

SCHUMANN - BRAHMS PIANO QUINTETS

ARTEMIS

QUARTET

LEIF OVE ANDSNES



ERATO



Artemis Quartet

Robert Schumann 1810-1856

Piano Quintet in E flat major . Es-dur . en mi bémol majeur Op.44

- | | | |
|---|--|------|
| 1 | I Allegro brillante | 8.15 |
| 2 | II In modo d'una marcia – Un poco largamente | 7.57 |
| 3 | III Scherzo: Molto vivace | 4.45 |
| 4 | IV Allegro non troppo | 7.04 |

Johannes Brahms 1833-1897

Piano Quintet in F minor . f-moll . en fa mineur Op.34

- | | | |
|---|---|-------|
| 5 | I Allegro non troppo – Poco sostenuto – Tempo I | 14.54 |
| 6 | II Andante, un poco adagio | 8.14 |
| 7 | III Scherzo (Allegro) & trio | 7.07 |
| 8 | IV Finale (Poco sostenuto – Allegro non troppo – Tempo I – Presto non troppo) | 10.04 |

68.33

Leif Ove Andsnes *piano*

Artemis Quartet

Natalia Prischchenko, Heime Müller *violins*

Volker Jacobsen *viola* – **Eckart Runge** *cello*

Recording Teldex Studio, Berlin (Germany), 18-22.xii.2006

Producer Gunter Wollersheim **Executive producer** Alain Lanceron

Balance engineer Arne Akselberg

Photos Thomas Rabsch

Design Marc Ribes

www.artemisquartet.com

A Warner Classics/Erato release, © & © 2007 Parlophone Records Limited

www.erato.com

'... the only salvation: beauty!'

The Piano Quintets of Schumann and Brahms

One of the most interesting musico-historical phenomena is the birth of genres. Individual genres have not always existed in their present form, but have evolved slowly over the course of time. Cultural and historical developments have taken place within the context of a particular period and musical style, with social history also making a contribution; these factors have all interacted with each other and cannot be considered in isolation. This is especially true of chamber music. In the second half of the eighteenth century, different forms and types of ensemble grew out of the tradition of galant entertainment music, creating the genres familiar to us today, such as the string quartet, piano trio and piano quartet. From what started off merely as a random combination of instruments there arose – thanks to Haydn and Mozart – autonomous and sophisticated genres.

With the piano quintet things are even more complicated, as the form can be traced back to various prototypes. On the one hand there is the combination of string quartet and piano (though not always the conventional string quartet – the string ensemble can also include just one violin and a double bass, as is the case with Schubert's 'Trout' quintet). On the other hand, the piano quintet owes something to the tradition of the solo concerto, with the piano pitted against an orchestra reduced to solo strings. And so the piano

quintet has to steer a middle way between these two types of sonority, without relinquishing either the chamber-music-like independence and equality of the voices of the former model or the virtuoso piano part of the latter – a challenge that has left its mark on the history of the genre. Several earlier composers left examples of piano quintets (one each by Mozart and Beethoven, both written for piano and wind, as well as a couple of rather more concertante works by Hummel and Ferdinand Ries), but Schumann was the real founder of the form. His Op. 44 and Brahms's Op. 34 represent the twin peaks of the genre.

Schumann had a tendency to devote himself to one type of composition at a time: he wrote his piano quintet in the autumn of 1842, his 'chamber music year'. Having undertaken an intensive study of Mozart and Beethoven, he had already composed three string quartets (Op. 41) earlier in the year and was to go on to write his piano quartet (Op. 47). That the quintet no longer fits into the category of domestic music suitable for performance by amateurs is underlined by the dedication to his wife Clara, one of the most eminent virtuosos of the day. Her regular public performances of the work (she played it even more frequently than she did the piano concerto) helped to establish it in the repertoire. Richard Wagner's reaction to the quintet is worthy of note. Wagner was on the whole antipathetic towards Schumann's music (which he accused of lacking 'the gift of melody'), but in this case he wrote to the composer: 'My dear Schumann, your quintet



Leif Ove Andsnes

has given me great pleasure: I beg your dear wife to play it again... I can see what your aim is, and I assure you that it is mine too: it is the only salvation: beauty!’

It is worth spelling out some of the beauties of the work: the mastery of form and compositional technique, and the way in which Schumann combines the different tone-colours – sometimes setting contrasting blocks of sound against each other, at other times blending the varied sonorities. Passages of orchestral richness are juxtaposed with finely spun dialogues. The quintet is in many ways a traditionally, even a conventionally conceived work: it has four movements, a clear formal structure (both as regards the whole and on the level of individual movements – for example, the recapitulation of the Allegro does not depart significantly from the exposition), and contrapuntal writing – from subtly imitative voice-leading to full-blown canon – plays an important part in the texture. That said, this is a fascinating work in terms of its emotional impact: not only does the quintet offer many examples of the ‘sonically moving forms’ identified by the critic Eduard Hanslick in his treatise *Vom Musikalisch-Schönen* (1854), there is also an emotional dimension to the ‘content’ or ‘message’. Schumann always maintained that he was not a composer of programme music (‘I had no desire to draw or paint’), but that he did occasionally come under the sway of extra-musical ideas is evident from a discarded sketch for the third movement, which bears the inscription ‘Scena’.

Is it possible to consider form and content in isolation? This brings us to a central aspect of the work: never before had Schumann embodied the romantic experience so profoundly, so that human emotions are conveyed not in a one-dimensional manner, but in such a way that opposites are brought together and many different shades of feeling are expressed. Schumann personified this ambivalence, the ‘dual nature’ of his feelings, in the fictional characters of Eusebius and Florestan – the former gentle, calm and thoughtful, the latter stormy and temperamental. Unlike in the *Davidsbündlertänze*, individual passages of the piano quintet are not labelled according to which of these characters they represent, but the listener often has the impression of being in the presence of the two opposing personalities in this work too. One could cite by way of example the stormy opening and the lyrically tender second subject of the Allegro brillante, as well as the second movement – a funeral march in the form of a rondo with contrasting episodes. This movement constitutes the emotional centre of gravity of the work, not least on account of its expressive range. Commentators have also sought to categorise the other movements – the scherzo (which falls into five sections) and the finale (a sonata-rondo with variations) – along these lines. This interpretation applies not so much to specific details as to the poetic character of the music; it is not so much a question of concrete meaning or description as of ‘poetry’ in the general sense, as it was understood by romantic art critics such as Schlegel or Tieck,

who used the term to refer to mysterious feelings and yearnings that could not be expressed in words – something that only music can suggest.

One important aspect of the work is the thematic interdependence of the different movements. Both the main theme of the first movement and melodic ideas from the funeral march are quoted in the finale – a formal device that was to be taken up and developed further by composers such as Brahms, Tchaikovsky, Mahler and Schoenberg.

Not only did Brahms make a close study of Schumann's piano quintet, he also arranged it for two pianos in 1854 (an arrangement that is unfortunately now lost). In 1862 he started work on his own quintet in F minor, which was originally destined to be a string quintet (following the pattern of Schubert's 'Trout', it was scored for two violins, one viola and two cellos). However, when Brahms sent the score to Joseph Joachim in Hanover, the response was disappointing: 'I would not be able to perform the quintet in public in its present form', his friend replied, asking him to change 'certain rough passages that even to me seem rather extreme'. Brahms then re-worked the quintet as a sonata for two pianos. He sent this version to Clara Schumann, who complained that the music was 'wonderful, magnificent – but it's not a sonata!... Please, dear Johannes, re-write the work once more.' Whereupon the composer combined the two types of sonority – piano and strings – and created the definitive version of the quintet (1864), one that satisfied

everyone. The work was first performed in 1866 at the Leipzig Conservatoire. The piano version (published in 1872 as Op. 34bis) received its premiere in April 1864 at the Wiener Singakademie, when it was played by Brahms and the Liszt pupil Carl Tausig. That summer, the composer and Clara Schumann played it for Countess Anna of Hessen, who was so captivated by the music that Brahms dedicated both versions of the work to her – an act that the Countess generously reciprocated by presenting him with the autograph score of Mozart's G minor symphony.

In terms of both duration and content, the quintet is a substantial work, and is downright symphonic in scope. Clara felt that 'the musical ideas require a whole orchestra to do them justice' – echoing the opinion expressed by her husband in 1853 in his famous article 'Neue Bahnen' (New paths) on Brahms's music in general. In this article, Schumann described the younger composer's chamber music works as 'symphonies in disguise'. The same description could be applied to the F minor quintet on account of the richness of its motivic invention, the wealth of colours and moods, the contrast between dramatic strength and moments of idyllic calm, dynamic intensity and blissful contemplation – in short, its demonstration of Brahms's mastery of the art of composition. The work is remarkable for its formal concentration and its contrapuntal writing, a particularly notable example of which can be heard at the beginning of the finale. Another characteristic feature is the use of cross

rhythms, in which the accents and pauses of the different voices interact in such a way as to create an effect of time standing still. But such strictly controlled passages continually merge into other passages imbued with deep emotion. Narrative moments, such as occur in the rhapsodic scherzo, show that with Brahms too we should beware of making false distinctions between 'absolute' and 'programme' music. Here too, it is romantic poetry that takes the music onto a different plane, far removed from any concepts that can be expressed by words or pictures.

© Volker Scherliess 2007

Translation: Paula Kennedy

„... **die einzige Rettung: Schönheit!**“

Die Klavierquintette von Schumann und Brahms

Zu den interessantesten musikhistorischen Phänomenen gehört die Entstehung der Gattungen. Sie waren ja nicht von vornherein da, sondern bildeten sich langsam heraus. Allgemeine kulturhistorische Entwicklungen, Epochen-, Stil- und Sozialgeschichte spielten dabei zusammen und lassen sich nur schwer auseinanderhalten. Das zeigt sich besonders in der Kammermusik. Wie in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts aus der Tradition galanter Unterhaltungskunst bestimmte Form- und Besetzungstypen entstanden, die uns heutigen Musikfreunden selbstverständlich scheinen, ließe sich beispielhaft an Streichquartett, Klaviertrio oder auch Klavierquartett verfolgen: Aus einer bloßen Besetzungsform erwuchs – dank Haydn und Mozart – jeweils eine eigenständige, anspruchsvolle Gattung.

Beim Klavierquintett liegen die Dinge komplizierter, denn es geht auf unterschiedliche Quellen zurück. Einerseits ist es eine Kombination von Streichquartett und Klavier (allerdings auch, etwa in Schuberts „Forellenquintett“, in der Streicherbesetzung mit Kontrabass und nur einer Violine). Zum anderen lässt es sich aus der Tradition des Solokonzertes ableiten, wo oft genug dem Klavier ein solistisch reduziertes Orchester gegenüberstand. Zwischen beiden Klangkörpern muss das Klavierquintett also vermitteln, ohne die kammermusikalische Selbständigkeit und Gleichberechtigung der Stimmen oder anderer-

seits den virtuosen Anspruch des Klavierparts aufzugeben – eine Problematik, die sich in der Geschichte spiegelt. Denn es gab zwar in älterer Zeit vereinzelte Klavierquintette (von Mozart und Beethoven eines für Klavier und Bläser, von Hummel und Ferdinand Ries eher konzertante Werke), doch erst Robert Schumann war der Begründer der eigentlichen Gattung. Sein op. 44 und Brahms' op. 34 bilden ihre Höhepunkte.

Schumann, der sich oft gezielt mit bestimmten Werkgruppen beschäftigte, komponierte sein Klavierquintett im Herbst jenes „Kammermusik-Jahres“ 1842, als er – nach intensiven Studien Mozarts und Beethovens – bereits drei Streichquartette (op. 41) geschaffen hatte und hernach noch das Klavierquartett op. 47 schrieb. Dass es sich kaum mehr um Hausmusik handelte, die von Liebhabern gespielt werden kann, wird durch die Widmung an seine Frau Clara unterstrichen, die ja eine der bedeutendsten Virtuosinnen ihrer Zeit war. Sie hat denn auch dieses Werk immer wieder, häufiger sogar als das Klavierkonzert, öffentlich aufgeführt und ihm zu großer Popularität verholfen. Unter den Publikumsreaktionen verdient die Richard Wagners Beachtung. Er, der sonst dem Schaffen Schumanns kritisch gegenüberstand (ihm fehle „die Gabe der Melodie“), schrieb: „Ihr Quintett, bester Schumann, hat mir sehr gefallen: ich bat Ihre liebe Frau, es zweimal zu spielen. [...] Ich sehe, wo hinaus Sie wollen, und ich versichere Ihnen, da will auch ich hinaus: es ist die einzige Rettung: Schönheit!“

Worin hier die spezifische Schönheit liegt,

lässt sich allenfalls andeuten. Zum einen ist es die Meisterschaft in Formbildung, Satztechnik und Klangregie, mit der Schumann die heterogenen Instrumentfarben kombiniert – teils als blockhafte Gegensätze, teils indem sie differenziert miteinander verwoben werden. Orchesterale Fülle steht neben fein geführten Dialogen. Vieles ist traditionell, ja geradezu konventionell gehalten: vier Sätze, klare formale Anlage, im einzelnen streng gebaute Sätze (so kehrt im Allegro die Exposition ohne substantielle Abweichung in der Reprise wieder), auffallend großer Anteil kontrapunktischer Techniken von kaum merklicher imitatorischer Stimmführung bis zum regelrechten Kanon. Daneben aber faszinierende emotionale Wirkungen, die immer wieder nahegelegt haben, in dieser Komposition neben allen „tönend bewegten Formen“ auch nach „Inhalt“ oder „Aussage“ zu suchen. Zwar distanzierte sich Schumann von direkter Programmatik – „Schildern, malen wollte ich nicht“ –, aber dass er sich mitunter von außermusikalischen Vorstellungen leiten ließ, geht aus einem (allerdings nicht ausgeführten) Entwurf zum 3. Satz hervor, der „Scena“ überschrieben war.

Form- oder Inhaltsästhetik? Damit ist ein zentraler Aspekt berührt: Niemand hat so nachhaltig wie Schumann die romantische Grunderfahrung thematisiert, dass das menschliche Fühlen nicht einschichtig ist, sondern Gegensätze verbinden und vielfältig Nuanciertes zugleich empfinden kann. Er personifizierte diese Ambivalenz, die „Doppelnatur“ seiner Empfindungen,

in den Kunstfiguren Eusebius und Florestan: sanft, besonnen und verinnerlicht der eine, stürmisch und temperamentvoll der andere. Zwar sind die einzelnen Passagen seines Klavierquintetts nicht (wie etwa die „Davidsbündlertänze“) entsprechend überschrieben, aber vielfach glaubte man, auch hier den Gegensatz der beiden Figuren heraus hören zu können. So etwa gleich beim stürmischen Anfang und dem lyrisch zarten Seitenthema des „Allegro brillante“ oder im 2. Satz, einem rondoartig angelegten Trauermarsch mit kontrastierenden Zwischenteilen. Er ist das Herzstück des ganzen Werkes – nicht zuletzt wegen seiner Ausdrucksvielfalt. Auch für die anderen Sätze, das fünfteilig konzipierte Scherzo und das Finale in der Anlage eines variierten Sonatenrondos, hat man entsprechende Deutungen versucht. Man muss sie nicht im einzelnen nachvollziehen, aber sie sagen doch etwas über den „poetischen“ Charakter dieser Musik – nicht als konkrete Aussage oder Beschreibung, sondern als „Poesie“ in jenem übergreifenden Sinne, den die romantischen Kunsttheoretiker wie Schlegel oder Tieck geprägt hatten und der ein geheimnisvolles, alle sprachlichen Begriffe übersteigendes Fühlen und Sehnen meint – ein Vorstellungsbereich, wie ihn alleine Musik hervorbringen kann.

Eine wesentliche Eigenschaft liegt in satzübergreifenden motivischen Verknüpfungen. So werden im Finale sowohl das Hauptthema des Anfangssatzes als auch Motive aus dem Trauermarsch zitiert. Mit solchen strukturellen Maßnahmen hat Schumann musikalische Konzep-

tionen realisiert, die über Brahms, Tschaikowsky und Mahler bis zu Schönberg weiterwirkten.

Johannes Brahms hat Schumanns Klavierquintett nicht nur intensiv studiert, sondern auch für zwei Klaviere bearbeitet (1854, leider verloren). 1862 begann er selbst mit der Komposition seines f-Moll-Quintettes, zunächst als Streichquintett (nach dem Vorbild Schuberts für 2 Violinen, Viola und 2 Celli). Als er die Partitur an Joseph Joachim nach Hannover schickte, war die Reaktion enttäuschend: „So wie das Quintett ist, möchte ich es nicht öffentlich produzieren“, antwortete der Freund und bat, „einige selbst mir zu grobe Schrofheiten“ zu ändern. Darauf arbeitete Brahms es zur „Sonate für zwei Pianoforte“ um. Er sandte sie an Clara Schumann, die einwandte, die Musik sei „wundervoll – großartig, aber: es ist keine Sonate! [...] Bitte, lieber Johannes, arbeite das Werk noch einmal um.“ Daraufhin kombinierte er beide Klangideen – Klavier und Streicher – und schuf damit die endgültige, alle überzeugende Fassung (1864). Das Quintett erklang 1866 in einem Leipziger Konservatoriumskonzert. Die Klavierfassung (1872 als op. 34bis gedruckt) wurde von Brahms und dem Lisztzuschüler Carl Tausig im April 1864 in der Wiener Singakademie uraufgeführt. Im Sommer desselben Jahres spielte er es gemeinsam mit Clara Schumann der Gräfin Anna von Hessen vor, die von der Musik so entzückt war, dass ihr der Komponist das Werk (in beiden Versionen) widmete – wofür sich die Gräfin wahrhaft nobel bedankte: mit dem Autograph der g-Moll-Sinfonie von Mozart.

Das Quintett hat – zeitlich wie inhaltlich – größte Dimensionen. Es trägt geradezu symphonische Züge. Clara empfand, dass „die Gedanken über ein ganzes Orchester ausgestreut werden müssten“ – derselbe Eindruck, den ihr Mann Robert Schumann bereits 1833 in seinem berühmten Aufsatz „Neue Bahnen“ über Brahms allgemein geäußert hatte: Seine Kammermusikwerke seien eigentlich „verschleierte Symphonien“. Auch hier lässt sich die Fülle der motivischen Erfindung, der Reichtum an Farben und Charakteren, der Kontrast von dramatischer Kraft und Idylle, dynamischer Steigerung und beseligendem Strömen und dazu die kompositionstechnische Meisterschaft nur stichwortartig benennen. Als Stileigenheiten fallen formale Konzentration und die Vorliebe für polyphone Satztechnik auf, etwa zu Beginn des Finale. Als weiteres typisches Merkmal wäre die „Komplementärhythmik“ zu nennen, bei der Impulse und Pausen mehrerer Stimmen versetzt ineinandergreifen, so dass ein durchlaufender flächiger Rhythmus entsteht. Aber solche streng gearbeiteten Passagen lösen sich immer wieder zu tiefer Empfindung. Erzählerische Momente, beispielsweise der rhapsodische Charakter des Scherzo, zeigen, dass es auch bei Brahms falsch ist, nur zwischen „absoluter“ und „programmatischer“ Musik zu unterscheiden. Auch hier ist es die romantische Poesie, die seine Musik über alle Vorstellungen in Worten oder Bildern erhebt.

© Volker Scherliess, 2007

« ... *l'unique chance de salut : la beauté !* »
**Les Quintettes avec piano de Schumann
 et de Brahms**

Parmi les phénomènes les plus intéressants sur le plan musical et historique figure celui de l'émergence des formes. Celles-ci n'existent pas d'emblée mais se constituent lentement. L'évolution générale, culturelle et historique, ainsi que l'histoire des différentes époques, des styles et de la société y jouent un rôle concomitant, de sorte qu'il est difficile de discerner l'impact de chacune de ces composantes. C'est particulièrement vrai pour la musique de chambre. On pourrait retracer la manière dont ont vu le jour, durant la seconde moitié du XVIII^e siècle et sur la base de la tradition galante de l'art du divertissement, certaines formes et distributions instrumentales qui semblent aller de soi pour le mélomane d'aujourd'hui – ainsi le quatuor à cordes, le trio avec piano ou encore le quatuor avec piano. D'une simple forme liée à la distribution instrumentale jaillit alors – grâce à Haydn et Mozart – un genre spécifique tout à la fois autonome et exigeant.

Les choses sont plus compliquées pour le quintette avec piano en raison d'une pluralité de sources. Il relève d'une part de l'association entre piano et quatuor à cordes (ou bien, comme dans *La Truite* de Schubert, un ensemble de cordes ne comprenant qu'un seul violon mais avec contrebasse) ; d'autre part d'une approche puisant dans la tradition du concerto de soliste, le fait que le piano puisse se retrouver confronté à un orchestre

réduit, quasi soliste, n'ayant rien de rare. Entre ces deux blocs sonores, le quintette avec piano doit aussi traduire – sans renoncer à l'indépendance et à l'égalité des différentes parties, propres à la musique de chambre, ni d'ailleurs au caractère virtuose revendiqué par le piano – une problématique qui se reflète dans l'histoire même du genre. S'il y eut en effet dans le passé des quintettes avec piano isolés (Mozart et Beethoven en composèrent pour piano et vents, Hummel et Ferdinand Ries optant pour une approche plus concertante), c'est néanmoins Robert Schumann qui apparaît tel l'initiateur d'un genre dont son propre Opus 44 et l'Opus 34 de Brahms marquent l'apogée.

Schumann, qui souvent se consacrait de façon ciblée à certains groupes d'œuvres, composa son Quintette avec piano à l'automne 1842, année qui pour lui fut celle de la musique de chambre : il venait d'achever, au terme d'une étude approfondie des œuvres de Mozart et de Beethoven, ses trois Quatuors à cordes, cependant qu'un Quatuor avec piano, son Opus 47, devait suivre en 1842-1843. Qu'il ne s'agit déjà plus, en l'occurrence, de musique à vocation domestique, destinée à être jouée par des mélomanes, c'est ce que souligne la dédicace à sa femme Clara, l'une des virtuoses les plus significatives de son temps. Elle joua d'ailleurs l'œuvre à de nombreuses reprises en public, plus souvent même que le Concerto pour piano, contribuant ainsi à sa grande popularité. Parmi les réactions suscitées par ce Quintette, celle de Richard Wagner mérite que l'on s'y attarde. Lui qui, en général, se montrait plutôt critique envers l'œuvre de

Schumann (il aurait manqué à ce dernier « le don de la mélodie ») écrivit en effet : « Votre Quintette, très cher Schumann, m'a beaucoup plu ; j'ai prié votre chère épouse de le jouer deux fois. [...] J'entrevois le chemin que vous voulez suivre et puis vous assurer que c'est également le mien – c'est là l'unique chance de salut : la beauté ! »

On peut éventuellement suggérer ce par quoi la beauté ici même se traduit. On trouve d'une part la maîtrise de la forme et de la structure mais aussi un agencement de la sonorité par lequel Schumann parvient à équilibrer des couleurs instrumentales hétérogènes – tantôt sous forme de blocs s'opposant, tantôt en les imbriquant les uns les autres de manière différenciée. Une plénitude toute orchestrale va de pair avec des dialogues à la conduite subtile. L'œuvre est à maints égards traditionnelle, voire menée de façon conventionnelle : quatre mouvements, une disposition formelle limpide s'articulant en mouvements autonomes et rigoureusement élaborés (ainsi dans l'*Allegro* l'exposition revient-elle sans divergence substantielle lors de la réexposition), un recours important et explicite aux techniques contrapuntiques, de l'imitation la plus discrète dans la conduite des voix jusqu'au canon suivant les règles les plus strictes. À côté de cela également un impact émotionnel fascinant qui sans cesse invite à approfondir, dans une œuvre regorgeant de « formes animées et retentissantes », aussi bien le continu que l'expression. Schumann prit certes ses distances envers toute velléité programmatique – « Décrire ou peindre,

tel n'était pas mon but » – mais qu'il se soit laissé guider par des préoccupations extramusicales, c'est ce qui ressort d'une esquisse pour le troisième mouvement (il est vrai non réalisée) intitulée « *Scena* ».

Peut-on parler d'esthétique de la forme ou du contenu ? On touche là un point essentiel : personne n'a traité avec autant de constance que Schumann le thème de cette prise de conscience fondamentalement romantique voulant que le ressenti de l'être humain n'ait rien d'uniforme mais puisse rassembler les contraires tout en mettant en œuvre une infinité de nuances. Lui-même incarna cette ambivalence, la « double nature » de ses sentiments, à travers les personnages emblématiques d'Eusebius et de Florestan : l'un par nature doux, réfléchi et intériorisé, l'autre emporté et plein de tempérament. S'il est vrai que les différents passages de son Quintette avec piano (à la différence des *Davidsbündlertänze*, par exemple) ne comportent pas de sous-titres, il n'en demeure pas moins que l'on a pensé pouvoir entendre ici aussi l'opposition entre ces deux tempéraments. Et ce, par exemple, dès l'introduction tumultueuse et son contraire, le thème secondaire tendre et lyrique de l'*Allegro brillante*, ou encore dans le deuxième mouvement, sorte de marche funèbre en forme de rondo rehaussé de sections intermédiaires contrastantes. C'est le cœur de l'œuvre tout entière, du fait notamment de sa diversité expressive. Pour les autres mouvements, un Scherzo en cinq parties et un Finale proche d'un rondo de sonate varié, diverses interprétations ont

également été proposées. S'il n'est pas nécessaire de les détailler, elles n'en disent pas moins quelque chose sur le caractère « poétique » de cette musique – non pas en tant qu'affirmation concrète ou description, mais en tant que « poésie » dans l'acception plus générale forgée par les théoriciens de l'art tels que Schlegel ou Tieck et qui sous-entend une manière de ressentir mystérieuse et empreinte de nostalgie dépassant toute terminologie – un domaine d'exploration et d'inventivité comme seule la musique peut en produire.

Les relations thématiques se déployant sur plusieurs mouvements se révèlent une caractéristique essentielle de l'œuvre. Ainsi le thème principal du mouvement initial et certains motifs de la marche funèbre sont-ils cités dans le Finale. En procédant de la sorte sur le plan structurel, Schumann donne vie à des conceptions musicales qui, à travers Brahms, Tchaïkovski et Mahler, s'épanouiront jusqu'à Schönberg.

Non seulement Johannes Brahms étudia intensément le Quintette avec piano de Schumann, mais il le transcrivit également pour deux pianos (1854, version malheureusement perdue). C'est en 1862 que lui-même se lança dans la composition de son Quintette en *fa* mineur, tout d'abord sous forme de quintette à cordes (selon la disposition schubertienne : deux violons, alto et deux violoncelles). Il envoya la partition à Joseph Joachim à Hanovre, mais sa réaction fut décevante ; « Tel que le Quintette se présente, je ne souhaite pas le donner en public », répondit son ami, tout en demandant à ce que « certaines rudesses qui même pour moi

semblent trop grossières » soient modifiées. Après quoi Brahms retravailla l'œuvre sous la forme d'une « Sonate pour deux *pianoforte* ». Il l'envoya à Clara Schumann, laquelle lui opposa que la musique était « magnifique – absolument remarquable, mais ce n'est pas une sonate ! [...] S'il te plaît, cher Johannes, revois une fois encore la partition. » C'est alors qu'il associa les deux univers sonores – piano et cordes – créant ainsi la version définitive qui devait emporter l'adhésion de tous (1864). Le Quintette fut donné en 1866 lors d'un concert au Conservatoire de Leipzig. La version pour piano (imprimée en 1872 sous le numéro d'op. 34 *bis*) fut créée par Brahms et un élève de Liszt, Carl Tausig, en avril 1864 à la Wiener Singakademie. Durant l'été de cette même année, Brahms la joua avec Clara Schumann pour la princesse Anna de Hesse, laquelle fut à tel point enchantée par la musique que le compositeur la lui dédia (dans l'une et l'autre versions) – la princesse lui témoigna sa reconnaissance de la manière la plus noble qui soit : en lui offrant l'autographe de la Symphonie en *sol* mineur de Mozart.

Le Quintette – sur le plan de la durée comme du contenu – est de vastes dimensions, jusqu'à présenter des aspects réellement symphoniques. Clara avait le sentiment que « c'est une œuvre si pleine d'idées qu'elle requiert un orchestre entier » – son mari, Robert Schumann, avait dès 1853, dans son célèbre article « *Neue Bahnen* » (« Nouveaux chemins »), exprimé dans une perspective plus générale un même sentiment sur Brahms : ses œuvres de musique de chambre

seraient en fait « des symphonies déguisées ». Ici aussi la richesse de l'invention thématique, l'opulence de la couleur et du caractère, le contraste entre force dramatique et poésie, progression dynamique et épanchements enchanteurs – et par-dessus tout la maîtrise de l'écriture musicale – sous-tendent l'œuvre tout entière. Concentration de la forme et prédilection pour une écriture polyphonique, ainsi au début du Finale, sont parmi les caractéristiques stylistiques de l'œuvre, tout comme ce que l'on pourrait appeler une « rythmique complémentaire », attaques et suspensions décalées de plusieurs voix s'enchaînant de sorte qu'un rythme ininterrompu et comme aplani en découle. De tels passages, puissamment agencés, s'inclinent cependant à tout moment devant un profond sentiment. Divers moments proches de la narration, par exemple le caractère rhapsodique du Scherzo, montrent combien il est inexact, s'agissant de Brahms, de vouloir tout subdiviser en musique « absolue » ou « programmatique ». C'est ici aussi la poésie romantique qui, par-delà toute représentation recourant aux mots ou aux images, rehausse sa musique.

© Volker Scherliess, 2007

Traduction : Michel Roubinet

This recording and artwork are protected by copyright law. Using Internet services to distribute copyrighted music, giving away illegal copies of discs or lending discs to others for them to copy is illegal and does not support those involved in making this piece of music – including the artist. By carrying out any of these actions it has the same effect as stealing music. Applicable laws provide severe civil and criminal penalties for the unauthorised reproduction, distribution and digital transmission of copyrighted sound recordings.

Merci d'avoir acheté ce disque. Cet enregistrement ainsi que la pochette qui l'accompagne bénéficient d'une protection au titre de la législation sur le droit de la propriété intellectuelle. Utiliser Internet pour diffuser des enregistrements protégés, distribuer des copies de disques et prêter des disques à des tiers pour qu'ils les copient constituent des actes illégaux qui vont à l'encontre des intérêts et des droits des personnes impliquées dans la création de œuvres musicales (les artistes notamment). De tels agissements s'apparentent purement et simplement à du « vol ». La loi prévoit des sanctions civiles et pénales sévères en cas de reproduction, communication et mise à disposition du public d'enregistrements musicaux sans autorisation.

