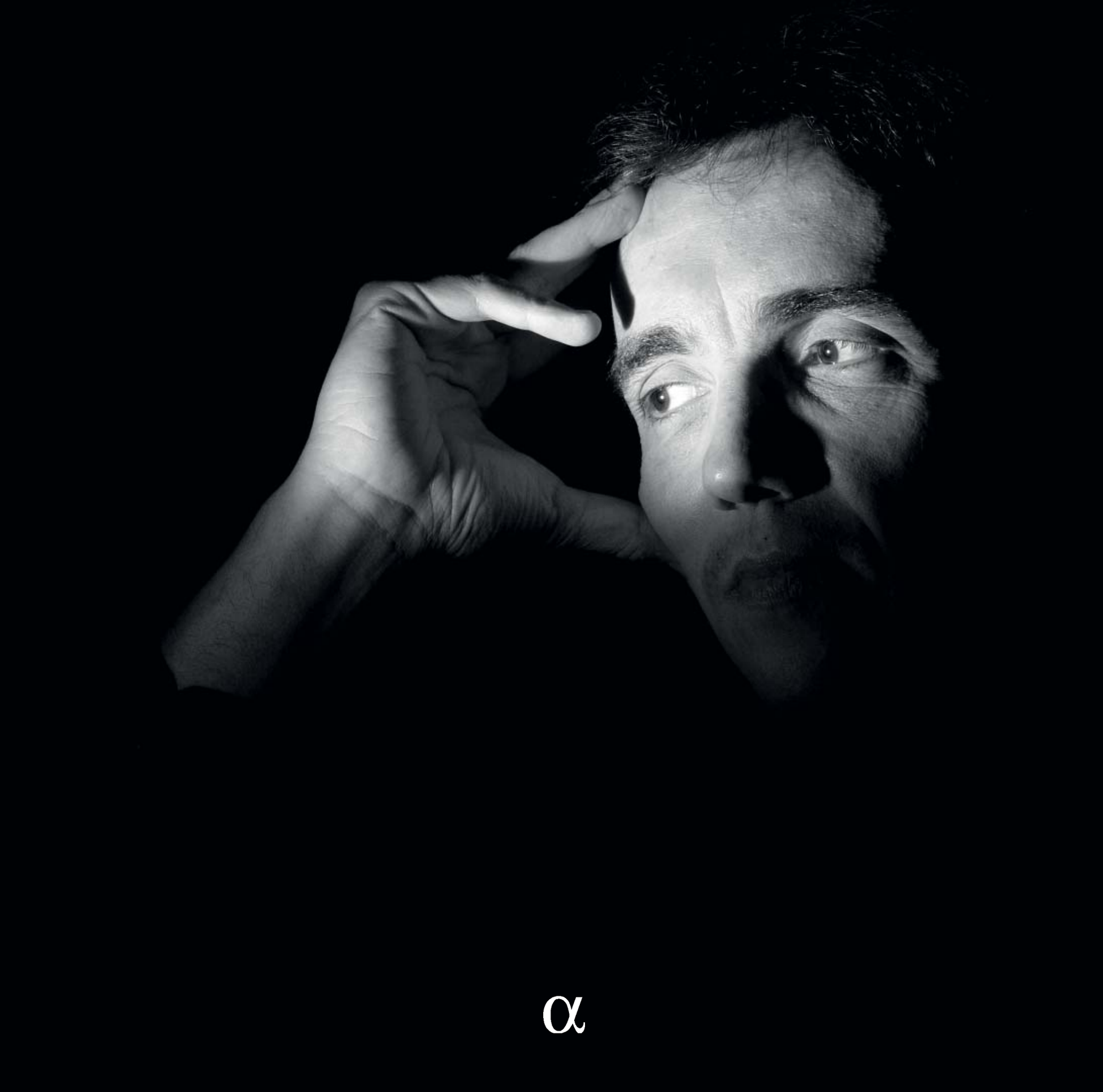


α

1

Trois Romances pour hautbois et piano Op. 94

1	I - Nicht schnell	3’39
2	II - Einfach, innig	3’58
3	III - Nicht schnell	4’22

FRANÇOIS LELEUX, hautbois
ERIC LE SAGE, piano

Trois Phantasiestücke pour clarinette et piano Op. 73

4	I - Zart und mit Ausdruck	3’14
5	II - Lebhaft, leicht	2’55
6	III - Rasch, mit Feuer	3’24

PAUL MEYER, clarinette
ERIC LE SAGE, piano

Cinq Pièces dans le ton populaire pour violoncelle et piano Op. 102

7	I - Mit Humor	3’09
8	II - Langsam	3’13
9	III - Nicht schnell, mit viel Ton zu spielen	3’57

10 IV - Nicht zu rasch 1’40
11 V - Stark und markiert 3’11

JEAN-GUIHEN QUEYRAS, violoncelle
ERIC LE SAGE, piano

Märchenbilder pour alto et piano Op. 113
12 I - Nicht schnell 3’08
13 II - Lebhaft 3’42
14 III - Rasch 2’27
15 IV - Langsam, mit melancholischem Ausdruck 5’15

ANTOINE TAMESTIT, alto
ERIC LE SAGE, piano

Märchenerzählungen pour clarinette, alto et piano Op. 132
16 I - Lebhaft, nicht zu schnell 2’56
17 II - Lebhaft und sehr markirt 2’57
18 III - Ruhiges Tempo, mit zartem Ausdruck 4’07
19 IV - Lebhaft, sehr markirt 3’59

PAUL MEYER, clarinette
ANTOINE TAMESTIT, alto
ERIC LE SAGE, piano

Adagio et Allegro pour cor et piano Op. 70

20	Langsam mit innigen Ausdruck	3'42
21	Rash und Feurig	4'27

BRUNO SCHNEIDER, cor
ERIC LE SAGE, piano

Le programme du CD (sauf plages 7 à 11)
a été enregistré en septembre 2006 au Studio Radio Zürich
(DRS 2 Schweizer Radio)
ingénieur du son : Charles Suter

2

Sonate pour violon et piano en ré mineur Op. 121

1	I - Ziemlich langsam, lebhaft	12’59
2	II - Sehr lebhaft	4’24
3	III - Leise, einfach	6’40
4	IV - Bewegt	8’44

Sonate pour piano et violon en la mineur Op. 105

5	I - Mit leidenschaftlichem Ausdruck	7’55
6	II - Allegretto	3’51
7	III - Lebhaft	5’07

Sonate pour violon et piano en la mineur Op. posth.

8	I - Ziemlich langsam	6’55
9	II - Scherzo, Lebhaft	3’07
10	III - Intermezzo, Bewegt, doch nicht zu schnell	2’36
11	IV - Finale, Markirtes, ziemlich lebhaftes Tempo	6’48

GORDAN NIKOLITCH, violon
ERIC LE SAGE, piano

Le programme du CD 2 et des plages 7 à 11 du CD 1
a été enregistré en août 2006 à l'heure bleue, Salle de musique,
La Chaux-de-Fonds, Suisse

Direction artistique, prise de son & montage : Jean-Marc Laisné

L'a-t-on assez répété : selon un rythme singulier, Robert Schumann (1810-1856) a monté un à un les degrés de la haute composition musicale. Dans cette ascension du Parnasse, le piano l'a occupé les dix premières années de sa vie créatrice, puis vint l'année du lied (1840), l'année de la symphonie (1841), l'année de la musique de chambre (1842), l'année de l'oratorio (1843). Après quoi, terrassé par la maladie, le compositeur ne produisit plus guère durant trois ans. Une féconde rémission de quelque sept années lui permit d'ajouter quantité de chefs-d'oeuvre, tous genres confondus, à son catalogue déjà nourri, avant la chute irréversible liée aux attaques ultimes de la maladie, une probable syphilis. Cette vision tranchée de la création schumannienne n'est pas fausse, mais elle mérite d'être nuancée. Avec une splendide audace et un appétit d'ogre, le jeune Robert, quasi autodidacte, a d'abord mordu à pleines dents dans tous les genres - un oratorio, une brassée de lieder, un grand quatuor avec piano, des fragments de quatuors à cordes et de concertos pour piano, une symphonie presque achevée - avant de se fixer pour objectif la maîtrise absolue du seul piano. Ces débuts papillonnants, si révélateurs de la personnalité ardente et imaginative du jeune artiste, ne doivent pas être passés sous silence.

Les chefs-d'oeuvre de la musique de chambre montent au jour au cours de deux années fécondes, 1842 et 1849, cette dernière étant en vérité le point zénithal de la deuxième fournée, étirée de 1847 à octobre 1853. L'impressionnant massif des vingt-quatre partitions de chambre de Schumann, pianiste de formation, est lancé, paradoxalement, par trois quatuors à cordes, histoire de s'affronter d'emblée au difficile héritage de Haydn et Beethoven. Génie oblige. Une fois

le rite accompli, comme adoubé maître ès musiques de chambre, Schumann introduit, et définitivement, le piano dans ses duos et trios, son quatuor et son quintette. Lui, le virtuose mutilé, époux de la plus grande pianiste femme du siècle, elle-même compositrice, ne saurait imaginer se passer plus longtemps de leur instrument conjugal.

A bien regarder, bien entendre et bien tâter le pianisme des oeuvres de chambre de la jeune maturité, il diffère de celui, si stupéfiant, des opus pianistiques 1 à 21. Point ici de figures carnavalesques, humoresques ou hoffmanesques. La forme en quatre mouvements de la musique de chambre classico-romantique, lieu par excellence de la musique pure, et la nouvelle pluralité des interprètes l'exige plus ou moins : comment être aussi original à plusieurs ? Schumann accepte donc de mettre un léger frein à son imagination, mais sa « Phantasie » native revient au galop et piaffe d'impatience à s'exprimer. Aussi, après les trois quatuors, le quintette et le quatuor avec piano de 1842, l'artiste entrevoit-il « autre chose », une chose inouïe, consigne-t-il dans son journal intime : un trio pour piano, violon et violoncelle de brèves proportions sans rapport aucun avec l'ancienne sonate, et des variations pour un quintette composé de deux pianos, deux violoncelles et un cor naturel. Quel défi ! Déconcertés, les membres de son entourage, essentiellement sa femme Clara et son meilleur ami Félix Mendelssohn, en qui il place toute sa confiance, le découragent de s'engouffrer dans cette direction trop inédite. Le trio patientera donc jusqu'en 1849 pour se transformer en Phantasiestücke op. 88, tandis que les Quintettvariationen attendront 1893, date de leur cinquantenaire, et la ténacité de Brahms pour connaître leur consécration

éditoriale, se contentant jusque-là d'une version tronquée et édulcorée en tant qu'Andante et variations op. 46 pour deux pianos.

Au printemps 1847, non plus à Leipzig mais à Dresde, après des mois de torture physique et psychique, l'embellie semblant se confirmer, Schumann pense à un trio. Un trio classique cette fois-ci. Il a au moins deux raisons à cela. D'une part, en 1839, Mendelssohn avait publié un Trio en ré mineur si accompli que Schumann, célèbre critique, l'avait aussitôt baptisé « le maître trio du temps », et, depuis, le nouveau Trio en ut mineur de son émule semble l'appeler. D'autre part, Clara vient de lui offrir, le 13 septembre 1846, pour leur sixième anniversaire de mariage, son beau Trio en sol mineur, et voilà que Fanny Mendelssohn s'y met à son tour avec un Trio en ré mineur. Quelques jours plus tard, le 14 mai 1847, Fanny meurt subitement, et le 4 novembre suivant, Félix la suit dans la tombe. Fortement ébranlé, Schumann achève son Premier Trio officiel et, comme Fanny, il ose un Trio en ré mineur afin de surpasser d'emblée « le maître trio du temps », l'étalon-or. Il engage aussitôt après le deuxième de ses trois trios. Mais, pris par la composition des Scènes de Faust, de son opéra Genoveva et autres vastes partitions chorales, il le laisse en suspens. C'est en 1849, en plein coeur de la révolution européenne, qui est pour lui l'année du « retour à la vie », qu'il terminera ce Trio en fa majeur et accumulera maintes musiques de chambre de caractères divers.

« Trop leipzigerisch », trop classique, trop provincial : la critique de Liszt à propos de son magnifique Quintette avec piano op. 44 offusque Schumann en

1848. Touché au coeur mais trop intelligent pour ne pas deviner que Liszt lui a décoché cette flèche mortelle pour le faire réagir, Schumann (re)donne soudain libre cours à sa plus fantasque imagination. Dans une Europe à feu et à sang, où l'ordre ancien menace ruine, pourquoi s'accrocherait-il aux seules valeurs beethovéniennes ? Pourquoi ne donnerait-il pas voix aux deux tendances de sa personnalité ? En parallèle de vastes partions classico-romantiques, maintenues jusqu'au terme, pourquoi ne composerait-il pas des Phantasiestücke, Romanzen et Märchen, fantaisies, romances et contes de chambre ? Nul n'y avait encore pensé ? Assurément. C'est le moment où jamais pour Schumann de confirmer que son univers imaginatif n'est comparable à aucun autre... Mais à l'heure du « printemps des peuples », il fera sa révolution à bas bruit : une « révolution de velours ». L'érudit, qui durant ses années de douloureuse réclusion a accumulé des éditions poétiques et partitions anciennes, des manuscrits rares, se présente alors en barde de l'Allemagne. Le chantre germanique a pour singularité d'entendre des voix intérieures (innere Stimmen) et les voix lointaines de la nature (Stimmen aus der Ferne). Munies de titres et indications en allemand, ses nouvelles partitions célèbrent l'âme allemande. Avec lui, le cor, la clarinette, le hautbois, l'alto, le violoncelle chantent dans l'intimité des salons – la fameuse Hausmusik – et s'épanouissent dans les salles de concert. Pour cela, point n'est besoin d'une référence littéraire, même allusive, comme au temps des pianistiques Papillons ou Kreisleriana. Schumann n'a-t-il pas loué dans le Trio en ré mineur de Mendelssohn « le maître trio du temps » parce que la musique y est « encore plus musique » ? Le credo reste valable pour ces « chants sans paroles » schumanniens.

Accumulées avec ferveur, les musiques de chambre schumanniennes sont d'abord destinées à ses fidèles interprètes : les pianistes Clara Wieck-Schumann et Felix Mendelssohn, les violonistes Ferdinand David et Joseph Joachim, les solistes des orchestres de Dresde et de Düsseldorf. Pour eux, Schumann, le musicien « toujours plus musicien », s'est plu à imaginer d'ineffables dialogues de l'âme et du son.

CONTES ET LÉGENDES

De 1849, les Phantasiestücke, Romanzen et Stücke im Volkston sont destinés aux solistes de la Hokapelle, le célèbre orchestre de Dresde, avec lesquels Clara Schumann s'était mise à donner des concerts, ne pouvant s'éloigner du royaume de Saxe en raison de l'état de santé de son mari et de la naissance de leurs nombreux enfants. D'abord intitulé Romanze und Allegro, l'Opus 70 pour cor et piano lance l'expressive série, dans la tonalité la bémol majeur, celle de l'effusion amoureuse chez tous les romantiques, et cela le 14 février, fête de la Saint-Valentin… En deux, trois, quatre ou cinq pièces accolées, les ensembles inédits placent la musique d'ensemble sous le signe du chant instrumental, ce chant sans paroles plus expressif que tout discours, cousin du Lied ohne Worte de Mendelssohn et du « genre instrumental expressif » de Berlioz. Si bien que chaque groupe peut chanter sur d'autres instruments alternatifs, telles les Drei Romanzen fur Hoboe ad libitum Violine oder Clarinette.

Excepté dans l'Opus 70 avec cor, le ton de **la** mineur - versant endeuillé de **do** majeur, couleurs propices à l'insertion de « motifs de Clara » - caractérise les quatre autres ensembles de cette année 1849 : **Phantasiestücke** op. 73, **Phantasiestücke** op. 88, **Romanzen** op. 94, **Fünf Stücke im Volkston** op. 102, tous spécimens « uniques » mais d'une parenté d'âme audible. Les Cinq Pièces dans le ton populaire seront suivies, en novembre 1853, de cinq autres pièces pour violoncelle et piano, Cinq Romances que, après quarante années d'hésitation, Clara finira par détruire. Depuis longtemps déjà, Schumann se régalait de références ancestrales. Existait-il d'ailleurs d'autres racines que le « ton populaire » pour un romantique allemand dont la langue était la seule patrie ?

A Düsseldorf, les deux recueils de **Märchen** - titre qui affecte aussi l'oratorio initiatique **Le Pèlerinage de la rose** - prolongent et précisent l'originalité de l'imaginaire schumannienn. Ce sont bien des contes, tendres et cruels, que narre le barde de quarante ans, parvenu au terme de son bref parcours terrestre. Par rapport aux pages de 1849, la **tonalité** change quelque peu, dans les deux acceptions du terme. D'une envoûtante beauté, les **Märchenbilder** (Images de contes), sans intrigue particulière si ce n'est l'implicite « Il était une fois », proposent en quatre contes ou quatre chapitres (**vier Stücke**) une répartition inédite, lent-vif-très vif-lent, axée sur ré mineur, éthos funèbre de plus en plus envahissant chez le maître. **Les Märchenerzählungen** (Récits de contes) ajoutent la clarinette au duo alto et piano des précédents **Märchen** et sonnent dans un **si** bémol majeur apaisé, mais toujours dépressif chez Schumann, qui trouve des accents ineffables pour distiller ces Vier Stücke délicate-

ment ouvragés En l'absence des ultimes Romanzen, ces « romantiques » récits de contes referment, avec la « classique » Troisième Sonate pour violon et piano, le parcours créatif de Schumann. Il n'a encore que quarante-trois ans.

SONATES

Intime à Leipzig du grand violoniste Ferdinand David, et régulièrement sollicité par lui, Schumann a longtemps hésité avant de répondre en acte au Concertmeister de Mendelssohn et d'aborder le genre de la sonate pour violon et piano. David jouait toutes ses autres oeuvres de chambre, les quatuors à cordes, le quatuor et le quintette avec piano, les trios, mais de sonate : point ! Schumann attend paradoxalement d'avoir quitté Leipzig et même la Saxe pour s'y mettre, à Düsseldorf dans la lointaine Rhénanie. Et cela par trois fois de 1851 à 1853. Les sonates n°s 1 et 3 sont en la mineur, la n° 2 en ré mineur : couleurs ors et fauves décidément révélatrices de son espace mental crépusculaire.

De septembre 1851, la Première Sonate est révélée à Leipzig par Ferdinand David et Clara, le 21 mars 1852, lors d'une festive Semaine Schumann. En trois mouvements seulement, elle semble contaminée par les imaginatives fantaisies et romances de 1849.

Composée peu après, la Deuxième Sonate est nommément dédiée à l'ami David dont le patronyme lance et féconde toute l'oeuvre. On remarquera l'inversion instrumentale et le grossissement de l'intitulé de la 2te grosse Sonate (in D

moll) für Violine und Pianoforte, en regard de la Sonate (in A moll) für Pianoforte und Violine. En quatre mouvements d'ampleur symphonique, la « grande sonate » s'apparente au Trio en ré mineur et rivalise avec la Sonate à Kreutzer de Beethoven. Ferdinand David préfère curieusement créer la « petite la mineur » à Leipzig. C'est donc le jeune Joseph Joachim, accompagné Clara, qui étrennera la « grande ré mineur » à Düsseldorf, le 29 octobre 1853. Entre les amples morceaux extrêmes, le scherzo et le mouvement lent chantent un choral proche du Gelobet seist du, Jesu Christ (Loué sois-tu, Jésus Christ). Repris en fondu enchaîné, après son exposé en gloire au terme du scherzo, le Leise, einfach (Doux, simple) énonce la mélodie sacrée au violon en pizzicatos et la métamorphose en une dévotionnelle réinvention romantique de l'ancien choral varié.

Bouleversante est l'histoire de la Troisième Sonate. Sa musique ne l'est pas moins. A l'origine, en octobre 1853, Schumann entend offrir à Joseph Joachim une Sonate FAE, collective mais personnalisée par l'insert de sa devise « frei aber einsam » (libre mais seul). Quoique satisfait des morceaux de ses coéquipiers, Schumann, irréductiblement individualiste, ne supporte pas ce travail d'équipe. Dès le 29 octobre, il remplace l'allegro initial de Dietrich et le scherzo de Brahms par deux mouvements de son cru. Une ultime sonate, dernière oeuvre achevée en l'absence des Romanzen, jaillit ainsi d'une urgence intérieure incoercible dont témoignent les flamboyants bariolages conclusifs des mouvements extrêmes. Cela restait à dire.

The remarkable progression of Robert Schumann (1810-1856), his gradual ascension of Parnassus, has often been commented on. The first ten years of his creative life devoted to the piano; 1840, the year of song; 1841, the year of the symphony; 1842, the year of chamber music; 1843, the year of choral works; three quite barren years caused by ill health; a remission accompanied by a prolific spell lasting some seven years and giving rise to major compositions in every genre, thus enriching an already impressive catalogue; then the final, sharp decline (with syphilis possibly the cause). That view of Schumann's creative life, though basically correct, is too schematic; it requires elucidation.

With splendid audacity and an insatiable appetite, the young Schumann (he was virtually self-taught) began by wholeheartedly getting to grips with a variety of genres : in those very early years the works he produced included an oratorio, a dozen or so songs, a fine piano quartet, several unfinished string quartets and piano concertos, and an almost complete symphony. Only at that point did he decide to devote himself to achieving perfect mastery of the piano. It is important that those early years, spent turning his attention to one genre then another in quick succession, should not be passed over in silence. For they tell us much about the young artist's ardent and imaginative nature.

Schumann's finest chamber works date from the two very productive years, 1842 and 1849 – the latter year in fact represents the crowning point of the period 1847- October 1853, when he produced the second batch. This profusion of chamber scores, twenty-four in all, written by a man who was a pianist

by training, began paradoxically with the string quartet, a genre illustrated by Haydn and Beethoven, and regarded as the highest medium for a composer's thought. Furthermore, he produced not one, but three! Génie oblige! Having successfully accomplished what he had set out to do – prove that he was capable of tackling that very difficult genre – he went on to compose duos, trios, a quartet and a quintet, in which he systematically included the piano. He had been a virtuoso pianist, but had been obliged to give up because of a hand injury, and his wife was the greatest woman pianist of the century. It was unthinkable to exclude any longer from his compositions the instrument that he and Clara had in common!

If we look very closely at the pianism of these chamber works written during the early years of his maturity, we notice that it is very different from that of his extraordinary piano compositions, Op. 1 to 21. These works have nothing at all in common in that respect with Carnaval, Humoreske, or Kreisleriana; there are no carnival characters or Hoffmann-esque figures, there is none of their lively capriciousness. This was dictated more or less by the adoption of the fourmovement form of Classical-Romantic chamber music, which was ideal for the expression of 'pure music', and also by the fact of writing for several instruments, rather than just a piano. Originality to such a degree is not possible in pieces including a piano with other instruments. So for those pieces Schumann restrained his imagination to some degree. But his innate Phantasie soon bounced back, eager to express itself. And after the three String Quartets, Op. 41, the Piano Quintet Op 44 and the Piano Quartet, Op. 47, all of them written in

1842, he decided to compose 'something else', something original, as he mentioned in his diary at that time. What he had in mind was a relatively short trio for piano, violin and cello, which had nothing at all to do with the old trio sonata; and also variations for a quintet – two pianos, two cellos and a natural horn. A challenge indeed! His wife Clara and his best friend Felix Mendelssohn, disconcerted by his plans, advised him against charging too impulsively in a new direction. And as a result the preliminary version of his Piano Trio in A minor did not reach its definitive form until 1849, when it became his op. 88, with the title Phantasiestücke (Fantasy Pieces). As for the intended variations – the Quintettvariationen – they did not appear until fifty years later, in 1893, when they were published through the determination of Johannes Brahms. Until then they existed in a shorter, diluted form as the Andante and variations for two pianos, Op. 46.

In spring 1847, Schumann was no longer in Leipzig but in Dresden, and after months of intense physical and mental suffering, a bright spell appears to have set in at last, accompanied by fresh inspiration and renewed activity. He thought of writing a trio, a Classical one this time. There were several reasons for his intention. In 1839 Mendelssohn had published his very accomplished Piano Trio no. 1 in D minor, Op. 49, which Schumann, the famous critic, had described as 'the master trio of today' ('Meistertrio der Gegenwart'). And in 1845 another one had appeared, his Piano Trio no. 2 in C minor, Op. 66, making Schumann even more eager to follow suit. Furthermore, for their sixth wedding anniversary on 13 September 1846, Clara had presented him with her fine Piano Trio in G minor, and the same year Fanny Mendelssohn too composed a Trio in D minor. Sadly,

Fanny died suddenly a few days later, on 14 May 1847, and her brother Felix outlived her by only a few months, dying on 4 November. Schumann, though very upset, managed to finish his official Trio no. 1, Op. 63 – in D major, like Fanny's trio and Mendelssohn's 'Meistertrio der Gegenwart'. Immediately afterwards he began work on the second of his three trios, but was obliged to set it aside in order to concentrate on his Szenen aus Goethes Faust, the opera Genoveva and other large-scale choral scores. It was in 1849, the year that represented his 'return to life', as he put it, that Schumann completed his Trio no. 2 in F major, Op. 80, and went on to write many other chamber works.

In 1848 Liszt, the critic, considering Schumann's Piano Quintet, Op. 44, too conservative in its musical style, described it as 'too Leipzigerisch'. The latter, though deeply wounded, was too intelligent not to realise that Liszt's remark had been intended to make him react – which he did, by suddenly unleashing his imagination and letting it run free once more. After all, Europe at that time was going through a period of unrest and revolt, rebellion and bloodshed – in short, a revolution. So why should he keep to the values of Beethoven? Why not express the two aspects of his own personality again? Why not finish off the large-scale Classical-Romantic scores he had begun, but also compose chamber works in the form of fantasy pieces, romances and fairy tales? That was a novel idea. Now was the time for Schumann to confirm that his imaginative capacities were unrivalled. Nevertheless, during the 'Springtime of Nations', his was to be a 'velvet revolution'. The erudite, who had accumulated collections of poetry, early scores and rare manuscripts during his painful years of reclusion, became

once more Germany's bard – one with an ability to hear inner voices (innere Stimmen) and the distant voices of nature (Stimmen aus der Ferne). Bearing German titles and instructions, his new scores are celebrations of the German soul. With him, the horn, clarinet, oboe, viola and cello gained admittance to the intimacy of the salons – as Hausmusik (domestic music) – as well as flourishing in the concert halls. There was no longer a need for literary references or allusions like those found in his piano works, Papillons or Kreisleriana, for example. Schumann had described Mendelssohn's D-minor Trio as the 'Meistertrio der Gegenwart' because it was pure music. And the same is true of the pieces he himself wrote at that time; they are 'songs without words'.

Written with fervour, Schumann's chamber music was written above all for his faithful interpreters, the pianists Clara Wieck-Schumann and Felix Mendelssohn, the violinists Ferdinand David and Joseph Joachim, and soloists of the Dresden and Dusseldorf orchestras. For them, Schumann created ineffable dialogues between music and the soul.

STORIES AND LEGENDS

The three Phantasiestücke (Fantasy Pieces), three Romanzen (Romances) and five Stücke im Volkston ('Pieces in Popular Style') were all written in 1849 for soloists of the famous Dresden Hofkapelle with whom Clara Schumann, unable to travel far because of her husband's state of health and her frequent pregnancies, had begun to give concerts. The Adagio and Allegro for

horn and piano, Op. 70 (initially entitled **Romanze und Allegro**) was the first in that series of expressive compositions. It was written on St Valentine's Day, 14 February 1849, and is in the key of A flat major often used by the Romantics for expressions of love. In sets of two, three, four or five pieces, the very inventive, original, expressive chamber works that Schumann wrote at that time are instrumental songs, songs without words, cousins of Mendelssohn's Lied ohne Worte and of Berlioz's 'expressive instrumental genre'. Consequently each work may be 'sung' on other, alternative instruments. Opus 94, for example, was published as **Drei Romanzen für Hoboe ad libitum Violine oder Clarinette**.

Apart from the Adagio and Allegro, Op. 70, the other four chamber works of 1849 – the **Phantasiestücke**, Op. 73, the **Phantasiestücke**, Op. 88, **Romanzen** Op. 94, **Fünf Stücke im Volkston** Op. 102 – are in A minor (relative minor of the key of C major), which lends itself to the inclusion of the 'Clara motifs'. Each work is unique, yet at the same time they are clearly similar in feeling. The **Fünf Stücke im Volkston** were followed in November 1853 by another set of five pièces for cello and piano, the **Fünf Romanzen**, which, after forty years of hesitation, Clara finally destroyed. For a long time Schumann had delighted in traditional references. Moreover, for a Romantic composer for whom the German language was his only homeland, could his roots be anywhere but in the 'Volkston'? Written in Düsseldorf, the two sets of Märchen – a title also used for the oratorio **Der Rose Pilgerfahrt (Märchen nach einer Dichtung von Heinrich Moritz Horn)** – again show the originality of Schumann's imaginative faculty. These are fairy tales, tender and cruel, about a quadragenarian bard

who has reached the end of his short stay on earth. These works differ both in key and tone from the ones composed in 1849. In the enchantingly beautiful Märchenbilder (Fairytale Pictures) for viola and piano, Op. 113, there is no particular plot but the 'Once upon a time' is implicit. The work is in four pieces (vier Stücke) with an unusual pattern : slow–fast–very fast–slow. And the main key of the work, D minor, represents a melancholy, funereal character that was becoming increasingly common in Schumann's work. The Märchenerzählungen (Fairy Tale Narrations), Op. 132, a cycle of four pieces for clarinet, viola and piano, are in a more peaceful, though still dispirited, B minor. The title suggests tales from Schumann's childhood, but he never identified them. We are left to imagine the details of these beautiful, finely wrought pieces. In the absence of his final Romanzen, destroyed by Clara, these 'Romantic' Märchenerzählungen, along with the 'Classical' Sonata no. 3 for violin and piano, are Schumann's last instrumental works. He was forty-three.

SONATAS

Schumann was a close friend in Leipzig of the great violinist Ferdinand David, who was leader of the Gewandhaus orchestra conducted by Mendelssohn. David regularly urged him to compose violin sonatas, but Schumann hesitated for a long before finally doing so. David played all his other chamber works – the string quartets, the piano quartet and quintet, the trios – but there was no sonata! Paradoxically, it was not in Leipzig, or indeed in Saxony, but in the Rhineland town of Düsseldorf that Schumann composed his three Sonatas for

violin and piano, the first two in 1851 and the last in 1853. The first and third are in A minor, and the second is in D minor : the colours of those keys reveal the composer's state of mind during those twilight years. His Sonata no. 1 in A minor, Op. 105, was written in September 1851 and received its official première in Leipzig on 21 March 1852, played by Ferdinand David and Clara Schumann. The work is relatively concise, being the only one of Schumann's symphonically conceived chamber compositions that is cast in three movements, rather than four. In its imaginative qualities it comes close to the Phantasiestücke and Romanzen of 1849. Composed shortly afterwards, the Sonata no. 2 for violin and piano, Op. 121, is dedicated to Ferdinand David. Notice the inversion of the instruments in the title and the fact that he called it 'Grand Sonata' : 2te grosse Sonate (in D moll) fur Violine und Pianoforte – the first Sonata is für Pianoforte und Violine. In four movements of symphonic proportions, the 'Grand Sonata' bears similarities to the D-minor Trio and is a match for Beethoven's Kreutzer Sonata. The work was premièred not by David (the work was dedicated to him later) but by Joseph Joachim with Clara Schumann, in Dusseldorf on 29 October 1853. The outer movements are expansive, while the two middle movements are self-contained, though interlinked. Both present the opening phrase of the chorale melody Gelobet seist du, Jesu Christ; in the climax of the scherzo it is given out fortissimo by the violin and the piano, then it appears again, more gently, presented in pizzicati on the violin, in the following variation movement (Leise, einfach), thus creating a Romantic reinvention of the old chorale and variations. The story of how the very moving third Sonata came into being is quite interesting. Originally, in October 1853, Schumann had the

idea of writing a sonata collectively with other composers as a gift and tribute to the violinist Joseph Joachim. He intended it to make prominent use of the notes F-A-E, representing the violinist's motto **Frei aber einsam** (Free but lonely). It was written in October 1853 by Schumann, Brahms, who provided the scherzo, and Schumann's pupil Albert Dietrich, who wrote the opening allegro, and was presented to Joachim at the end of the month; he performed it in the Schumann home, but it remained unpublished. On 29 October Schumann incorporated his two movements into his own Sonata no. 3 for violin and piano, which was his last finished work, apart from the lost **Romanzen**. The work shows an understandable sense of urgency that is particularly noticeable in the rapid alternations of open and stopped strings (**bariolage**) at the end of the outer movements.

3

1 Andante et Variations pour 2 pianos, 2 violoncelles et cor Op 46 18’59

FRANÇOIS SALQUE - VICTOR JULIEN-LAFERRIÈRE, violoncelles
BRUNO SCHNEIDER, cor
FRANK BRALEY - ERIC LE SAGE, pianos

6 études en forme de canon pour piano à pédalier Op 56, (arrangement pour 2 pianos de Debussy)

2 n°1 - Pas trop vite 2’07
3 n°2 - Avec beaucoup d’expression 3’06
4 n°3 - Andantino 1’43
5 n°4 - Expressivo 2’43
6 n°5 - Pas trop vite 2’18
7 n°6 - Adagio 2’58

FRANK BRALEY - ERIC LE SAGE, pianos

Bilder aus Osten, 6 Impromptus Op 66

8 I - Lebhaft 3’04
9 II - Nicht schnell und sehr gesangvoll zu spielen 2’21
10 III - Im Volkston 1’50

11 IV - Nicht schnell 1’58
12 V - Lebhaft 2’39
13 VI - Reuig, andächtig 3’55

FRANK BRALEY - ERIC LE SAGE, piano à quatre mains

Enregistré en avril 2008 (sauf Op. 12 & Op.82, janvier 2001)
à l’heure bleue, Salle de musique, La Chaux -de-Fonds, Suisse
Direction artistique, prise de son & montage : Jean-Marc Laisné

ANDANTE UND VARIATIONEN POUR DEUX PIANOS, DEUX VIOLONCELLES ET COR

Après les trois quatuors à cordes, le quintette et le quatuor avec piano de l'été 1842, Schumann pense à « autre chose » : un trio si inhabituel que devant l'étonnement général il le rentre pour sept ans dans ses tiroirs, et, au début de 1843, un quintette si déconcertant pour son auditoire que lui-même en vacille : « Je n'ai entendu qu'une fois les variations ; cela n'a pas particulièrement bien marché. (...) La tonalité en est élégiaque ; je devais être très mélancolique quand je les ai composées. » Sur les conseils regrettables de Mendelssohn, le compositeur accepte d'amoindrir son chef-d'oeuvre inouï et d'en publier en opus 46, pour les deux pianos seulement, une version amputée d'un bon tiers. C'est tout l'équilibre sonore et structurel qui est ainsi détruit. Merveilleuse entre toutes, la partition originale, que Schumann nomme Quintettvariationen dans son journal, devra à l'obstination de Brahms d'accéder à l'édition en 1893, pour son cinquantenaire ! Jamais Schumann n'a à ce point joué de la magie sonore des « voix des lointains » (émergences hallucinées du cor, halo des violoncelles) et des « voix intérieures » (citation grelottante de l'incipit désolé du cycle L'Amour et la Vie d'une femme aux violoncelles).

STUDIEN FÜR DEN PEDAL-FLÜGEL, SECHS STÜCKE IN CANONISCHER FORM OP. 56

Les Etudes pour piano à pédalier, Six pièces en forme de canon, « également pour piano à trois ou quatre mains », sont dédiées à Johann Gottfried Kuntzsch, le premier professeur du jeune Robert. Pour lutter contre la maladie qui le terrasse en cette année 1845, Schumann, dorénavant installé à Dresde, s'immerge dans l'oeuvre salvatrice de Bach, et loue à cette fin un pédalier à glisser sous son piano. Avec les quatre Esquisses op. 58 et les Six Fugues sur BACH op. 60, ces Etudes canoniques montrent quelle tendre poésie peut surgir des genres anciens que d'autres traitaient alors avec une sévérité excessive. Le délicat arrangement pour deux pianos du jeune Claude Debussy rend pleinement justice à l'expressivité de l'oeuvre.

BILDER AUS OSTEN, 6 IMPROMPTUS OP. 66

Depuis ses Polonaises de jeunesse, Schumann n'était plus revenu au piano à quatre mains. Avec sa main droite mutilée, il n'aurait pu se produire avec Clara, laquelle n'appréciait que trop de jouer coude à coude avec Mendelssohn, son idole. Les Images d'Orient voient le jour un an après la mort de l'ami vénéré, et sont dédiées à Lida Bendemann, née Schadow, épouse, soeur et fille des peintres les plus réputés de l'Académie de Dresde. Pour autant, Les Images ou Tableaux n'en sont pas vraiment, et Schumann ne cherche nullement à rivaliser avec Félicien David et ses Mélodies orientales ou Perles d'Orient. À l'instar

des écrivains allemands, il entrevoit dans l'Orient un modèle philosophique, et s'inspire des Makamen, contes poétiques anciens de Hariri, transcrits par le poète Rückert, dont les héros Abu Said et Hareth sont pour Schumann un nouvel avatar d'Eusebius et Florestan. Serré dans les tons bémolisés autour de si bémol mineur, le cycle, plutôt intériorisé, est soulevé d'accents héroïques. Après quatre mesures égrenées sur quelque luth oriental, se déploie une musique étrange, qui envoûta Liszt, et des atmosphères parfois prophétiques, tel le 4e Impromptu, annonciateur des Gnossiennes de Satie, dont le motif nostalgique reviendra clore le sixième. Aux portes de la mort, le héros s'y montre « recueilli et repentant »

ANDANTE UND VARIATIONEN FUR 2 PIANOFORTE, 2 CELLO UND HORN

After the Three String Quartets Op. 41, the Piano Quintet Op. 44 and the Piano Quartet Op. 47, written in the summer and autumn of 1842, Schumann decided to turn to 'something different'. The result was a Piano Trio so unusual that it astounded everyone and he set it aside for another seven years, then, in late January-early February 1843, a quintet which listeners found so disconcerting that his own belief in it was shaken : 'I have only heard the variations once; they were not much of a success. [...] Their mood is very elegiac and I think I must have been very melancholy when I wrote them.' Regrettably, at Mendelssohn's suggestion, the work was recast for two pianos and published as Opus 46 in February 1844. The unusual scoring of the original work has no precedent. Furthermore, at least a third of the material was lost in the process of recasting, and its balance in terms of both sound and structure was destroyed. Through the perseverance of Brahms the marvellous 'Quintet Variations', Quintettvariationen, as Schumann called them in his diary, were finally published in 1893, fifty years after they had been written. Never had Schumann brought out to such a degree the magic of the 'voices from afar', Stimmen aus der Ferne (the horn emerging like hallucinations, the cellos haloed) and the 'inner voices', innere Stimmen (a shivering quotation of the desolate incipit of the cycle Frauenliebe und Leben on the cellos).

STUDIEN FUR DEN PEDAL-FLÜGEL, SECHS STÜCKE IN CANONISCHER FORM OP. 56

The Six Studies for pedal-piano ('also for piano 3-4 hands') 'in canonic form' Op. 56 are dedicated to Johann Gottfried Kuntzsch, Schumann's first music teacher. In 1845, Schumann, by then living in Dresden, devoted himself to studying counterpoint and the works of Bach. Clara : 'We received a pedal for our piano, on hire, which gave us great pleasure. The chief object was to enable us to practise for the organ. Robert, however, soon found a greater interest in this instrument, and composed several sketches and studies for pedal-piano, which will certainly make a great sensation, being something entirely new.' With the Vier Skizzen (Four Sketches) for pedal-piano or piano four-hands Op. 58 and the Sechs Fugen for organ on B-A-C-H Op. 60, these 'canonic studies' show Schumann achieving poetry and tenderness through the practice of earlier genres. The delicate arrangement for two pianos by the young Claude Debussy does full justice to this expressive work.

BILDER AUS OSTEN, 6 IMPROMPTUS OP. 66

This was Schumann's first composition for piano four-hands since the youthful Polonaises of 1828. With his right hand permanently damaged, he was not able to play with Clara, who loved playing with their dear friend Mendelssohn. Composed in 1848, the year after Mendelssohn's death, the Bilder aus Osten (Pictures from the East) are dedicated to Lida Bendemann, née Schadow, who was

the wife, sister and daughter of three of the most reputed painters of the Dresden Academy. But the Bilder are not really paintings or pictures, and Schumann makes no attempt to compete with Félicien David and his Mélodies orientales or Perles d'Orient. Like German writers of that time he saw the East as a philosophical model and the Bilder aus Osten were inspired by the Makamen des Hariri, Ruckert's free translation from the Arabic of a medieval epic by the poet Hariri (1054-1122), dealing with the adventures of Abu Seid and his friend Hareth, whom Schumann saw as Forestan and Eusebius in oriental guise. All the keys are flattened and adjacent : five flats for 1, 4, 6 (B flat minor), 2 and 3 (D flat major), four flats for No. 5 (F minor). The cycle, forming 'a very intimate whole' (Schumann), is stirred by heroic accents. After four bars sounding like an Eastern lute, we hear the strange music that enchanted Liszt, with moods that are sometimes prophetic : Impromptu No. 4, whose nostalgic motif is heard again at the close of No. 5, gives a foretaste of Erik Satie's Gnossiennes; for instance. Schumann emphasised that only No. 6, 'in which we see the hero, rueful and repentant, approach the end of his life', can be viewed as a direct response to a specific maqam (or disquisition).

4

12 vierhändige Clavier-Stücke für kleine und große Kinder Op. 85

1	Geburtstagsmarsch	2’21
2	Bärentanz	1’23
3	Gartenmelodie, Nicht schnell	2’13
4	Beim Kränzewinden, Nicht zu schnell	1’35
5	Kroatenmarsch, Lebhaft	2’12
6	Trauer, Nicht schnell	1’57
7	Turniermarsch, Sehr kräftig	3’22
8	Reigen, Einfach	1’46
9	Am Springbrunnen, So schnell als möglich	2’27
10	Versteckens, Schnell	1’22
11	Gespenstermärchen, Ziemlich rasch	2’55
12	Abendlied, Ausdrucksvoll und sehr gehalten	2’38

ERIC LE SAGE & FRANK BRALEY, piano à quatre mains

Ball-Scenen. 9 charakteristische Tonstücke Op. 109

13	I - Préambule, Festlich	1’18
14	II - Polonaise, Nicht zu schnell	3’11
15	III - Walzer, Mäßiges Tempo	1’35

16	IV - Ungarisch, Lebhaft	2'15
17	V - Française, Ziemlich schnell	1'56
18	VI - Mazurka	3'52
19	VII - Ecossaise, Lebhaft, doch nicht zu schnell	2'58
20	VIII - Walzer, Lebhaft	3'24
21	IX - Promenade, Nicht schnell, feierlich	4'28

Kinderball. Sechs leichte Tanzstücke Op. 130

22	I - Polonaise, Langsam und gemessen	3'00
23	II - Walzer, Munter	1'21
24	III - Menuett, Nicht schnell, etwas gravitätisch	2'09
25	IV - Ecossaise, Lebhaft	0'58
26	V - Française, Belebt, doch nicht zu rasch	1'14
27	VI - Ringelreihe, Lebhaft	2'37

ERIC LE SAGE & DENIS PASCAL, piano à quatre mains

Enregistré en août 2008 à l'heure bleue, Salle de musique,
La Chaux -de-Fonds, Suisse
Direction artistique, prise de son & montage : Jean-Marc Laisné

CONTES DE L'ENFANCE ET DU FOYER

Vous allez retrouver quelque chose
de mon humeur de jeunesse.

SCHUMANN, 1848
On n'a jamais fini d'apprendre.

SCHUMANN, 1850

L'enfance c'est le matin du monde, c'est aussi l'aube de chaque destinée. Pour Robert Schumann (1810-1856), l'enfance c'est donc d'abord la sienne, celle d'un enfant à l'intelligence vive, dernier né d'une famille unie de lettrés dont il est le « point de lumière ». L'année de sa naissance disparaît Philipp Otto Runge, le peintre de l'enfance surdouée et du Grand matin, ultime toile soulevée d'arabesques et emplie de figures enfantines symboliques. À partir de 1812, les frères Jacob et Wilhelm Grimm font paraître leurs Contes de l'enfance et du foyer. En fait d'enfance surdouée, Schumann, jeune étudiant, a pu suivre à Leipzig celle de Clara Wieck, musicienne prodige, âgée de huit ans seulement à leur première rencontre. Il n'ignorera rien de celle de Felix Mendelssohn dont il devient l'ami et, dans sa revue musicale, le commentateur admiratif. Constatant alors la complicité de Clara et Felix, les deux ex-Wunderkinder, il écrit à sa bien-aimée, non sans amertume : « Si, dès mon enfance, j'avais été comme lui [Felix] voué à la musique, j'aurais volé plus haut que vous tous – je le sens à la force de mon imagination. »

Pour Clara, sa cadette de près de dix ans, Robert Schumann composera presque toutes ses oeuvres pianistiques. Parmi celles-ci les Scènes d'enfants qu'il dit d'abord avoir été pensées « pour de petits enfants par un grand enfant » pour les exhausser plus tard aux « réflexions d'un adulte pour d'autres adultes ». L'enfance, ce sera ensuite pour le père de famille celle de sa nichée et aussi celle de tous les jeunes musiciens qui lui inspirent deux Albums pour la jeunesse, des Pièces pour petits et grands enfants, un Bal d'enfants ou encore des Sonates pour la jeunesse. Du « Poète parle » des Scènes d'enfants à « L'Oiseau prophète » des Scènes de la forêt, tout ce petit monde prophétise. Novalis n'avait-il pas averti : « Où il y a des enfants, là est un âge d'or » ?

Du répertoire pour piano à deux et quatre mains à celui pour voix et piano des lieder, ces mondes enfantins se coupent et se recoupent, mais ils obéissent à des catégories esthétiques diverses. Si les Kinderscenen et les Waldscenen communiquent les visions intérieures, presque divinatoires, d'un adulte, plusieurs recueils du père de famille tendent vers une finalité plus prosaïquement pédagogique. Il ne s'agit pas de renier l'imagination : quel meilleur garant pour captiver de jeunes esprits ? Mais il convient d'imaginer des pièces à la portée de ces jeunes mains et de les faire progresser par paliers progressifs. Le créateur de presque quarante ans n'a en vérité rien oublié du jeune homme excentrique qui écrivait à la jeune Clara : « Durant votre absence, j'ai été jusqu'en Arabie, afin de pouvoir vous narrer à votre retour tous les contes qui pourront vous plaire ; six nouvelles histoires de doubles, cent une charades, huit énigmes plaisantes et, ensuite, d'effroyablement belles aventures de brigands et celle

d'un spectre blanc. Hou, comme je frissonne ! » Mais après avoir enseigné au Conservatoire de Leipzig, il sait qu'il ne peut tabler sur d'autres Clara. Il lui faut songer à des enfants plus normaux mais non moins attendrissants.

12 PIÈCES POUR PETITS ET GRANDS ENFANTS OP. 85

Les 12 vierhändige Clavier-Stücke fur kleine und grosse Kinder de septembre 1849 sortent chez Schuberth l'été 1850. Depuis ses Polonaises d'extrême jeunesse, Schumann n'avait renoué avec le piano à quatre mains que dans ses énigmatiques Images d'Orient op. 66. Avec l'opus 85, il revient avec une saine franchise au coude à coude fraternel et propose un titre générique idéal mêlant le niveau instrumental et la mentalité de chacun et de tous, sans exclusive. Comme l'Album de l'année précédente, les 12 Pièces affichent une diversité corroborée par les titres. En dépit d'indéniables réussites, tel le savoureux Bärentanz (Danse des ours), le bouleversant imaginaire des Scènes d'enfants a fait place à un monde plus pittoresque. Même les inspirations les plus proches des anciennes - Beim Kränzewinden (En tressant des couronnes), Trauer (Deuil), Reigen (Ronde), Versteckens (Cache-cache), Gespenstermärchen (Histoire de revenants) – ne semblent plus aussi insondables. Rêveur, dans son ré bémol étoilé avec sa coda eusébienne, l'Abendlied (Chant du soir) lui-même semble s'éloigner de Des Abends op. 12. On ne s'étonnera pas que le jeune Debussy ait transcrit pour le piano à deux mains l'impressionniste Jet d'eau.

SCÈNES DE BAL OP. 109, BAL D'ENFANTS OP. 130

Ces deux derniers recueils dansants de la trajectoire du compositeur voient le jour à Dûsseldorf en Rhénanie où Schumann, le Saxon, a succédé en 1850 à Ferdinand Hiller au poste très lourd de Director musices. C'est la première fois que le compositeur, écrivain et journaliste, occupe un poste officiel qui l'amène à diriger l'orchestre et les choeurs d'une métropole, à organiser les concerts de musique de chambre et, lui le luthérien, à superviser la musique religieuse des deux plus importantes paroisses catholiques de la cité. De plus en plus épuisé mais décidé à honorer la ville qui l'accueille d'abord avec enthousiasme, Schumann consacre le temps compté qui lui reste pour composer à des pages orchestrales, symphoniques ou concertantes, à de grandes ballades pour soli, choeurs et orchestre destinées à étoffer ses programmes de concerts par abonnement. Il tient aussi à ériger une Messe et un Requiem en latin, de facto catholiques. C'est dire que la composition pianistique n'est pas au coeur de ses préoccupations, et seuls les trois Phantasiestücke op. 111 pour piano à deux mains constituent une oeuvre de premier plan en attendant les ultimes et sublimes Gesänge der Frühe, ces Chants de l'aube impossible.

Les quinze pages à quatre mains assemblées dans Ball-Scenen et Kinderball forment en vérité un vaste Bal d'enfants, titre d'abord attribué à l'opus 109 de juin 1851 avant d'être reporté sur l'opus 130 de septembre 1853, de la même veine, en plus enfantin. À l'instar des Waldscenen, les Ball-Scenen nouent 9 charakteristische Tonstücke où l'on reconnaît deux titres de l'ancien Carnaval

op. 9, Préambule et Promenade, et aussi dans Polonaise et Walzer d'autres signatures de jeunesse. Le Kinderball fait virevolter Sechs leichte Tanzstücke (Six pièces dansantes faciles) en guise d'initiation à la périlleuse concordance de quatre menottes dans le cadre sans prétention de la Hausmusik.

Septembre et octobre 1853, les deux ultimes mois féconds de Schumann, âgé de quarante-trois ans seulement, sont jalonnés d'oeuvres pathétiquement géniales et de quelques rares autres pathétiquement inutiles. Les Chants de l'aube appartiennent aux premières, le Kinderball pourrait illustrer des dernières. Mais qui pourrait se permettre de négliger ce bal enfantin sous prétexte qu'il ne rivalise point avec les anciens carnavals ?

En ces mois déchirants, Schumann se sait perdu et, plus irrémédiable, il pressent que son génie l'abandonne. Selon Jean Paul, le père littéraire du compositeur depuis toujours, parrain d'Eusebius et Florestan, « le désespoir est le suicide du coeur ». S'enclenche alors ce que Gilles Deleuze appellera dans un autre contexte « les lignes de fuite du langage : le silence, l'interrompu, l'interminable ».

Es ist des Lernens kein Ende.
On n'a jamais fini d'apprendre.

Dût-on rechercher le savoir ultime au fond du Rhin pour tenter d'en saisir les inviolables secrets.

TALES OF CHILDREN AND THE HOME

Vom alten Humor werden Sie hier
und da spuren.
SCHUMANN, 1848

Es ist des Lernens kein Ende.
SCHUMANN, 1850

Childhood : the morning of life, the dawn of every man's destiny... Robert Schumann (1810-1856) spent his childhood as the youngest in a close-knit and cultivated family; he was intelligent, his mother's joy ('mein lichter Punkt'). The year of his birth saw the death of the German Romantic painter Philipp Otto Runge, noted for his depictions of childhood; his Morning, with its arabesques and symbolic child figures, was painted that same year, 1810. In 1812 the brothers Jacob and Wilhelm Grimm began to publish their Kinder- und Hausmärchen (Tales of Children and the Home). As a student in Leipzig, Schumann also witnessed the childhood of the prodigious Clara Wieck; she was only eight when they first met, almost ten years his junior. And he was also familiar with the childhood of Felix Mendelssohn, whose friend he became, as well as an admiring critic in his journal. Noticing the complicity that existed between Clara and Felix, the two former Wunderkinder, he wrote to his beloved, not without a touch of envy : 'Had I grown up under circumstances similar to his and been destined for music from childhood, I would have surpassed each and every one of you – I can feel that in the energy of my creations.'

Nearly all of Schumann's piano works were written for Clara, including his 'Scenes from Childhood', Kinderscenen, Op. 15 (1838), which are pieces about (rather than for) children, reflecting an adult view of childhood. The works presented on this recording, on the other hand, written when Schumann had children of his own, were intended as teaching material for young musicians; therefore they had to be accessible and also follow a gradual progression – which is not to say that they are lacking in artistic value or poetic qualities – on the contrary, Schumann showed through them that poetry and pedagogy could be combined. At almost forty, the composer had not forgotten the eccentric young man who had written to the very young Clara in January 1832 : 'While you have been away, I have been to Arabia for fairy tales likely to please you. There are six new ones of a man haunted by his double, a hundred and one charades, eight droll riddles, some delightfully creepy robber tales, and a white ghost story that positively makes me shudder!' But after teaching at the Leipzig Conservatory, he knew that child prodigies like Clara were rare, so he wrote pieces that were within the more modest technical grasp of normal children.

12 VIERHÄNDIGE KLAVIERSTÜCKE FÜR KLEINE UN GROSSE KINDER, OP. 85

The '12 piano duets for young and older children', written in September 1849, were published by Schuberth in the summer of 1850. Since his early Polonaises of 1828, the only work Schumann had composed for piano four hands was the enigmatic Bilder aus Osten (Pictures from the East), Op. 66, of 1848. Like his

Album für die Jugend of the previous year, these 12 Klavierstücke show a diversity that is confirmed by the titles. Despite some undoubtedly successful pieces, such as the delightful and very popular Bärentanz (Bear Dance), we do not find here the imaginative qualities that are so moving in Kinderscenen, but there is nevertheless a pleasing picturesqueness. Even the pieces that are closest in inspiration to those of Kinderscenen – Beim Kränzewinden (Twining Wreaths), Trauer (Mourning), Reigen (Round Dance), Versteckens (Hide and Seek), Gespenstermärchen (Ghost Stories) – seem to be less unfathomable. Even the dreamy Abendlied (Evening Song), in a starry D flat and with a Usebian coda, has moved away from Des Abends of Op. 12. It is not surprising that the young Debussy transcribed for two hands the impressionistic Am Springbrunnen (At the Fountain).

BALL-SCENEN, OP. 109, KINDERBALL, OP. 130

Both of these collections were written in the Rhineland town of Dusseldorf, where in 1850 Schumann had succeeded Ferdinand Hiller to the position of Director musices. It was the first time Schumann the composer, writer and journalist had held an official post, and the workload there was heavy : he had to conduct the town's orchestra and choirs, organise chamber concerts and, although he was Lutheran, supervise the religious music of the two most important Catholic parishes. Exhausted, but determined to honour the town that had welcomed him so warmly, Schumann devoted what little time he had left to composing, for the programmes of the subscription concerts, orchestral works (symphonic or

concerted) and Balladen for soloists, choruses and orchestra; he also produced a Latin Mass (Op. 147) and Requiem (Op. 148). Piano compositions, therefore, were not his first priority, and the only truly remarkable work to emerge at that time – before the incredibly beautiful Gesänge der Frühe, Op. 133 – was his Opus 111, the three Phantasiestücke.

Ball-Scenen and Kinderball – fifteen miniatures in all, for piano four hands – form in fact one vast 'Children's Ball', since Kinderball was the title originally given to Opus 109 of June 1851, before he reserved it for a later publication, Opus 130 of September 1853. Like Waldscenen, Ball-Scenen consists of 9 charakteristische Tonstücke, in which we recognise two of the titles, Préambule and Promenade, from Carnaval, Op. 9, while Polonaise and Walzer recall some of Schumann's earliest works. Opus 130 comprises six easy dance pieces (Kinderball : Sechs leichte Tanzstücke) : Hausmusik to teach children how to coordinate the four hands.

September and October 1853 were the last two creative months in Schumann's life. He was then forty-three. That period saw the birth of some pathetically brilliant works, Gesänge der Frühe among them, and a few pathetically pointless ones, illustrated by Kinderball. But who could afford to ignore this work simply because it does not compare with the earlier carnival pieces?

During those harrowing months, Schumann knew that he was lost; he felt his genius slipping away from him. The poet Jean Paul [Richter], who had always

been the composer's literary father and was the godfather of Eusebius and Florestan, had written : 'despair is a suicide of the heart'. Then began what Gilles Deleuze, in another context, was to call 'the lines of flight of language : silence, interruption, the interminable'...

On 27 February 1854, in Dusseldorf, Schumann threw himself into the Rhine.

5

Trio n° 1 en ré mineur Op. 63

1	I - Mit Energie und Leidenschaft	12’30
2	II - Lebhaft, doch nicht zu rasch	4’51
3	III - Langsam, mit inniger Empfindung	7’01
4	IV - Mit Feuer	8’21

Trio n° 2 en fa majeur Op. 80

5	I - Sehr lebhaft	7’50
6	II - Mit innigen Ausdruck	7’49
7	III - In mässiger Bewegung	5’31
8	IV - Nicht zu rasch	5’54

GORDAN NICOLITCH, violon
CHRISTOPHE COIN, violoncelle
ERIC LE SAGE, piano

Enregistré en août & novembre 2009
Salle philharmonique de Liège
Direction artistique, prise de son & montage : Jean-Marc Laisné
Piano Steinway

6

Trio n° 3 en sol mineur Op. 110

1	I - Bewegt, doch nicht zu rasch	9'16
2	II - Ziemlich langsam	6'10
3	III - Rasch	3'58
4	IV - Kräftig, mit Humor	7'12

Fantasiestücke en la mineur Op. 88

5	I - Romanze, nicht schnell, mit innigen Ausdruck	2'13
6	II - Humoreske, Lebhaft	7'17
7	III - Duett, Langsam und mit Ausdruck	3'17
8	IV - Finale, in Marsch-Tempo	6'15

GORDAN NICOLITCH, violon
CHRISTOPHE COIN, violoncelle
ERIC LE SAGE, piano

Six pièces en Canon Op. 56

9	Nicht zu schnell	2'09
10	Mit innigen Ausdruck	3'58
11	Andantino	1'33
12	Innig	2'41
13	Nicht zu schnell	2'27
14	Adagio	3'26

PAUL MEYER, clarinette
CHRISTOPHE COIN, violoncelle
ERIC LE SAGE, piano

Enregistré en août & novembre 2009
Salle philharmonique de Liège
Direction artistique, prise de son & montage : Jean-Marc Laisné
Piano Steinway

L'a-t-on assez répété : selon un rythme singulier, Robert Schumann (1810-1856) a monté un à un les degrés de la haute composition musicale. Dans cette ascension du Parnasse, le piano l'a occupé les dix premières années de sa vie créatrice, puis vint l'année du lied (1840), l'année de la symphonie (1841), l'année de la musique de chambre (1842), l'année de l'oratorio (1843). Après quoi, terrassé par la maladie, le compositeur ne produisit plus guère durant trois ans. Une rémission de quelque sept années lui permit d'ajouter quantité de chefsd'oeuvre, tous genres confondus, à son catalogue déjà nourri, avant la chute irréversible liée aux attaques ultimes de sa maladie, une probable syphilis. Cette vision tranchée de la création schumannienne n'est pas fausse, mais elle mérite d'être nuancée. Avec une splendide audace et un appétit d'ogre, le jeune Robert, quasi-autodidacte, a d'abord mordu à pleines dents dans tous les genres - un oratorio, une brassée de lieder, un grand quatuor avec piano, des fragments de quatuors à cordes et de concertos pour piano, une symphonie presque achevée - avant de se fixer pour objectif la maîtrise absolue du seul piano. Ces débuts papillonnants, si révélateurs de la personnalité ardente et imaginative du jeune artiste, ne doivent pas être méconnus.

Les chefs-d'oeuvre de la musique de chambre schumannienne montent au jour au cours de deux années fécondes, 1842 et 1849, cette dernière étant en vérité le point zénithal de la deuxième fournée, étirée de 1847 à octobre 1853. L'impressionnant répertoire de chambre de 1842 est lancé par trois quatuors à cordes, histoire de s'affronter d'emblée au difficile héritage de Haydn et Beethoven. Génie oblige. Une fois le rite accompli, comme adoubé maître ès mu-

siques de chambre, Schumann introduit définitivement le piano dans ses duos et trios, son quatuor et son quintette. Lui, le virtuose mutilé, époux de la plus grande pianiste femme du siècle, elle-même compositrice, ne saurait se passer plus longtemps de leur instrument conjugal.

À bien le regarder, l'entendre et le tâter, le pianisme de chambre diffère de celui, si stupéfiant, des opus pianistiques n°s 1 à 21. Point ici de figures carnavalesques, humoresques ou hoffmannesques. La forme en quatre mouvements de la musique de chambre classico-romantique, lieu par excellence de la musique pure, et la pluralité des interprètes l'exigent : comment être aussi original à plusieurs ? Schumann accepte donc de mettre un léger frein à son imagination, mais sa « Phantasie » native revient au galop et piaffe d'impatience à s'exprimer. Aussi, après les trois quatuors à cordes, le quintette et le quatuor avec piano de 1842, l'artiste entrevoit-il « autre chose » : un nouveau trio pour piano, violon et violoncelle mais de brèves proportions, puis des variations pour un quintette composé de deux pianos, deux violoncelles et un cor naturel. Quel défi ! Déconcertés, les membres de son entourage, essentiellement sa femme Clara et son meilleur ami Félix Mendelssohn, en qui il place toute sa confiance, lui déconseillent de s'engouffrer dans cette direction trop inédite. Le trio patientera donc jusqu'en 1849 avant de se transformer en Phantasiestücke opus 88, tandis que les Quintettvariationen attendront 1893, date de leur cinquantenaire, et la ténacité de Brahms pour connaître leur consécration éditoriale, se contentant jusque-là d'une version tronquée et édulcorée en tant qu'Andante et variations opus 46 pour deux pianos.

Au printemps 1847, non plus à Leipzig mais à Dresde, après des mois de torture physique et psychique, sa santé semblant se rétablir, Schumann pense à un trio. Un trio classique cette fois-ci. Deux raisons à cela. D'une part, en 1839, Mendelssohn avait publié un Trio en ré mineur si accompli que Schumann, célèbre critique, l'avait aussitôt baptisé « le maître trio du temps », et, depuis, le splendide Trio en ut mineur de son émule semble l'appeler sur ce terrain. D'autre part, Clara vient de lui offrir, le 12 septembre 1846, pour leur sixième anniversaire de mariage, son beau Trio en sol mineur, et voilà que Fanny Mendelssohn s'y met à son tour avec un Trio en ré mineur. Quelques jours plus tard, le 14 mai 1847, Fanny meurt subitement, et le 4 novembre suivant, Félix la suit dans la tombe. Fortement ébranlé, Schumann achève son Premier Trio et ose à son tour un Trio en ré mineur afin de se confronter d'emblée au « maître trio du temps », l'étalon-or. Il engage aussitôt après un deuxième trio. Mais, pris par la composition des Scènes de Faust, de son opéra Genoveva et autres vastes partitions chorales, il le laisse en suspens. C'est en 1849, en plein coeur de la révolution européenne, qui est pour lui l'année du « retour à la vie », qu'il terminera ce Trio en fa majeur et accumulera maintes musiques de chambre de caractères divers.

« Trop leipzigerisch », trop classique, trop provincial : la critique de Liszt en 1848 du magnifique Quintette avec piano opus 44 a offusqué Schumann. Touché en plein coeur mais trop intelligent pour ne pas deviner que Liszt lui a décoché cette flèche mortelle afin de le faire réagir, il ose songer de nouveau à « autre chose ». Sans soute doit-on à cette profonde blessure narcissique les chefsd'oeuvre de 1849 : la mutation en Phantasiestücke du trio aban-

donné fin 1842, et la venue au jour de toutes les Kammergeschichten de Schumann, ces incroyables « histoires de chambre » sans textes. Dans une Europe à feu et à sang, où l'ordre ancien menace ruine, pourquoi s'accrocherait-il aux seules valeurs beethovéniennes ? Pourquoi, en parallèle de vastes partitions classicoromantiques, maintenues jusqu'au terme, ne (re)donnerait-il pas libre cours à sa fantasque imagination ? Nul n'avait encore pensé à composer des Phantasiestücke, Romanzen et Märchen de chambre ? C'est précisément le moment pour Schumann de se saisir de cet espace de liberté et de confirmer que son univers imaginatif n'est comparable à aucun autre... Mais à l'heure du « printemps des peuples », il fera sa révolution à bas bruit : une « révolution de velours ». L'érudit, qui durant ses années de douloureuse réclusion a accumulé des éditions poétiques et musicales anciennes, des manuscrits rares, se présente alors en barde de l'Allemagne.

Le chantre germanique a pour singularité d'entendre des voix intérieures (innere Stimmen) et les voix lointaines de la nature (Stimmen aus der Ferne). Munies de titres et indications en langue allemande, ses nouvelles partitions célèbrent l'âme allemande. Avec lui, le cor, la clarinette, le hautbois, l'alto, le violoncelle chantent dans l'intimité des salons – la fameuse Hausmusik – et s'épanouissent aussi dans les salles de concert. Pour cela, point n'est besoin d'une référence littéraire, même allusive, comme au temps des pianistiques Papillons ou Kreisleriana. Schumann n'a-t-il pas loué si haut le Trio en ré mineur de Mendelssohn parce que la musique y est « encore plus musique » ? Le credo reste valable pour ces « chants sans paroles » schumanniens.

Accumulées avec ferveur, les musiques de chambre de Schumann sont d'abord destinées à ses fidèles interprètes : les pianistes Clara Wieck-Schumann et Felix Mendelssohn, les violonistes Ferdinand David et Joseph Joachim, les violoncellistes Franz Carl Wittmann, Julius Rietz, Andreas Grabau, le Quatuor David, les solistes des orchestres de Dresde puis de Dusseldorf. Pour eux, Schumann, le musicien « toujours plus musicien », s'est plu à imaginer d'ineffables dialogues de l'âme et du son.

Le présent album est consacré au trio avec piano, formation reine du XIXe siècle, qui allie l'économie de la musique de chambre aux prestiges de la musique concertante. A lui seul, à la fois pianistique et orchestral, le clavier y tient le rôle principal, mais il s'enrichit des sonorités parfois inouïes insufflées par les cordes (passage « am Steg » du Trio en ré mineur) et de leurs troublantes voix des lointains.

TRIO EN LA MINEUR (PHANTASIESTÜCKE) OPUS 88

Les Morceaux de fantaisie assument entre 1842 et 1849 la métamorphose schumannienne. Fin 1842 à Leipzig, après la composition de cinq partitions « classiques », le créateur note dans son Journal : « Dans mon esprit, je travaille à quelque chose d'autre. » La « chose », quatre pièces éloignées de toute forme sonate, semble si incongrue à son entourage que le compositeur la relègue dans ses tiroirs. Ce n'est qu'à la fin de l'année 1849, à Dresde, qu'il osera y revenir en la baptisant Phantasiestücke. Après avoir étrenné autrefois au

piano, dans son opus 12, ce titre hoffmannien, le compositeur vient d'y revenir avec ses Phantasiestücke pour clarinette et piano opus 73. La solution tenait donc à l'adoption d'un titre germanique approprié et d'indications internes en allemand (I. Romanze, Nicht schnell, mit innigem Ausdruck. Einfach, innig. II. Humoreske, Lebhaft. III. Duett, Langsam, und mit Ausdruck. IV. Finale, Im Marsch-Tempo). Dédié à Sophie Petersen (mère d'une élève de Clara), un chef-d'oeuvre est ainsi né, le 26 octobre 1849, le jour où Schumann apprend le décès de Chopin auquel la Romanze servira d'élégie funèbre.

TRIO EN RÉ MINEUR N° 1 OPUS 63

Composé à Dresde en 1847, le Trio en ré mineur est le premier à voir le jour depuis l'étonnant Trio 0 de 1842. Plusieurs exécutions privées conduisent à la première publique, le 13 novembre 1848 à Leipzig, avec le jeune Joseph von Wasielewski au violon, Andreas Grabau au violoncelle et Heinrich Enke au piano. Dépourvu de dédicace, le Trio en ré mineur rend une dernière fois hommage à Mendelssohn. Avec son propre trio, qu'il devine au-dessus de toute comparaison et dont Liszt lui-même vantera les beautés, Schumann affirme son ferme retour à la création. Le Mit Energie und Leidenschaft (Avec énergie et passion) initial, mystérieusement troué d'une surnaturelle voix des lointains, am Steg (sur le chevalet), dans le développement, se muera en Mit Feuer (Avec feu) dans le volontaire finale en ré majeur. Entre-temps, un Lebhaft, doch nicht zu rasch (Vif, mais pas trop rapide), farouche scherzo, et un Langsam, mit inniger Empfindung (Lent, avec un sentiment intime) ont donné la mesure du renouveau.

Dans une subtile texture polyphonique, Schumann compose alors les plus beaux adagios de l'époque.

TRIO EN FA MAJEUR N° 2 OPUS 80

Composé en 1847, achevé seulement en 1849, toujours à Dresde, le Trio est créé avec succès le 22 février 1850 à Leipzig par le célèbre Ferdinand David au violon, Julius Rietz au violoncelle et Clara Schumann au piano. Non dédié, il est empli de la pensée de Clara qui avait offert à son mari son propre Trio en sol mineur le 12 septembre 1846. L'une des tendres allusions conjugales est la Bien-aimée lointaine de Beethoven, motif du retour à la vie qui innervait déjà la Symphonie en ut opus 61 que le musicien revoyait lors de la composition du trio. Selon l'auteur, le nouveau trio « exerce une séduction plus immédiate, plus charmeuse ». Clara l'aime « passionnément » et le joue partout. Encadrés du simple fa majeur des mouvements externes, les deux tempos médians, bouleversants d'émotion, bénéficient de tonalités rares : ré bémol majeur pour le Mit innigem Ausdruck (Avec une expression intime), si bémol mineur pour le In mässiger Bewegung (Dans un mouvement modéré). Cet intermezzo incertain en battements de coeur syncopés, répercutés par l'écriture canonique, murmure avant de s'éteindre l'entame dépressive de L'Amour et la vie d'une femme - comme il en allait déjà au coeur des Quintettvariationen de 1843, également en si bémol, le ton fondateur du cycle vocal.

TRIO EN SOL MINEUR N° 3 OPUS 110

Composé en 1851 à Düsseldorf, entre les deux sonates pour piano et violon opus 105 et 121, ce troisième et dernier trio de Schumann est aussitôt étrenné sur place, le 27 octobre, par le violoniste Joseph von Wasielewski, le violoncelliste Christian Reimers et Clara Schumann au piano, puis créé publiquement le 21 mars 1852 à Leipzig par Ferdinand David, Andreas Grabau et Clara. Il est dédié au compositeur danois Niels W. Gade, installé à Leipzig depuis 1843, coéquipier de Mendelssohn au Gewandhaus, puis son éphémère successeur. Toujours en quatre mouvements classico-romantiques, le Trio en sol mineur est moins apprécié que ses deux aînés alors qu'il montre une subtile sensibilité : ainsi, dans la figure en coup d'ailes de papillons génératrice du premier mouvement, souvenir endeuillé des Papillons opus 2 et de L'Oiseau prophète opus 82.

SIX PIÈCES EN FORME DE CANON OPUS 56

Entre les deux miraculeuses périodes de la musique de chambre schumannienne, le compositeur souffrant imagine en 1845 à Dresde une singulière thérapie musicale. Pour ce faire, le couple Schumann loue un pédalier à glisser sous l'un de ses pianos et s'immerge dans l'oeuvre salvatrice de Bach. Il en résulte pour Robert trois opus pour piano à pédalier dont les merveilleuses Studien für den Pedal-Flügel. Sechs Stücke in canonischer Form. Auch für das Pianoforte zu 3 oder 4 Händen. L'oeuvre est dédiée à Johann Gottfried Kuntzsch, le premier professeur du jeune Robert à Zwickau : un véritable retour aux sources. La

tendre poésie des Canons sonnera toujours mieux au piano à trois ou quatre mains, à deux pianos (cf. les transcriptions de Clara Schumann et du jeune Claude Debussy) qu'à l'orgue. Une solution élégante n'a pas échappé à Theodor Kirchner, pianiste et compositeur parmi les plus talentueux disciples du maître défunt et l'adorateur de sa veuve : l'alliance du piano avec le violoncelle, mais aussi le violon. Pour compléter le présent album avec ce cinquième trio, Eric Le Sage a imaginé de confier à une clarinette le violon de Kirchner : l'imaginatif Schumann n'aurait pas désapprouvé la magique alchimie sonore qui en résulte.

The remarkable progression of Robert Schumann (1810-1856), his gradual ascension of Parnassus, has often been commented on. The first ten years of his creative life devoted to the piano; 1840, the year of song; 1841, the year of the symphony; 1842, the year of chamber music; 1843, the year of choral works; three quite barren years caused by ill health; a remission accompanied by a prolific spell lasting some seven years and giving rise to major compositions in every genre, thus enriching an already impressive catalogue; then the final, sharp decline (with syphilis possibly the cause). That view of Schumann's creative life, though basically correct, is too schematic; it requires elucidation.

With splendid audacity and an insatiable appetite, the young Schumann (he was virtually self-taught) began by wholeheartedly getting to grips with a variety of genres : in those very early years the works he produced included an oratorio, a dozen or so songs, a fine piano quartet, several unfinished string quartets and piano concertos, and an almost complete symphony. Only at that point did he decide to devote himself to achieving perfect mastery of the piano. It is important that those early years, spent turning his attention to one genre then another in quick succession, should not be passed over in silence. For they tell us much about the young artist's ardent and imaginative nature.

Schumann's finest chamber works date from the two very productive years, 1842 and 1849 – the latter year in fact represents the crowning point of the period 1847-1853 (October), when he produced the second batch. This profusion of chamber scores, twenty-four in all, written by a man who was a pianist

by training, began paradoxically with the string quartet, a genre illustrated by Haydn and Beethoven, and regarded as the highest medium for a composer's thought. Furthermore, he produced not one, but three string quartets! Génie oblige! Having successfully accomplished what he had set out to do – prove that he was capable of tackling that very difficult genre – he went on to compose duos, trios, a quartet and a quintet, in which he systematically included the piano. He had been a virtuoso pianist, but had been obliged to give up because of a hand injury; his wife was the greatest woman pianist of the century : to continue to exclude from his compositions the very instrument that he and Clara had in common was unthinkable!

If we look very closely at the pianism of these chamber works written during the early years of Schumann's maturity, we notice that it is very different from that of his extraordinary piano compositions, op. 1 to 21. These works have nothing at all in common in that respect with Carnaval, Humoreske, or Kreisleriana; there are no carnival characters or Hoffmann-esque figures, there is none of their lively capriciousness. This was dictated more or less by the adoption of the fourmovement form of Classical-Romantic chamber music, which was ideal for the expression of 'pure music', and also by the fact of writing for several instruments, rather than just a piano. Originality to such a degree is not possible in pieces including a piano with other instruments. So for those pieces Schumann restrained his imagination to some degree. But his innate Phantasie soon bounced back, eager to express itself. And after the three String Quartets, op. 41, the Piano Quintet op. 44 and the Piano Quartet, op. 47, all of them written in

1842, he decided to compose 'something else', something original, as he mentioned in his diary at that time. What he had in mind was a relatively short trio for piano, violin and cello, which had nothing at all to do with the old trio sonata; and also variations for a quintet (two pianos, two cellos and a natural horn). A challenge indeed! His wife Clara and his best friend Felix Mendelssohn, disconcerted by his plans, advised him against charging too impulsively in a new direction. As a result the preliminary version of his Piano Trio in A minor did not reach its definitive form until 1849, when it became his op. 88, with the title Phantasiestucke (Fantasy Pieces). As for the intended variations – the Quintettvariationen – they did not appear until fifty years later, in 1893, when they were published through the determination of Johannes Brahms. Until then they existed in a shorter, diluted form as the Andante and variations for two pianos, op. 46.

In spring 1847, Schumann was no longer in Leipzig but in Dresden, and after months of intense physical and mental suffering, a bright spell appears to have set in at last, accompanied by fresh inspiration and renewed activity. He thought of writing a trio, a Classical one this time. There were several reasons for that intention. In 1839 Mendelssohn had published his very accomplished Piano Trio no. 1 in D minor, op. 49, which Schumann, the famous critic, had described as 'the master trio of today' ('Meistertrio der Gegenwart'). And in 1845 another one had appeared, his Piano Trio no. 2 in C minor, op. 66, making Schumann even more eager to follow suit. Furthermore, for their sixth wedding anniversary on 13 September 1846, Clara had presented him with her fine Piano Trio in G minor, and the same year Fanny Mendelssohn too composed a Trio in D minor.

Sadly, Fanny died suddenly a few days later, on 14 May 1847, and her brother Felix outlived her by only a few months, dying on 4 November. Schumann, though very upset, managed to finish his official Trio no. 1, op. 63 – in D major, like Fanny's trio and Mendelssohn's 'Meistertrio der Gegenwart'. Immediately afterwards he began work on the second of his three trios, but was obliged to set it aside in order to concentrate on his Szenen aus Goethes Faust, the opera Genoveva and other large-scale choral scores. It was in 1849, the year that represented his 'return to life', as he put it, that Schumann completed his Trio no. 2 in F major, op. 80, and went on to write many other chamber works.

In 1848 Liszt, the critic, considering Schumann's Piano Quintet, op. 44, too conservative in its musical style, described it as too 'Leipzigerisch' (too typical of Leipzig). Schumann, though deeply hurt, was too intelligent not to realise that Liszt had intended his remark as a means of making him react against it, which he did, by unleashing his imagination and letting it run free once more. After all, Europe at that time was going through a period of unrest and revolt, rebellion and bloodshed – in short, a revolution. So why should he keep to the values of Beethoven? Why not express the two aspects of his own personality once more? Why not finish off the large-scale Classical-Romantic scores he had begun, and also compose chamber works in the form of fantasy pieces, romances and fairy tales? That was a novel idea. Now was the time for Schumann to confirm that his imaginative capacities were unrivalled. Nevertheless, during the 'Springtime of Nations', his was to be a 'velvet revolution'. The erudite, who had accumulated collections of poetry, early scores and rare manuscripts during his painful years

of reclusion, became once more Germany's bard, with an ability to hear inner voices ('innere Stimmen') and voices from afar ('Stimmen aus der Ferne'). Bearing German titles and instructions, his new scores are celebrations of the German soul. With him, the horn, clarinet, oboe, viola and cello gained admittance to the intimacy of the salons, as Hausmusik (domestic music), as well as flourishing in the concert halls. There was no longer a need for literary references or allusions like those found in his piano works, Papillons or Kreisleriana, for example. Schumann had described Mendelssohn's D-minor Trio as the 'Meistertrio der Gegenwart' because it was pure music. And the same is true of the pieces he himself wrote at that time, which are 'songs without words'.

Written with fervour, Schumann's chamber music was written above all for his faithful interpreters, the pianists Clara Wieck-Schumann and Felix Mendelssohn, the violinists Ferdinand David and Joseph Joachim, and soloists of the Dresden and Dusseldorf orchestras. For them, Schumann created ineffable dialogues between music and the soul.

This recording is devoted to the piano trio, a sovereign form of the nineteenth century, combining the economy of chamber music with the prestige of concerted compositions. The keyboard, which is both pianistic and orchestral, takes the principal role, while enrichment is provided by the strings, with their sometimes quite amazing sonorities, as in the 'am Steg' passage in the D-minor Trio, and their disconcerting 'Stimmen aus der Ferne'.

PIANO TRIO (PHANTASIESTÜCKE) IN A MINOR, OP. 88

Between 1842 and 1849 the Phantasiestücke marked a change in Schumann's works. At the end of 1842, in Leipzig, after composing five 'Classical' scores, the composer wrote in his diary : 'I have something else ready – at least in my mind.' The 'something else', four pieces very remote from sonata form, seemed so disconcerting to his entourage that the composer shelved them. And he did not return to them until the end of 1849, by which time he was in Dresden. He named them Phantasiestücke. He had used this Hoffmann-esque title for the first time for his eight solo piano pieces, op. 12, and he had recently turned to it again for his op. 73, for clarinet and piano. We notice the employment of German movement titles, tempo markings and character designations (I. Romanze : Nicht schnell, mit innigem Ausdruck. Einfach, innig. II. Humoreske : Lebhaft. III. Duett : Langsam, und mit Ausdruck. IV. Finale : Im Marsch-Tempo). Thus, dedicated to Sophie Petersen, the mother of one of Clara's students, a masterpeice was born on 26 October 1849, the day Schumann learned of the death of Chopin, for whom the first-movement Romanze was to serve as an elegy.

PIANO TRIO NO. 1 IN D MINOR, OP. 63

Composed in Dresden in 1847, this was the first trio Schumann had written since the amazing piece of 1842. Several private performances preceded the official première, given on 13 November 1848 in Leipzig by the young Joseph von Wasielewski, violin, Andreas Grabau, cello, and Heinrich Enke, piano. Although the D-minor Trio bears no dedication, it was Schumann's last tribute

to Mendelssohn. With this trio, the value of which Schumann was well aware, and whose beauties Liszt himself praised, the composer strongly affirmed his return to creativity. The first movement, Mit Energie und Leidenschaft (With energy and passion), includes an ingenious stroke – a second theme, a mysterious and supernatural 'Stimme aus der Ferne', played am Steg (on the bridge) in the development section. The movement is linked by thematic reference to the assertive D-major finale, Mit Feuer (With fire). Meanwhile, a Lebhaft, doch nicht zu rasch (Lively, but not too fast), a wild scherzo, and a Langsam, mit inniger Empfindung (Slow, with intimate feeling) show just how much new ground has been covered. Using a subtle polyphonic texture, Schumann was then composing the most beautiful adagios of his time. Piano Trio no. 2 in F major, op. 80 Composed in 1847, but not completed until 1849 in Dresden, this trio was successfully premièred on 22 February 1850 in Leipzig by the famous violinist Ferdinand David, with Julius Rietz, cello, and Clara Schumann, piano. It bears no dedication but is full of thoughts of Clara, who had presented her husband with her own G-minor Trio on 12 September 1846. One of the tender conjugal allusions is to Beethoven's song cycle An die ferne Geliebte, with a motif representing a return to life that had already served as inspiration in the Symphony in C, op. 61, which Schumann was revising when he composed this trio. His belief was that the new trio 'exercised a more immediate and more engaging charm'. Clara was 'passionately' fond of the work and played it whenever she could. Framed by the simple key of F major in the outer movements, the two extremely moving middle movements, Mit innigem Ausdruck (With intimate expression) and In mässiger Bewegung (In a moderate movement), are in the rare keys of D flat major and B flat minor respectively. The third movement

is an uncertain intermezzo with syncopated heartbeats that are echoed by the canonic writing, which, before coming to a quiet close, murmurs the depressive beginning of the cycle Frauenliebe und Leben, like the middle movement of the Quintettvariationen of 1843.

PIANO TRIO NO. 3 IN G MINOR, OP. 110

Written between Schumann's first two violin sonatas, op. 105 and op. 121, in 1851, when he was in Düsseldorf, this third and last of his trios was first performed there unofficially on 27 October of that year by Joseph von Wasielewski, violin, Christian Reimers, cello, and Clara Schumann, piano. The first public performance took place in Leipzig on 21 March 1852, with Ferdinand David, Andreas Grabau and Clara Schumann. The work is dedicated to the Danish composer Niels Gade, who had been living in Leipzig since 1843 and was assistant conductor of the Gewandhaus, and then briefly Mendelssohn's successor. Cast in four movements like the others, the Trio in G minor is not as popular as the previous two, despite its subtlety and sensitivity : the restless figure, like the fluttering of butterfy wings, that generates the first movement, sadly recalls Papillons op. 2 and Vogel als Prophet from op. 82

SECHS STÜCKE IN KANONISCHER FORM, OP. 56

In 1845 in Dresden, between his two miraculous chamber periods, Schumann, who was in ill health, devised an unusual form of therapy. He and Clara hired a pedal attachment for one of their pianos – a separate unit that was placed

under a grand piano, in order to be able to practice playing organ works – and subsequently immersed themselves in the saving compositions of J. S. Bach. The result for Robert was three op.es for pedal piano, including the marvellous Studien fur den Pedal-Flügel. Sechs Stücke in canonischer Form. Auch fur das Pianoforte zu 3 oder 4 Händen. Schumann dedicated the canons to his first piano teacher, Johann Gottfried Kuntzsch, who was organist of the Marienkirche in Zwickau. The tender poetry of these Canons will always sound better played on a piano (3 or 4 hands), or on two pianos (see the transcriptions made by Clara Schumann and by the young Claude Debussy), than on the organ. After Schumann's death, the pianist and composer Theodor Kirchner, who had been one of his most talented disciples as well as a great admirer of Clara, arranged the work, making it into an elegant piano trio. Then for this recording Eric Le Sage had the idea of giving Kirchner's violin part to the clarinet. The magical alchemy of sound that results from this combination of instruments would surely not have displeased the imaginative Robert Schumann.

7

Quintette en mi bémol majeur pour piano, 2 violons, alto & violoncelle Op. 44

1	Allegro brillante	8’40
2	In modo d’una Marcia	9’28
3	Scherzo - Molto vivace	4’43
4	Allegro ma non troppo	7’14

GORDAN NIKOLITCH, violon 1
DAISHIN KASHIMOTO, violon 2
LISE BERTHAUD, alto
FRANÇOIS SALQUE, violoncelle
ERIC LE SAGE, piano

Quatuor en mi bémol majeur pour piano, violon, alto & violoncelle Op. 47

5	Sostenuto assai	8’50
6	Scherzo - Molto vivace	3’19
7	Andante cantabile	6’50
8	Finale - Vivace	7’37

GORDAN NIKOLITCH, violon
LISE BERTHAUD, alto
FRANÇOIS SALQUE, violoncelle
ERIC LE SAGE, piano

Enregistré en novembre 2009
Salle philharmonique de Liège
Direction artistique, prise de son & montage : Jean-Marc Laisné
Piano Steinway, collection privée de Chris Maene

La musique de chambre de Schumann est, avec celle de Mendelssohn, la référence absolue de la seconde moitié du XIXe siècle en Europe. De Brahms à Fauré, de Saint-Saëns et Lalo à Borodine et Tchaïkovski, nul n'a pu échapper à sa puissance émotionnelle ni même à son modèle formel. Parmi les oeuvres pour piano et cordes de Schumann, la postérité semble avoir opéré une ferme hiérarchisation : le quintette se tiendrait au sommet, suivi des trios, puis du quatuor. Le Quintette pour piano et cordes serait ainsi à la fois l'un des plus hauts chefs-d'oeuvre du compositeur allemand et l'une des cimes de la musique de chambre internationale, tandis que le Quatuor pour piano et cordes, son petit frère de l'automne 1842, dans la même couleur de mi bémol majeur, ne serait que sa réplique atténuée. Forcément respectable, le jugement de l'histoire peut être quelque peu nuancé.

Ainsi en France, dans un climat peu favorable à Schumann - dont l'imagination débridée et néanmoins sérieuse déconcerte passablement la critique et l'auditoire -, le quatuor paraît le premier chez Richault, dès 1847, tandis que le quintette devra attendre 1854, après la révolution de 1848-1849. Aussitôt le quintette édité, la tendance s'inverse entre les deux morceaux. Les gazettes parisiennes relatent beaucoup plus d'exécutions du quintette que du quatuor. Alfred Jaëll, Wilhelmine Szarvady-Clauss, la baronne de Kalergis, Wilhelm Krüger ou encore Camille Saint-Saëns, solistes réputés du temps, inscrivent presque exclusivement le quintette au programme de leurs concerts parisiens. Ce sera bien sûr le cas de Clara Schumann elle-même lors de ses séjours parisiens de 1862 et 1863. On peut lire dans la Revue et Gazette musicale de Paris du

23 mars 1862, sous la plume d'Adolphe Botte, un commentaire à tous égards révélateur de la position de Schumann en France :

« Mme Clara Schumann, que le monde parisien n'avait pas entendue depuis si longtemps [1839], nous est revenue, jeudi, avec ce talentmagnifique, ces beaux élans poétiques et ses hautes qualités demusicienne dont la valeur est partout reconnue. Dès les premières notes du quintette de R. Schumann (oeuvre bien connue parmi nous, grâce à nos sociétés de musique de chambre, grâce surtout à MM. Armingaud, Jacquard, Lalo, etc., qui cette fois secondaient Mme Schumann), dès le début pompeux du premier allegro brillante, plein de phrases aussi jolies qu'originales, l'éminente pianiste, avec une autorité singulière et irrésistible, s'est emparée de tous les esprits ou, mieux de tous les coeurs. D'où vient donc cette puissance, possédée seulement par quelques rares artistes ? Vient-elle d'un mécanisme plus ou moins merveilleux ? Non ; car, aujourd'hui, en fait d'incroyable habileté matérielle, nous sommes dans l'opulence. Cette puissance, d'un prix inestimable, vient plutôt du charme souverain que donne un beau style ; elle vient de cette culture toute morale et toute intellectuelle qui, seule, a le privilège d'exciter l'enthousiasme des délicats parce que, seule, elle permet au talent de s'assimiler les chefs-d'oeuvre et d'y retrouver les trésors que le génie des maîtres y a déposés. En jouant la marche de ce quintette, en faisant si bien comprendre le beau caractère de cette page, ce quelque chose de funèbre et de profondément senti qui a si fortement impressionné l'auditoire ; en faisant goûter si vivement le scherzo et même le finale, où une constante préoccupation de science, où la prolixité des imitations, où le style fugué, manié

avec une certaine hésitation, trahit une plume peu accoutumée aux élégances et aux savantes combinaisons du contrepoint, Mme Clara Schumann a été vraiment inspirée. [...]. » L'engouement pour la musique de chambre du Saxon s'affirmant peu à peu, une « Société Schumann » voit le jour à Paris en 1869, avec l'approbation de la vénérable veuve dûment sollicitée par les fondateurs. Le concert inaugural a lieu salle Erard en janvier 1870 avec au piano Alphonse Delahaye. Hélas ! le conflit franco-prussien mettra fin à l'entreprise au bout de six concerts, qui ont proposé les trois trios avec piano, les trois quatuors à cordes opus 41 et, à deux reprises, le quatuor et le quintette avec piano mis ainsi sur un pied d'égalité. C'est là une belle avancée si l'on pense que, édité à Paris en même temps que le quintette, le Concerto en la mineur ne sera créé qu'en 1865. Le 26 janvier 1862, Clara devra en effet exécuter à la Société des concerts du Conservatoire le Concerto en mi bémol de Beethoven (« comme il n'est donné qu'à elle et à Liszt de le jouer ») et non celui de son époux.

QUINTETTE EN MI BÉMOL MAJEUR POUR PIANO, DEUX VIOLONS, ALTO ET VIOLONCELLE OPUS 44

Composé du 23 au 28 septembre 1842, dédié à Clara, édité chez Breitkopf & Härtel à Leipzig dès septembre 1843, le Quintett für Pianoforte, 2 Violinen, Viola und Violoncello de Schumann fait d'emblée l'unanimité. Il est vrai que Clara l'aime passionnément et en fait son cheval de bataille durant ses années de vie conjugale où elle doit mettre en veilleuse sa carrière de grande soliste.

Possessif et ombrageux, Robert fait tout pour la retenir en Saxe ou en Prusse et la limiter au répertoire de chambre. Que son ex-fiancée ait été avec Liszt et Moscheles la pionnière du « récital » fait maintenant frémir le mari. Il préfère sentir sa femme entourée du célèbre Quatuor David de Leipzig - Ferdinand David étant par ailleurs le Concertmeister de l'orchestre du Gewandhaus dirigé par l'ami Felix Mendelssohn. On reste ainsi entre soi…

Dès l'origine, le chef-d'oeuvre de l'été 1842 est chargé de cette mission fédératrice et réconciliatrice. Quelques mois plus tôt, peu après la naissance de leur premier enfant, Clara avait en effet entrepris une tournée de concerts dans le Nord de l'Europe. Sous le prétexte que sa revue musicale le rappelait impérativement à Leipzig et qu'il devait veiller sur leur petite Marie, Schumann avait lâché la tournée en cours de route, tandis que Clara l'avait obstinément poursuivie. Remâchant sa solitude, Robert avait alors engagé ses trois Quatuors à cordes opus 41. L'aimée rentrée au foyer et la trilogie pour cordes achevée, il importait de lui offrir une oeuvre magistrale qui réunirait son piano de virtuose et le quatuor dont le compositeur venait de se rendre maître. Ainsi surgit le splendide Quintette créé le 8 janvier 1843 au Gewandhaus de Leipzig, avec Clara au piano et le Quatuor David, qui donne également la première audition du Quatuor à cordes en la mineur opus 41 de l'auteur. La révélation publique avait été précédée d'une lecture le 29 novembre, en présence de la cantatrice Wilhelmine Schröder-Devrient, et d'une exécution privée le 6 décembre avec Mendelssohn au piano, à défaut de Clara, enceinte et souffrante, heureusement rétablie pour l'éclatante première audition. Le succès du Quintette, véritable

concerto de chambre, dans le ton héroïque de mi bémol majeur, ne s'est jamais démenti. Seul Liszt le jugera trop « leipzigerisch » en 1848, c'est-à-dire trop académique en raison de son finale contrapuntique, sans saisir la vie intense qui fuse de cette apothéose vertigineuse.

La forme sonate de l'Allegro brillante initial est faussement traditionnelle tant l'ambiguïté motivique s'y révèle subtile. Sourd en deuxième position l'intense In modo d'una marcia, un poco largamente en ut mineur, en forme rondo avec da capo en arche. Nouvelle forme rondo à deux trios pour le Scherzo, molto vivace qui déploie avec une superbe énergie ses gammes-fusées. En dépit de la réaction négative de Liszt, l'Allegro ma non troppo final, sans reprise ni véritable réexposition, est une extraordinaire réussite qui propulse l'auditeur jusqu'à l'ultime accord. Le combat acharné entre les deux tonalités de sol mineur et de mi bémol majeur, vraie tonique, ne cessera qu'avec la coda fortissimo et le flamboyant double fugato ultime sur le thème déformé du finale et celui en augmentation du premier mouvement.

QUATUOR EN MI BÉMOL MAJEUR POUR PIANO, VIOLON, ALTO, VIOLONCELLE OPUS 47

Publié chez Whistling et Hofmeister à Leipzig en février 1845, le Quartett fur Pianoforte, Violine, Viola und Violoncello est dédié au comte Mathieu Wielhorsky, musicien et mécène russe, qui avait reçu les Schumann avec affabilité à Moscou l'année précédente. Composé à Leipzig aussitôt après le quintette,

le quatuor avec piano a injustement pâti de cette gémellité plus apparente que réelle. Commencé le 24 octobre 1842, achevé en un mois, il connaît, comme le quintette, une audition privée, le 6 décembre, sous les doigts de Mendelssohn. Dans le journal conjugal des Schumann, l'époux note de son inimitable trait laconique : « Idées de trio, soirée musicale chez les Voigt, mon quatuor et mon quintette joués par Mendelssohn. » Nous savons que le « trio », qui fuse dans son esprit sans crier gare, constitue rien moins qu'une petite révolution, laquelle ne trouvera son statut définitif qu'en 1849 sous le titre de Phantasiestücke opus 88. Le quatuor, quant à lui, est redonné chez les Schumann le 5 avril 1843, avec Clara qui le trouve d'une « fraîcheur juvénile ». La création publique devra pourtant attendre la triste matinée d'adieu donnée par les Schumann le 8 décembre 1844, avant leur départ pour Dresde. Clara est au piano, David au violon, Gade à l'alto, Wittmann au violoncelle.

Dans le premier Allegro, les « voix intérieures » de Schumann murmurent en guise de second thème le choral Wer nur den lieben Gott lässt walten (Qui ne fait que se laisser guider par le bon Dieu [...] sera soutenu dans tout danger et toute tristesse) ; à la fin de ce tempo initial, une mélodie de violoncelle, con anima più agitato, évoque le deuxième lied exalté de L'Amour et la vie d'une femme. Comme souvent chez Schumann, les deux mouvements centraux - un Scherzo féerique et un Andante cantabile, sorte de Lied ohne Worte, d'une ferveur presque religieuse - sont particulièrement remarquables, avant le brillant Finale fugué qui culmine, accelerando, dans un mi bémol majeur aussi radieux que celui du quintette. D'une façon générale, on notera l'obses-

sion contrapuntique, maintes idées mélodiques suscitant des canons, tantôt prestes en pointe d'aiguille, tantôt expressifs comme dans un duo d'amour, et l'on relèvera la subtile technique de fondu enchaîné entre l'introduction Sostenuto assai et l'Allegro ma non troppo initial, entre le Scherzo et son premier trio, entre la fantomatique coda du tempo lent, établie sur une longue pédale de violoncelle en scordatura, et le Finale.

Sous le coup de la découverte extasiée de la musique de piano de Schumann et de l'article retentissant qu'il venait de publier à son sujet (Revue et Gazette musicale de Paris, 12 novembre 1837), Franz Liszt avait adressé en 1838 cette supplique au compositeur allemand qu'il ne connaissait pas encore : « S'il m'était permis de vous faire une prière, je vous demanderais d'écrire quelques Trios ou bien un Quintetto ou un Septuor. Il me semble que vous feriez cela admirablement, et depuis longtemps, il n'a rien été publié de remarquable dans ce genre. Si jamais vous vous déterminez à cela, avertissez-moi de suite. Je tiendrai à honneur de le faire connaître au public (sic). » Cinq ans plus tard, Schumann, avec son habituelle confiance, répondra au grand virtuose : « J'ai écrit un quintette que ma femme exécutera peut-être à Berlin ; je serais heureux que vous puissiez l'entendre. Il donne une impression de fraîcheur. J'ai terminé aussi un quatuor avec piano et un trio, mais je ne les ai pas encore entendus [en public]. Je mettrai tout cela en ordre avant notre arrivée à Berlin, pour que vous puissiez en prendre connaissance. Je sais que vous appréciez plusieurs aspects de ma musique - donc, ne m'accusez pas d'être prétentieux. » Las ! Liszt l'accusera d'être scholastique, « leipzigerisch » ! Mais il sera le seul en Europe.

Schumann and Mendelssohn are regarded as the two major European chamber composers of the second half of the nineteenth century. Many other composers, from Brahms to Fauré, from Saint-Saëns and Lalo to Borodin and Tchaikovsky, were influenced by the emotional power, as well as by the form of Schumann's chamber compositions. Among his works for piano and strings, posterity appears to have created a hierarchy, with the Quintet firmly set at the top, followed by the three Trios, then the Quartet. While the Piano Quintet is regarded as one of Schumann's greatest masterpieces, and one of the finest chamber works ever written, the Piano Quartet, in the same key of E flat major and also born in the autumn of 1842, tends to be seen just as a pale reflection of its older sibling. While history's verdict is to be respected, that view may nevertheless be qualified to some extent.

Thus in France, in a climate that was not really to Schumann's advantage – his unbridled but serious imagination disconcerted critics and audiences alike – the Piano Quartet was published first, by Richault, in 1847; the Piano Quintet had to wait until 1854, after the 1848-49 revolution. On the appearance of the Quintet, there was a complete reversal in trend, and according to the Parisian gazettes, the Quintet was performed more frequently than the Quartet. Alfred Jaëll, Wilhelmine Szarvady-Clauss, Maria Kalergis, Wilhelm Krüger and Camille Saint-Saëns, reputed soloists of that time, included it almost exclusively in the programmes of their concerts in Paris – as did Clara Schumann too, of course, when she was in the capital in 1862 and 1863. In the Revue et Gazette musicale de Paris of 23 March 1862, Adolphe Botte wrote a commentary that was

in every respect indicative of Schumann's position in France : 'Mme Clara Schumann, whom Paris society had not had the opportunity to hear for such a very long time [she had not played there since 1839], returned on Thursday with all the amazing talent, exquisite flights of poetry and very great musical qualities for which she is universally recognised. From the very first notes of R. Schumann's Quintet (a work that we are familiar with thanks to our chamber music societies, and above all thanks to MM. Armingaud, Jacquard, Lalo, etc., who this time accompanied Mme Schumann), from the pompous beginning of the opening Allegro brillante, a movement full of phrases that are as pretty as they are original, the eminent pianist, with singular and irresistible authority, captured everyone's attention, or rather, everyone's heart. How do we explain such power, which is the privilege of but a few rare artists? Is it the result of a more or less brilliant technique? No, it cannot be, for there is such an abundance of unbelievable technical skill nowadays. That power, which is of inestimable value, comes rather from the absolute charm that is exercised by a beautiful style; it comes from that very moral and very intellectual culture which alone has the privilege of arousing the enthusiasm of discerning minds, since it alone enables talent to assimilate masterpieces and reveal the treasures that lie within, deposited there by their composers' genius. 'In her interpretation of the march of this Quintet, in bringing out the fine character of that piece, its intangible funereal character and its deep feeling, which made such a strong impression on the audience; in enabling us to savour so exquisitely the scherzo and even the finale, in which a constant need to show skill, prolixity in the imitations, a fugal style handled with some hesitancy, betrays a pen that is little accustomed to the elegance and clever

combinations of counterpoint, Mme Clara Schumann was truly inspired. [...].'

As interest in Schumann's chamber music grew, a 'Société Schumann' was founded in Paris in 1869, with the approval of the composer's widow. The society's inaugural concert was given at the Salle Érard in January 1870 with Alphonse Delahaye at the piano. Unfortunately, the Franco-Prussian conflict brought the enterprise to an end after only six concerts, in the course of which were presented the three Piano Trios, the three String Quartets opus 41, and, twice each, the Piano Quartet opus 47 and the Piano Quintet opus 44, thus set on an equal footing. That was good progress, considering that the A-minor Piano Concerto, which had been published in Paris at the same time as the Quintet, was not premièred until 1865. Indeed, on 26 January 1862, at the Société des Concerts du Conservatoire, Clara was to have to play Beethoven's Concerto in E flat ('as only she and Liszt knew how'), rather than Schumann's work.

PIANO QUINTET EN E FLAT MAJOR OPUS 44

Composed between 23 and 28 September 1842, dedicated to Clara, and published in Leipzig by Breitkopf & Härtel in September 1843, Schumann's **Quintett für Pianoforte, 2 Violinen, Viola und Violoncello** immediately won unanimous support. It is true that Clara loved this work and playd it often during her years of married life, when she had to shelve her career as a great solo pianist. Possessive and touchy, Robert did everything to keep her in Saxony or Prussia and to limit her repertoire to chamber works. The fact that before their marriage

(1840) she, along with Liszt and Moscheles, had been a pioneer of the piano 'récital' now made her husband shudder. It was easier for him to accept that his wife was playing with the famous David Quartet of Leipzig – furthermore Ferdinand David was leader of the Gewandhaus Orchestra, whose music director was his friend Felix Mendelssohn. Keeping things in the family, so to speak.

From the outset, the mission of this masterpiece, written during the summer of 1842, was one of federation and reconciliation. A few months previously, shortly after the birth of their first child, Marie, Clara had embarked on a concert tour of northern Europe. Robert had accompanied her, but after only three weeks had returned to Leipzig, ostensibly because the Neue Zeitschrift für Musik, of which he was the editor, required his attention, and Marie also needed to be looked after. Clara had nevertheless continued her travels until the end of April. Brooding over his solitude, Robert had then begun work on his three String Quartets opus 41. Having finished that trilogy and with Clara back home, he wanted to create for her a skilful work in which she could demonstrate her virtuosity in the company of a string quartet, since he now mastered that genre.

Thus the splendid Piano Quintet came into being, premièred on 8 January 1843 at the Leipzig Gewandhaus by Clara with Ferdinand David's quartet; the latter had also given the first performance of the A-minor String Quartet opus 41. The work was a great success. Before that Schumann had played through the work with friends, in the presence of the singer Wilhelmine Schröder- Devrient, on 29 November, and there had been a private performance on 6 December with Mendelssohn taking the piano part (Clara, again pregnant, was unwell). This

work – a veritable chamber concerto, in the heroic key of E flat major – has been an unfailing success ever since. Only Liszt, in 1848, considered it too 'leipzigerisch' (a reference to the conservative musical style of composers of Leipzig); his criticism was aimed at the contrapuntal finale which, apparently oblivious to the intensity that bursts from that vertiginous apotheosis, he found too academic.

The sonata form of the opening Allegro brillante, with its subtle motivic ambiguity, is falsely traditional. Then comes the intense In modo d'una marcia. Un poco largamente in C minor and in rondo form with da capo (A–B–A). The sparkling Scherzo, Molto vivace, is also in rondo form, with two trio sections; with its rushing scales, this movement gives an impressive display of energy. Despite Liszt's negative reaction, the final Allegro, ma non troppo, without either reprise or a true recapitulation, is a very successful piece of writing, propelling the listener towards the final chord. The desperate struggle between the two keys of G minor and E flat major, the real tonic, ceases only for the coda, fortissimo, and the flamboyant double fugato at the end, with its two strands formed rather cleverly by the main subjects of the first and last movements.

PIANO QUARTET IN E FLAT MAJOR OPUS 47

Published by Whistling and Hofmeister in Leipzig in February 1845, the Quartett fur Pianoforte, Violine, Viola und Violoncello is dedicated to the Russian Count Matvei Wielhorsky, an accomplished amateur cellist and patron of the arts who had affably received the Schumanns in Moscow the previous year.

Composed in Leipzig immediately after the Quintet, the Piano Quartet has suffered unfairly from being the latter's sibling, outshone by its often-performed and more celebrated elder twin, although is in no way inferior. Begun on 24 October 1842, the work was completed within a month. With opus 44 it received a private performance on 6 December with Mendelssohn at the piano. In the Schumanns' marriage diary Robert noted in his inimitably laconic style : 'Ideas for a trio, musical evening with the Voigts, my quartet and quintet played by Mendelssohn.' We know that the 'trio' he mentions was to be nothing less than a small revolution, reaching its definitive state only in 1849, under the title Phantasiestücke opus 88. As for the Quartet, it was given again at the Schumanns' home on 5 April 1843, with Clara, who admired its 'juvenile freshness'. The first public performance, however, was not given until the sad morning of 8 December 1844, when the Schumanns said farewell to Leipzig before leaving for Dresden. Clara was at the piano; Ferdinand David took the violin part, the composer Niels W. Gade the viola part, and Carl Wittmann was on the cello.

In the opening Allegro, by way of a second theme, Schumann's 'inner voices' ('innere Stimmen') murmur the chorale Wer nur den lieben Gott lässt walten ('If you but permit God to prevail [...] he will protect you wondrously in all your affliction and sadness'); then a melody for the cello, con anima più agitato, evokes the second inflamed lied of Frauenliebe und Leben. As often in Schumann, the two middle movements – a magical Scherzo and an Andante cantabile, a sort of Lied ohne Worte of almost religious fervour – are particularly remarkable, before the brilliant fugal Finale culminating, accelerando,

in an E flat major as radiant as that of the Quintet. Generally speaking, we notice the obsession with counterpoint, with many melodic ideas giving rise to canons, sometimes swift and incisive, sometimes as expressive as a love duet, and also the subtle fade-in fade-out technique used between the introduction, Sostenuto assai, and the opening Allegro ma non troppo, between the Scherzo and its first trio, between the ghostly coda of the Andante cantabile, established over a long drone from the cello in scordatura (the instrument's C string tuned down to B flat), and the brilliant Finale.

After his ecstatic discovery of Schumann's piano music and the enthusiastic article about it that he had recently published (Revue et Gazette musicale de Paris, 12 November 1837), Franz Liszt had written to the German composer in 1838 (the two men had not yet met) : 'If I might make a request, I would ask you to write some trios, or a quintet or septet. It seems to me that you would do that admirably, and for a long time nothing remarkable in that line has been published. If ever you determine to do so, let me know at once, as I should be anxious to have the honour of making them known to the public.' Five years later Schumann replied with his habitual confidence : 'I have written a quintet, which my wife will possibly perform in Berlin; I would be happy for you to hear it. It gives an impression of freshness. I have also finished a piano quartet and a trio, but I have not yet heard them performed [in public]. I shall put all that in order before we arrive in Berlin, so that you may learn about it. I know that you appreciate several aspects of my music – therefore, do not accuse me of being pretentious.' Alas, Liszt was to accuse him of being scholastic, 'leipzigerisch'! But he was surely alone in Europe in being of that opinion.

Eric Le Sage et Alpha Productions remercient chaleureusement tous les acteurs qui ont contribués, par leur travail, à une haute qualité de réalisation artistique, technique, et éditoriale de cette intégrale : Jean-Marc Laisné, Joël Jobé, Brigitte François-Sappey, Mary Pardoe, l'équipe de la salle de la Chaux-de-Fonds, Jean-Pierre Rousseau et l'équipe de la Salle Philharmonique de Liège, et tous les artistes qui ont participé à cette intégrale.

crescendo

ALPHA 812

This is an

outhere

Production

Outhere is an independent musical production and publishing company whose discs are published under the catalogues Æon, Alpha, Fuga Libera, Outnote, Phi, Ramée, Ricercar and Zig-Zag Territoires. Each catalogue has its own well defined identity. Our discs and our digital products cover a repertoire ranging from ancient and classical to contemporary, jazz and world music. Our aim is to serve the music by a relentless pursuit of the highest artistic standards for each single production, not only for the recording, but also in the editorial work, texts and graphical presentation. We like to uncover new repertoire or to bring a strong personal touch to each performance of known works. We work with established artists but also invest in the development of young talent. The acclaim of our labels with the public and the press is based on our relentless commitment to quality. Outhere produces more than 100 CDs per year, distributed in over 40 countries. Outhere is located in Brussels and Paris.

outhere

The labels of the Outhere Group:

æon

Full catalogue available here

At the cutting edge of contemporary and medieval music

α

Full catalogue available here

The most acclaimed and elegant Baroque label

RICERCAR

Full catalogue available here

30 years of discovery of ancient and baroque repertoires with star performers

OUT NOTE RECORDS

Full catalogue available here

A new look at modern jazz

RAMÉE

Gems, simply gems

φ

Full catalogue available here

Philippe Herreweghe's own label

fl FUGA LIBERA

Full catalogue available here

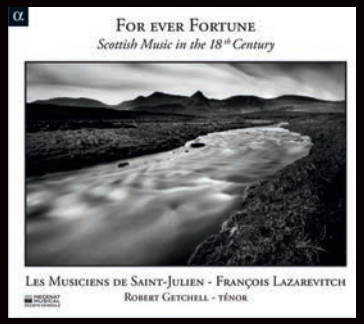
From Bach to the future…

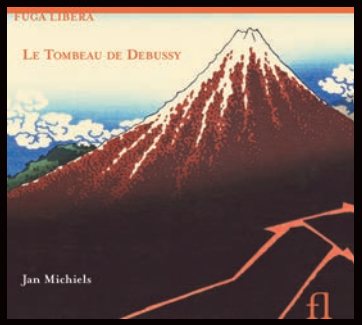
ZIG ZAG TERRITOIRES

Full catalogue available here

Discovering new French talents

Here are some recent releases…





Click here for more info

outhere

IDOL
INDEPENDENT DISTRIBUTION ON LINE