbrication du violoncelle et de l'orchestre sont vraiment ravissants, et puis, quelle harmonie et quels sentiments profonds dans tous les passages chantants !* Vaine aussi : sa conviction que l'œuvre avait réellement été écrite dans le caractère propre au violoncelle, car les virtuoses de l'époque en jugèrent bien autrement et opposèrent à cette œuvre une résistance opiniâtre. À leur tête, Robert Emil Bockmühl, grand négociant de Francfort et violoncelliste, qui fut longtemps en pourparlers avec Schumann en vue d'une possible création de l'œuvre dont il était même le dédicataire. Après l'enthousiasme initial, il dénigra très rapidement ce concerto qu'il trouvait *très peu mélodieux* ; mais ses critiques diffuses et ses faux-fuyants répétés révèlent surtout qu'il ne comprenait pas l'œuvre et n'était absolument pas à la hauteur des exigences techniques, exorbitantes, du finale. Pour Schumann, la déception fut grande. Si grande qu'il décida, avant même que l'œuvre ne soit publiée, d'en réaliser une version alternative pour violon, dans l'espérance qu'elle retienne l'attention de son ami Joseph Joachim. Cette transcription a longtemps été considérée comme disparue, avant que l'on ne retrouve en 1987 une copie de la partie pour violon dans la succession du violoniste, conservée à la bibliothèque régionale et universitaire de Hambourg. Rien ne permet cependant de dire si l'œuvre fut interprétée publiquement à l'époque. Selon les derniers acquis de la recherche, c'est le 23 avril 1860 qu'elle fut donnée en public pour la première fois, à Oldenbourg. Ludwig Ebert était accompagné de la chapelle de la cour du grand-duc, placée sous la direction de son maître de concert Karl Franzen. Peu après, le 9 juin, Ebert la joua une nouvelle fois, mais accompagné au piano, à l'occasion d'une *Soirée musicale* donnée au conservatoire de Leipzig à la mémoire de Schumann qui aurait eu cinquante ans. Le chemin était encore long avant que le concerto soit considéré sans réserve comme un œuvre significative du répertoire.

Cette idée d'une unité totalisante, que Schumann poursuivit avec autant de suite dans les idées dans son concerto pour violoncelle, est également l'un des moteurs du **Premier Trio avec piano Opus 63**. Comme le révèle un examen approfondi, l'exposition du premier mouvement contient en effet en germe non seulement l'ensemble de l'outillage thématique nécessaire à un développement d'une ampleur étonnante, mais ce sont également tous les autres mouvements de l'œuvre qui se développent à partir de ce matériau : il en résulte un très grand nombre de liens, manifestes ou dissimulés, entre des parties de l'œuvre aux caractères très différents. Éclairer les parentés dans l'altérité, l'étrangeté dans l'identité fut dès le début de sa période créatrice l'une des plus grandes performances de Schumann. Légitimer de surcroît sa propre surabondance d'idées grâce à des techniques de construction rigoureuses (le contrepoint si complexe et pourtant si aérien du mouvement lent !), voire la dompter, est en revanche avant tout un acquis des années de maturité. Le trio en ré mineur peut être considéré de ce point de vue comme un modèle pour une nouvelle économie organique du matériau, annonçant dans une certaine mesure déjà Johannes Brahms. Et pourtant : reprenant le fil du Quintette Opus 44, composé cinq ans plus tôt, et du Quatuor Opus 47, presque contemporain, Schumann se livre, loin de raffinements compositionnels, à des expérimentations qu'il développe à partir des possibilités qu'offrent la distribution et les différentes combinaisons qu'elle autorise en matière de timbres, les cordes s'émancipant ici bien davantage que ce n'était le cas dans les œuvres antérieures. La manière dont, dans le développement du premier mouvement surtout, des atmosphères se trouvent modifiées par de simples changements de registre et d'éclairage, la conduite de la musique par le biais d'impressionnantes métamorphoses sonores – voilà qui compte parmi les petits bijoux de toute la littérature de musique de chambre.

L'année 1847, qui vit l'écriture de ce trio, marque ainsi sans conteste la fin d'une phase relativement désorientée de la vie de Schumann, une période sombre de cinq années environ, ternie par le manque de succès et la déception, l'abattement et la dépression. L'énergie avec laquelle le compositeur se remet au travail, au terme de ce qui apparaît bien comme une renaissance, n'en est que plus admirable. *Mon 37<sup>e</sup> anniversaire – joyeusement fêté avec Kl. [Clara] et les enfants – des idées pour le trio*, voilà ce qu'il confie le 8 juin à son carnet de bord ; huit jours plus tard, tout aussi laconique, il ajoute : *Achévé le trio – Joie –*. Cela ne fait aucun doute : le voilà délivré du sortilège. Provisoirement du moins.

ROMAN HINKE  
Traduction : Elisabeth Rothmund

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

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

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

ISABELLE FAUST  
ALEXANDER MELNIKOV  
JEAN-GUIHEN QUEYRAS  
*Translation : Charles Johnston*

**THE** Cello Concerto was the first composition that Robert Schumann wrote in Düsseldorf, the new workplace that was destined to his last. He had arrived there on 2 September 1850 along with his wife Clara and their six children to take up functions that were to bring him little happiness or artistic satisfaction in the remaining years of his life. In April of the previous year he had yielded to the pressing request of Ferdinand Hiller to succeed him as director of the town's Music Association (Städtischer Musikverein), and reluctantly resolved to turn his back on his native Saxony and exchange the uncertain situation in Dresden for a permanent job in the artistically prosperous Lower Rhine metropolis. Once there, the Schumanns rented 'lodgings that we did not find very congenial', as Clara noted, 'in the house of Fräulein Schön, at the corner of Alleestrasse and Grabenstrasse, simply to store the furniture'. Here a first disillusionment made itself felt. Nevertheless, despite his tendency ever since his youth to walk the line between euphoria and dejection, Robert threw himself without further ado into the preparations for the imminent concert season, following such a strictly disciplined daily schedule that it still left him sufficient free time to compose. Thus he produced in just three weeks, between 10 October and 1 November 1850, shortly before the completion of the Third Symphony, a score that is in many ways enigmatic, which long remained misunderstood and which even today presents a number of mysteries, not least with respect to the question of why and for whom it was actually written. While the rest of his works for solo instrument and orchestra can always be assigned to specific artistic personalities – the Piano Concerto op.54 and the two one-movement pieces opp.92 and 134 were literally tailor-made for Clara, the late Violin Concerto and the slightly earlier Fantasie op.131 for his close friend Joseph Joachim – even detailed investigation has not yet been able to identify any virtuoso for whom the Cello Concerto op.129 could have been intended. So was it Schumann's primary purpose to enrich the hitherto fairly slender concert repertoire for an instrument he valued highly with a work of his own? A letter to the publisher Friedrich Hofmeister, written when he was first trying to get the piece published, suggests as much. He says there that 'precisely because so few compositions are written for this beautiful instrument, sales will certainly live up to your expectations'. An optimism that fate was however to belie.

The original title of the autograph score, already adumbrated by Schumann in his so-called 'project book' (*Projektenbuch*), provides an unambiguous indication of the formal characteristics of the work. Like many of his other instrumental compositions, including the Piano Concerto composed five years earlier, the *Concertstück für Violoncell mit Begleitung des Orchesters* (Concert piece for cello with orchestral accompaniment), as it was initially called, enshrines the basic notion, if not of replacing the supposedly rigid formal canon of the Classical era by free poetic compositional resources, then at least of expanding and permanently modifying it. In this mixed form, sonata and fantasy were intended to be so closely and yet at the same time so carefully merged with each other that neither conflicts nor contradictions would occur, but a new, independent organism would be born, characterised by an individual, typically Romantic attitude. The focal point of this process, as Schumann had already urged in 1835, was the endeavour 'not to develop an idea only in one movement', but to pursue it 'in other forms and mutations in the ensuing movements' in order to bring about 'an internal connection, a poetic whole'. Thus the conventional three-movement structure of the cello concerto is no more than formally preserved – a façade, one might say. If one ignores it, what emerges is a kind of musical novella, spanned by a closed arc and supported by numerous motivic cross-references between the individual sections, the majority derived from the motto-like wind chords of the work's opening. The model of dialectical contrast derived from symphonic music, which still reigned unchallenged in the concertos of Beethoven, in particular, is here replaced by a flowing, sometimes apparently rambling narrative style, which no longer permits clear dividing lines between the movements. This also justifies the marked pre-eminence of the soloist. Behind the rhetorically sophisticated cello part, sometimes energetic but mostly imbued with powerfully expressive melody, the lucidly scored orchestra very much takes a back seat: it provides musical cues and harmonic foundations, but virtually no contrasting dialogue in the Classical sense of the concertante principle. Thus the work seems to be laid out as a long monologue, rich in ideas: yearning and urgent in the first movement; delicately cantabile and inward in the slow intermezzo in F major, a wistful dialogue with the principal cellist of the orchestra; and teeming with fiery vitality and capricious, almost overwrought exhilaration in the finale.

In comparison with its present popularity, the early reception history of the work, as mentioned above, was anything but glorious. Admittedly, although he had in the meantime been driven to a first suicide attempt by agonising hallucinations and other mental disorders, Schumann did live to see the belated publication of his concerto in August 1854 by the Leipzig firm of Breitkopf & Härtel, but not its premiere. It was seemingly to little avail that Clara had enthused in her diary: 'The Romanticism, the verve, the freshness and humour, and then the most interesting interweaving of cello and orchestra is really quite thrilling; and what melodiousness and deep feeling there are in all the cantabile passages!', concluding that the piece was 'above all, written in exactly the right character for the cello'. The virtuosos of the day came to a completely different conclusion and doggedly resisted the work. Chief among them was the Frankfurt merchant and cellist Robert Emil Bockmühl, who was engaged in lengthy negotiations with Schumann over a possible performance and on whom the composer had already bestowed the dedication. He soon dismissed the concerto, after some initial enthusiasm, as 'not very melodious', and made it obvious with his diffuse criticism and ever-new excuses that he neither understood it nor was able to cope with the horrendous technical demands of its finale. Schumann's disappointment at this was great. So great that he decided, even before the publication of the work, to prepare an alternative version for violin, in the belief that it would get a sympathetic hearing from his friend Joseph Joachim. This transcription was long considered lost, until a copy of the violin part was discovered among the violinist's papers in the Hamburg State and University Library in 1987. There is, however, no trace of a contemporary performance of this version. According to recent research, the first public performance of the original version took place in Oldenburg on 23 April 1860. Ludwig Ebert was accompanied by the Grand-Ducal Court Orchestra under the direction of its Konzertmeister Karl Franzen. A little later, on 9 June, Ebert played the piece again in memory of Schumann on what would have been his fiftieth birthday, as part of a musical evening at the Leipzig Conservatory, this time with piano accompaniment. To be sure, though, there was still a long way to go until the concerto was regarded beyond dispute as a significant repertory piece.

The idea of an integrated whole that is so consistently pursued by the Cello Concerto can also be identified as a mainspring of Schumann's **First Piano Trio op.63**. For, as closer examination reveals, the exposition of the first movement does not contain the germ only of the complete thematic material for the surprisingly expansive development; the ensuing movements too will be derived from it, thus creating countless obvious or concealed connections between sections that are extremely different in character. The ability to illuminate kinship with the Other, the alien in the familiar, was one of Schumann's greatest creative accomplishments right from the start of his artistic career. But the additional capacity, in so doing, to legitimise his own overwhelming abundance of ideas through rigorous techniques of construction (just look at the complex yet feather-light counterpoint in the slow movement!), perhaps even to tame it, is essentially an attainment of his later years. From this point of view, the D minor Trio may be considered as a model of a newly developed organic economy of material, which already points forward in some respects to Johannes Brahms. And yet, following on from the Piano Quintet op.44 of five years previously and its virtual contemporary, the Piano Quartet op.47, Schumann also experiments extensively here – quite apart from sophisticated technique – with the timbral possibilities of his performing forces, so that the strings are now much more emancipated than in the earlier works. The way in which – especially in the first movement development – atmospheres are altered simply through changes of register and perspective, and the music is led through striking sonic metamorphoses, marks this work out as one of the jewels of the entire chamber music literature. Hence the year of 1847, when the trio was written, indicates in impressive manner the end of a thoroughly disoriented phase in Schumann's life, a gloomy period of five years or so marked by failures and disappointments, nervous breakdowns and depression. All the more admirable, then, is the energy with which the (as it were) newborn composer now set to work once more. 'My 37th birthday – happily spent with Kl. [Clara] and the children – trio thoughts', he confided to the 'household accounts book' (*Haushaltbuch*) on 8 June. Eight days later, just as laconically, he reported: 'The trio completed – joy –.' No doubt about it: the spell was broken. At least for the time being.

ROMAN HINKE  
Translation: Charles Johnston

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

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

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

ISABELLE FAUST  
ALEXANDER MELNIKOV  
JEAN-GUIHEN QUEYRAS

**DAS** Violoncellokonzert ist die erste Komposition, die Robert Schumann an seiner neuen und letzten Wirkstätte zu Papier bringt. Am 2. September 1850 war er gemeinsam mit Ehefrau Clara und sechs Kindern in Düsseldorf eingetroffen, um ein Amt anzutreten, das ihm in den verbleibenden Jahren seines Lebens wenig Glück und künstlerische Befriedigung bringen sollte. Im April des Vorjahres hatte er dem dringenden Gesuch Ferdinand Hillers nachgegeben, ihm im Amt als Direktor des Städtischen Musikvereins nachzufolgen, und sich schweren Herzens dazu durchgerungen, seiner sächsischen Heimat den Rücken zu kehren, um die unsichere Situation in Dresden mit einer Festanstellung in der künstlerisch durchaus prosperierenden niederrheinischen Metropole zu tauschen. Dort angekommen, mieten die Schumanns ein *Logis, das uns sehr wenig zusagte*, wie Clara bemerkte, *in dem Hause des Fräulein Schön, Allee- und Grabenstraßen-Ecke, nur um die Möbel unterzubringen*. Erste Ernüchterung macht sich breit. Dessen ungeachtet stürzt sich Robert, obwohl von Jugend an ein Gratwanderer zwischen Euphorie und Mutlosigkeit, ohne Umschweife in die Vorbereitungen zur anstehenden Konzertaison, diszipliniert hierbei seinen Tagesablauf derart streng, dass ihm nebenher ausreichend Freiraum zum Komponieren bleibt. So entsteht in nur drei Wochen, zwischen dem 10. Oktober und 1. November 1850, kurz vor Vollendung der dritten Sinfonie, eine in mancherlei Hinsicht enigmatische, lange unverstandene Partitur, die nicht zuletzt in Bezug auf ihre konkrete Bestimmung bis heute Rätsel aufgibt. Während seine übrigen Werke für Soloinstrumente und Orchester stets bestimmten Künstlerpersönlichkeiten zuzuordnen sind – das Klavierkonzert Opus 54 sowie die beiden einsätzigen Stücke Opus 92 und 134 waren Clara, das späte Violinkonzert und die vorausgegangene Fantasie Opus 131 dem engen Freund Joseph Joachim buchstäblich auf den Leib geschrieben –, so lässt sich für das Violoncellokonzert Opus 129 trotz eingehender Nachforschungen kein Virtuose als Adressat ausfindig machen. War es Schumann also tatsächlich in erster Linie darum gegangen, das bis dato ziemlich schmale Konzertrepertoire für ein von ihm hochgeschätztes Instrument mit einer eigenen Arbeit zu bereichern? Ein Brief an den Verleger Friedrich Hofmeister, geschrieben im Rahmen erster Bemühungen um die Drucklegung, legt dies nahe. Er glaube, liest man dort, *daß gerade, da so wenig Compositionen* für dies schöne Instrument geschrieben werden, der Absatz ein den Wünschen entsprechender sein wird. Ein Optimismus, den das Schicksal indes Lügen strafen sollte.

Mit dem Originaltitel der autografen Partitur, der sich bereits im sogenannten *Projectenbuch* andeutete, liefert Schumann einen unmissverständlichen Hinweis auf die formalen Eigenheiten des Werkes. Wie viele andere seiner Instrumentalkompositionen, auch das fünf Jahre ältere Klavierkonzert, steht das *Concertstück* für Violoncell mit Begleitung des Orchesters, wie es zunächst hieß, für den Grundgedanken, den als starr empfundenen klassischen Formkanon durch freie poetische Gestaltungsmittel wenn nicht zu ersetzen, so doch zumindest zu erweitern und nachhaltig zu modifizieren. Sonate und Fantasie sollten in dieser Mischform so eng und zugleich so behutsam miteinander verschmolzen werden, dass weder Konflikte noch Widersprüche aufbrechen, vielmehr ein neuer, eigenständiger Organismus entsteht, geprägt von individueller, typisch romantischer Geisteshaltung. Im Mittelpunkt steht hierbei das Bestreben, eben *nicht eine Idee nur in einem Satz zu verarbeiten*, wie Schumann schon 1835 forderte, sondern *sie in anderen Gestalten und Brechungen auch in den folgenden Sätzen zu verfolgen*, um damit einen *inneren Zusammenhang, eine poetische Ganzheit* zu stiften. So ist auch die konventionelle Dreisätzigkeit des Violoncellokonzert nurmehr formal gewahrt, Fassade, wenn man so will. Lässt man sie außer Acht, offenbart sich eine Art musikalischer Novelle, von einem geschlossenen Bogen überspannt und getragen von zahlreichen motivischen Querverweisen zwischen den einzelnen Teilen, die sich mehrheitlich von den mottohaften Bläserakkorden des Beginns herleiten. Das dialektische Kontrastmodell sinfonischer Provenienz, wie es vor allem in den Konzerten Beethovens noch uneingeschränkt vorherrschte, wird hier von einem fließenden, mitunter wie schweifend anmutenden Erzählduktus abgelöst, der keine klaren Satzgrenzen mehr erlaubt. Er rechtfertigt auch die ausgeprägte Vorrangstellung des Solisten. Hinter dem rhetorisch ausgefeilten, gelegentlich energischen, zumeist jedoch von emphatischem Melos bestimmten Violoncellopart tritt das luzide instrumentierte Orchester ungewöhnlich stark zurück, liefert Stichworte, harmonische Fundamente zwar, kaum aber echte Gegenreden im klassischen Sinn des konzertanten Prinzips. Damit scheint das Werk als großer gedankenreicher Monolog angelegt: sehnsuchtvoll und drängend im Kopfsatz, sanglich zart, ganz nach innen gerichtet im langsamen F-Dur-Intermezzo, einem wehmütigen Zwiesgespräch mit dem Solocellisten des Orchesters, von feuriger Vitalität und kapriziöser, beinahe überdrehter Heiterkeit im Finale.

Gemessen an seiner heutigen Popularität verließ die frühe Rezeptionsgeschichte des Werkes, wie schon angedeutet, alles andere als rühmlich. Zwar erlebte Schumann, obgleich zwischenzeitlich von quälenden Halluzinationen und anderem mentalen Störungen in einen ersten Selbstmordversuch getrieben, noch die verspätete Drucklegung seines Konzerts im August 1854 im Leipziger Verlagshaus Breitkopf & Härtel, nicht aber dessen Uraufführung. Was half es, dass Clara in ihrem Tagebuch schwärzte: *Die Romantik, der Schwung, die Frische und der Humor, dabei die höchst interessante Verwebung zwischen Cello und Orchester ist wirklich ganz hinreißend, und dann, von welchem Wohlklang und tiefer Empfindung sind alle die Gesangstellen darin!* und dabei zu der Überzeugung gelangte, das Stück sei *besonders so recht im Cellocharakter geschrieben?* Die zeitgenössischen Virtuosen kamen zu einem gänzlich anderen Urteil und leisteten beharrlichen Widerstand. Allen voran der Frankfurter Großkaufmann und Cellist Robert Emil Bockmühl, lange mit Schumann wegen einer möglichen Aufführung in Verhandlung und bereits mit der Widmung geadelt. Er disqualifizierte das Konzert nach anfänglicher Begeisterung sehr bald als *wenig melodiös* und gab mit diffuser Kritik und immer neuen Ausflüchten zu erkennen, dass er es weder verstand noch sich den horrenden technischen Anforderungen seines Finalsatzes gewachsen sah. Schumanns Enttäuschung hierüber war groß. So groß, dass er noch vor der Publikation des Werkes beschloss, eine Alternativfassung für Violine herzustellen, in der Annahme, mit ihr bei seinem Freund Joseph Joachim Gehör zu finden. Diese Transkription galt lange als verschollen, bis 1987 eine Abschrift der Violinstimme im Nachlass des Geigers in der Hamburger Staats- und Universitätsbibliothek entdeckt wurde. Von einer zeitgenössischen Aufführung dieser Fassung ist indessen nichts bekannt. Jüngsten Forschungsergebnissen zufolge fand die erste öffentliche Darbietung der Originalgestalt am 23. April 1860 in Oldenburg statt. Ludwig Ebert wurde begleitet von der Großherzoglichen Hofkapelle unter der Leitung ihres Konzertmeisters Karl Franzen. Wenig später, am 9. Juni, spielte Ebert das Stück im Gedenken an Schumanns fünfzigsten Geburtstag erneut im Rahmen einer *Musikalischen Abendunterhaltung* im Leipziger Konservatorium, diesmal allerdings mit Klavierbegleitung. Von hier bis zur unumstrittenen Wertschätzung als bedeutendes Repertoirestück blieb freilich noch ein weiter Weg zu gehen.

Die Idee des Ganzheitlichen, der das Violoncellokonzert so konsequent folgt, ist auch in Schumanns **erstem Klaviertrio Opus 63** als zentrale Triebfeder auszumachen. Denn wie eine genauere Betrachtung offenbart, enthält die Exposition des Kopfsatzes im Keim nicht nur das vollständige thematische Rüstzeug für die überraschend raumgreifende Durchführung, auch die folgenden Sätze des Stücks werden aus ihm entwickelt, wodurch sich unzählige, teils offene, teils verborgene Verbindungslien zwischen charakterlich sehr unterschiedlichen Werkteilen ergeben. Das Verwandte im Anderen zu beleuchten, das Fremde im Gleichen, gehört von Beginn seiner aktiven Schaffenszeit an zu Schumanns größten schöpferischen Leistungen. Hierbei die eigene überbordende Gedankenfülle durch strenge konstruktive Techniken zu legitimieren (man beachte den komplizierten, gleichwohl schwere losen Kontrapunkt im langsamem Satz!), womöglich gar zu zähmen, ist dagegen eine Errungenschaft vornehmlich seiner späteren Jahre. Diesbezüglich darf das d-Moll-Trio als modellhaft für eine neu erarbeitete organische Materialökonomie gelten, die in gewisser Hinsicht schon auf Johannes Brahms vorausweist. Und dennoch: Anknüpfend an das fünf Jahre ältere Quintett Opus 44 und das fast zeitgleich entstandene Quartett Opus 47, experimentiert Schumann abseits satztechnischer Raffinesse auch hier ausführlich mit den klangfarblichen Möglichkeiten der Besetzungskombination, wobei sich die Streicher nun viel stärker emanzipieren dürfen als in den früheren Werken. Wie insbesondere in der Durchführung des ersten Satzes Stimmungen allein durch Register- und Beleuchtungswechsel verändert werden, die Musik durch frappierende Klangmetamorphosen geführt wird – das gehört zu den Kleinodien der gesamten Kammermusikliteratur.

Damit zeigt das Entstehungsjahr 1847 auf imponierende Weise das Ende einer reichlich orientierungslosen Phase in Schumanns Leben an, einer düsteren, rund fünfjährigen Zeitspanne, die geprägt war von Misserfolgen und Enttäuschungen, von Nervenzusammenbrüchen und Depressionen. Umso bewundernswerter die Energie, mit der sich der gewissermaßen neugeborene Komponist nun wieder an die Arbeit setzt. *Mein 37ster Geburtstag – fröhlich m. Kl. [Clara] u. d. Kindern – Triogedanken*, vertraut er am 8. Juni dem Haushaltbuch an, um schon acht Tage später ebenso lakonisch zu verkünden: *Das Trio fertig gemacht – Freude – Kein Zweifel: Der Bann war gebrochen. Vorläufig jedenfalls.*

ROMAN HINKE



UNE NOUVELLE APPROCHE DE LA MUSIQUE ROMANTIQUE  
FREIBURGER BAROCKORCHESTER  
PABLO HERAS-CASADO



THE  
**SCHUMANN**  
TRILOGY

Violin Concerto  
Piano Trio no.3

CD+DVD HMC 902196

Piano Concerto  
Piano Trio no.2

CD+DVD HMC 902198

*Isabelle Faust, violin  
Jean-Guihen Queyras, cello  
Alexander Melnikov, piano  
Freiburger Barockorchester*



# DISCOGRAPHY

Also available digitally / Disponible également en version digitale

LUDWIG VAN BEETHOVEN

**Complete Sonatas for cello & piano**

*A. Melnikov, piano - J.-G. Queyras, violoncello*  
2 CD HMC 902183.84



ANTONÍN DVOŘÁK

**Cello Concerto op.104**

*Trio "Dumky" op.90*  
*I. Faust, violin - A. Melnikov, piano*  
*J.-G. Queyras, violoncello*  
*The Prague Philharmonia*  
*dir. Jiří Bělohlávek*  
CD HMC 901867



FELIX MENDELSSOHN

**Symphonie no.2 "Lobgesang"**

*C. Karg, C. Landhamer, M. Schade*  
*Chor & Symphonieorchester*  
*des Bayerischen Rundfunks*  
*Dir. Pablo Heras-Casado*  
CD HMC 902151



FRANZ SCHUBERT

**Symphonies nos.3 & 4**

*Freiburger Barockorchester*  
*Dir. Pablo Heras-Casado*  
CD HMC 902228

CD HMC 902154

Retrouvez biographies, discographies complètes  
et calendriers détaillés des concerts de nos artistes sur  
**[www.harmoniamundi.com](http://www.harmoniamundi.com)**

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

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

**[facebook.com/harmoniamundiinternational](http://facebook.com/harmoniamundiinternational)**  
**[twitter.com/hm\\_inter](http://twitter.com/hm_inter)**

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

**[youtube.com/harmoniamundivideo](http://youtube.com/harmoniamundivideo)**  
**[dailymotion.com/harmonia\\_mundi](http://dailymotion.com/harmonia_mundi)**

Souscrivez à notre newsletter à l'adresse suivante :  
[www.harmoniamundi.com/newsletter](http://www.harmoniamundi.com/newsletter)



You can find complete biographies and discographies  
and detailed tour schedules for our artists at  
**[www.harmoniamundi.com](http://www.harmoniamundi.com)**

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

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

**[facebook.com/harmoniamundiinternational](http://facebook.com/harmoniamundiinternational)**  
**[twitter.com/hm\\_inter](http://twitter.com/hm_inter)**

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

**[youtube.com/harmoniamundivideo](http://youtube.com/harmoniamundivideo)**  
**[dailymotion.com/harmonia\\_mundi](http://dailymotion.com/harmonia_mundi)**

We invite you to subscribe to our newsletter at the following address:  
[www.harmoniamundi.com/newsletter](http://www.harmoniamundi.com/newsletter)

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

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

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



### harmonia mundi musique s.a.s.

Mas de Vert, F-13200 Arles 2016

Enregistrement mai, août, septembre 2014, Teldex Studio, Berlin

Direction artistique : Martin Sauer

Prise de son : René Möller, Julian Schwenkner, Teldex Studio Berlin

Montage : Martin Sauer, Sebastian Nattkemper

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

Photo © Molina Visuals for harmonia mundi

Photo Pablo Heras-Casado : Thomas Dorn

[harmoniamundi.com](http://harmoniamundi.com)

HMC 902197