

SOL
GABETTA

SCHUMANN

BERTRAND CHAMAYOU

GIOVANNI ANTONINI
KAMMERORCHESTER BASEL

ROBERT SCHUMANN (1810 – 1856)

Fünf Stücke im Volkston für Violoncello und Pianoforte, Opus 102 (1849)

/ Five Pieces in Folk Style for cello and piano

1. *I. Mit Humor* 3:16
2. *II. Langsam* 3:25
3. *III. Nicht schnell, mit viel Ton zu spielen* 3:55
4. *IV. Lebhaft* 1:54
5. *V. Stark und markirt* 3:06

Adagio und Allegro, Originalfassung für Violoncello und Pianoforte, Opus 70 (1849)

/ Adagio and Allegro, original version for cello and piano

6. *I. Langsam, mit innigem Ausdruck* 3:53
7. *II. Rasch und feurig* 4:51

Fantasiestücke, Originalfassung für Violoncello und Pianoforte, Opus 73 (1849)

/ Fantasy Pieces, original version for cello and piano

8. *I. Zart und mit Ausdruck* 3:13
9. *II. Lebhaft, leicht* 3:25
10. *III. Rasch und mit Feuer* 4:03

• • •

Konzertstück für Violoncello und Orchester in a-Moll, Opus 129 (1850)

/ Concerto for Cello and Orchestra in A minor

11. *I. Nicht zu schnell* 11:06
12. *II. Langsam* 4:18
13. *III. Sehr Lebhaft* 7:47



SOL GABETTA

DAS CELLOWERK VON ROBERT SCHUMANN

Man schreibt das Jahr 1850. *Robert Schumann* hat gerade in der Nachfolge *Ferdinand Hillers* seinen Dienst als Städtischer Musikdirektor in Düsseldorf angetreten, als er sich voller Schaffensdrang an seine erste neue große Komposition setzt und binnen zwei Wochen sein *Cellokonzert* vorlegt. *Schumann* kennt sich gut aus auf dem Cello, er hat selbst in den 1830-er Jahren Cello gespielt, nachdem er zu der Einsicht gelangt ist, dass eine Karriere als Pianist aufgrund seiner Beschwerden an der rechten Hand undenkbar geworden ist. Und er liebt das Cello und dessen sangliche Qualitäten, pflegt Freundschaften zu Cellisten wie *Christian Reimers*, der ihm sogar nach Düsseldorf gefolgt ist, oder dem Gewandhauscellisten *Johann Andreas Grabau*. Für die Ausarbeitung des Soloparts zieht er schließlich im Oktober 1851 den Cellisten *Robert Emil Bockmühl* hinzu. Es entwickelt sich ein lebhafter Briefwechsel, in dessen Verlauf *Bockmühl* einige Verbesserungsvorschläge hinsichtlich der äußerlichen Strahlkraft des Celloparts anbringt – die *Schumann* jedoch allesamt in den Wind schlägt. Gleichwohl beschäftigt das Konzert den Komponisten noch eine Weile: Bis zu seinem Zusammenbruch, der im Februar 1854 zu dem berühmten Sprung in den Rhein in suizidaler Absicht führt, ist *Schumann* immer wieder mit Revisionen beschäftigt. Und es dauert, bis er einen Verleger für sein neues Werk findet, dabei hat sich *Schumann* durchaus gute Chancen auf einen wirtschaftlichen Erfolg ausgerechnet. Er bietet am ersten November 1852 das Konzert zum ersten Mal einem Verleger an, aber erst die dritte Anfrage – bei *Breitkopf und Härtel* – ein Jahr später ist erfolgreich, und im August 1854 wird das Konzert erstmals veröffentlicht.

Bis zur Uraufführung vergeht wiederum geraume Zeit – denn die für eine Aufführung in Frage kommenden Cellisten wie *Bockmühl* oder *Christian Reimers* teilen ganz und gar nicht die Einschätzung *Clara Schumanns*, das Stück sei „*besonders so recht im Cellocharakter geschrieben*“. Erst im April 1860, knapp vier Jahre nach *Schumanns* Tod, findet die vermutlich erste Aufführung statt, und zwar durch die *Großherzogliche Hofkapelle Oldenburg* mit *Ludwig Ebert* als Solist. Der Rezensent der *Oldenburger Zeitung* hat ein Ohr für die Besonderheit des Werks und trifft in seinen Zeilen den Kern des Werks: „*Dies Schumannsche Concert ist aber weit davon entfernt, Concessionen zu machen, sei es dem Publikum oder dem Spieler, sondern ist ... ein symphonisches gehaltenes Tonwerk, in welchem dem Soloinstrumente nur eine bevorzugtere Stellung vor den andern Instrumenten des Orchesters eingeräumt ist.*“ Das Soloinstrument als *Primus inter pares*: Damit knüpft *Robert Schumann* an das Vorbild der späten Klavierkonzerte *Beethovens* an, die erstmals sinfonische und konzertante Prinzipien miteinander verschmelzen ließen und dabei eine neue Ausdruckstintensität erreichten. Auf ebenjenen Sachverhalt spielt auch *Clara Schumann* 1851 in ihrer Kurzcharakterisierung des Werkes an, in der sie „*die Romantik, den Schwung, die Frische und den Humor*“ sowie die „*Gesangsstellen*“ voller „*Wohlklang und tiefer Empfindung*“, aber eben auch die „*interessante Verwebung zwischen Cello und Orchester*“ lobt.

Alle drei Sätze gehen nahtlos ineinander über und werden – obwohl sie extrem unterschiedliche Gemütszustände schildern – durch gemeinsame Motive und Themen zusammengehalten.

Die drei kurzen Stücke, die *Schumann* im Februar 1849 erst als „*Soiréestücke*“ bezeichnet, bevor er sich für einen endgültigen Titel entscheidet, in dem der höhere Anspruch durchklingt: *Fantasiestücke für Klavier und Klarinette* (ad lib. Vio-

line oder Violoncell) op. 73. Wie im *Cellokonzert* lässt *Schumann* auch hier drei hinsichtlich der Stimmung sehr unterschiedliche Teile zu einem Ganzen zusammenwachsen, indem die Stücke fließend ineinander übergehen. Es ist übrigens das einzige Mal, das *Schumann* in seiner Kammermusik durch Verknüpfung von Einzelstücken eine übergeordnete Einsätzigkeit anstrebt. Eine Einheit aus Heterogenem: Diese Grundidee führt geradewegs zu *Schumanns* in seinen eigenen Schriften formulierter Konzeption dreier fiktiver Charaktere, die im Grunde vor allem die eigene Zerrissenheit des Komponisten spiegeln. *Florestan*, der Stellvertreter für *Schumanns* aufbrausende, hitzige Natur. *Eusebius*, der Repräsentant seiner träumerischen Seite. Und *Meister Raro*, der Ausgleichende, die Synthese beider Aspekte. Ohne Mühe lassen sich diese imaginierten Charaktere auf die drei Stimmungsbilder op. 73 übertragen: *Zart und mit Ausdruck* – hier spricht *Eusebius*. *Rasch und mit Feuer* – ein musikalisches Porträt *Florestans*. Und, nicht zufällig, kommt moderierend im Mittelsatz *Meister Raro* Lebhaft, leicht zu Wort. „*Fantasie*“ bezieht sich hier nicht nur auf die freie Form der Stücke, sondern zugleich auf die geistige Freiheit ihres Schöpfers!

Wie die *Fantasiestücke* op. 73 ist das komponierte *Adagio und Allegro* op. 70 ursprünglich nicht für Cello bestimmt, aber auch hier kann das dunkle Timbre des Cellos das Originalinstrument (in diesem Fall das Horn) ohne Abstriche ersetzen. Eine gewisse Substanzgemeinschaft hört man beiden zeitgleich entstandenen Werken, den *Fantasiestücken* wie auch *Adagio/Allegro*, durchaus an. Und erneut trifft der Hörer die kontrastierenden Charaktere *Eusebius* und *Florestan* an – diesmal gleichwohl ohne Vermittlung! Was *Schumanns* Kammermusik betrifft, erscheint das von ihm so geschätzte Cello in zahlreichen

seiner Werke – in exponierter Funktion dort allerdings lediglich in den *Fünf Stücken im Volkston* op. 102 von 1849 und in den fünf *Romanzen* von 1853, die *Clara Schumann* 40 Jahre später vernichtet hat, sah sie doch in ihnen einen Beleg für *Schumanns* Geisteskrankheit. „*Im Volkston*“: Der Titel verweist auf eine absichtliche Entscheidung für Schlichtheit und Allgemeinverständlichkeit – vielleicht ein bewusstes Statement in unruhigen Zeiten. In Dresden, wo *Schumann* damals noch lebt, kündigt sich gerade eine große Revolution an, bis zum blutigen Maiaufstand sind es nur noch zwei Wochen, als *Schumann* seine fünf Stücke schreibt. Die Antwort jedenfalls sind weit ausschwingende gesangliche Linien (besonders im dritten Stück) einerseits, leichte Anklänge an die markanten Rhythmen etwa der ungarischen oder nordischen Volksmusik andererseits. Im fünften Stück allerdings ist es gänzlich vorbei mit der vermeintlichen Einfachheit. Die eigenwilligen Akzente, der abrupte Wechsel von Stimmungen, überhaupt die Sprunghaftigkeit des ganzen Satzes verraten mehr von der Persönlichkeit des Komponisten als von Nähe zur Volksmusik!

Ruth Seiberts



KAMMERORCHESTER BASEL

VIOLIN / VIOLINE 1

Stefano Barneschi
Valentina Giusti
Tamás Vásárhelyi
Irmgard Zavelberg
Yukiko Tezuka
Vincent Durand
Lisa Werhahn

VIOLIN / VIOLINE 2

Anna Faber
Mirjam Steymans-Brenner
Fanny Tschanz
Kazumi Suzuki Krapf
Betina Pastchnik
Timoti Fregni

VIOLA / VIOLA

Mariana Doughty
Bodo Friedrich
Renée Straub
Anna Pfister
Elzbieta Stonoga

VIOLONCELLO / VIOLONCELLO

Christoph Dangel
Georg Dettweiler
Hristo Kouzmanov
Ekachai Maskulrat

DOUBLE BASS / KONTRABASS

Stefan Preyer
Daniel Szomor
Notburga Pichler

FLUTE / FLÖTE

Isabelle Schnöller Hildebrandt
Agnes Vass

OBOE / OBOE

Matthias Arter
Ana Lomsaridze Arter

CLARINET / KLARINETTE

Markus Niederhauser
Etele Dosa

BASSOON / FAGOTT

Matthias Bühlmann
Claudio Matteo Severi

HORN / HORN

Konstantin Timokhine
Silvia Centomo

TRUMPET / TROMPETE

Simon Lilly
Christian Bruder

TIMPANI / PAUKEN

Alexander Wäber

VIOLINCELLO WORKS BY ROBERT SCHUMANN

In 1850, *Schumann* had just taken up his new appointment as municipal director of music in Düsseldorf in succession to *Ferdinand Hiller*, when he was seized by a frenzy of creativity and set to work on a major new piece, completing his *Cello Concerto* in a matter of only two weeks. But the solo writing still needed fine-tuning. *Schumann* was in fact familiar with the violoncello, having played it himself in the 1830s when it became clear to him that a career as a pianist was out of the question as a result of his problems with his right hand. He also loved the instrument's song-like qualities and was friendly with violoncellists like *Christian Reimers*, who had followed him to Düsseldorf, and with the Gewandhaus Orchestra's violoncellist *Johann Andreas Grabau*. But in order to elaborate the solo writing he finally turned to the cellist *Robert Emil Bockmühl* in October 1851. A lively correspondence followed, in the course of which the violoncellist made a number of suggestions aimed at improving the superficial brilliance of the solo part, all of which suggestions *Schumann* proceeded to ignore. In spite of this, he continued to think about the concerto and undertook a series of revisions that ended in February 1854, when his mental health broke down and in an attempt to end his own life he threw himself into the Rhine. It also took him a while to find a publisher for his new work, even though he reckoned on having a good chance of scoring a financial success with the piece. He first offered the work to a publisher on 1 November 1852, but it was not until a year later that his third approach to a publisher, *Breitkopf & Härtel*, finally bore fruit. The Concerto was published in August 1854, but it had to wait another six years to receive its first performance: violoncellists

such as *Bockmühl* and *Christian Reimers* who might have done the honours were far from sharing *Clara Schumann's* view that the work was “*written in exactly the right character for the 'cello*”. Not until April 1860, almost four years after *Schumann's* death, did what is assumed to have been its first performance take place, when the *Grand Ducal Court Orchestra in Oldenburg* introduced the piece with *Ludwig Ebert* as the soloist. The music critic of the *Oldenburger Zeitung* was able to appreciate the work's unusual qualities, hitting the nail on the head in his review: “*This Schumann concerto is far from making any concessions either to its audience or to its interpreter but is a symphonically structured piece of music in which the solo instrument is merely given a privileged position that sets it apart from the orchestra's other instruments.*”

To idea of casting the solo instrument as first among equals harks back to the model of *Beethoven's* late keyboard concertos in which symphonic and concertante principles were first successfully merged, at the same time achieving a new expressive intensity. It was this state of affairs to which *Clara Schumann* was referring in 1851, when she provided a brief characterization of the concerto, praising its “*Romanticism, verve, freshness and humour*”, its “*cantabile passages full of euphony and depth of emotion*” and the “*interesting way in which the 'cello and orchestra are combined together*”.

All three movements are seamlessly linked together and in spite of the fact that they describe extremely different states of mind they are held together by common motifs and themes.

In February 1849 *Schumann* wrote three short works, describing them as “*soirée pieces*” before deciding on their definitive title, with its loftier aspirations: *Fantasy Pieces* op. 73 for piano and clarinet (or violin or violoncello). As with his *Cello Concerto*, *Schumann* links together three movements that are

very different in terms of their atmosphere and in that way creates a coherent entity by allowing each to flow uninterruptedly into its successor. This was the only time in his chamber output that *Schumann* sought to link together movements to create a single overarching movement. Such unity is made up of heterogeneous elements, but this basic idea leads us straight to *Schumann's* conception of three fictional characters, a conception articulated in his writings and emblematic of his own emotional turmoil. *Florestan* represented his rebellious hot-headed nature, *Eusebius* his dreamy side, while *Meister Raro* provided a sense of balance and a synthesis between these two extremes. These imaginary characters can be effortlessly rediscovered in the three atmospheric portraits of *Schumann's* op. 73 *Fantasy Pieces*: “*Tender and with expression*” is an evocation of *Eusebius*, while “*Quickly and with fire*” is a musical portrait of *Florestan*. It is no accident that the middle movement introduces a note of moderation with *Meister Raro's* “*Lively and light*”. Here the word “*fantasy*” refers not only to the free form of these three pieces but also to the intellectual freedom of their creator.

Like the op. 73 *Fantasy Pieces*, the *Adagio and Allegro* op. 70 was not originally intended for the violoncello, although here, too, the dark timbre of the violoncello can replace the original instrument – in this case a horn – without loss. Both works were written at more or less the same time, and both reveal a certain similarity in respect of their musical substance. And once again the listener is struck by the contrasting characters of *Eusebius* and *Florestan*, but on this occasion there is no third element to mediate between them. The violoncello, which *Schumann* held in such high regard, features in many of his chamber works, although only in the *Five Pieces in Folk Style* op. 102 of 1849 and the *Five Romances* of 1853 does it have a promi-

nent role to play. (In the event, *Clara Schumann* destroyed the *Five Romances* forty years later as she saw in them evidence of her late husband's mental illness.) The reference to a "*folk style*" in the title of the op. 102 *Five Pieces* reflects a conscious decision on *Schumann's* part to ensure that these works are straightforward and universally intelligible – perhaps a deliberate statement in troubled times. In Dresden, where *Schumann* was still living at this time, a great revolution was brewing – when he wrote these five pieces, the bloody May Uprising was only two weeks away. Be that as it may, his response was soaring cantabile lines, especially in the first piece, and vague echoes of the striking rhythms of Hungarian and Nordic folk music. By the fifth piece, however, the ostensible simplicity of the "*folk style*" has been completely abandoned. Here the idiosyncratic accents, the abrupt shifts of mood and, in general, the volatility of the whole movement say more about the composer's personality than about any affinity with folk music.

Ruth Seiberts

Translation: *texthouse*



GIOVANNI ANTONINI

L'ŒUVRE POUR VIOLONCELLE DE SCHUMANN

Nous sommes en 1850. *Schumann* vient de prendre la succession de *Ferdinand Hiller* au poste de directeur musical de la Ville de Düsseldorf. Plein d'énergie créatrice, il se lance dans une nouvelle grande composition, un *concerto pour violoncelle* qu'il achève en l'espace de deux semaines. Il lui reste quand même à peaufiner la partie soliste. Il connaît bien le violoncelle, dont il aime le lyrisme, l'ayant lui-même pratiqué dans les années 1830 après être arrivé à la conclusion qu'il ne pouvait pas faire de carrière de pianiste à cause de ses douleurs à la main droite. Il est par ailleurs lié d'amitié avec des violoncellistes comme *Christian Reimers*, qui l'a même suivi à Düsseldorf, ou *Johann Andreas Grabau*, qui joue dans l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig. C'est cependant aux services d'un autre violoncelliste, *Robert Emil Bockmühl*, qu'il fait appel en octobre 1851 pour mettre au point la partie soliste de son concerto. Une correspondance intense s'engage entre les deux hommes. *Bockmühl* suggère plusieurs améliorations visant à développer la force rayonnante du violoncelle. *Schumann* les rejette toutes. Le concerto continue cependant de l'occuper. Il ne cesse de le retoucher jusqu'en février 1854, moment où il sombre dans une dépression nerveuse et fait une tentative de suicide en se jetant dans le Rhin. Il a auparavant eu du mal à trouver un éditeur pour sa nouvelle œuvre, estimant pourtant que les chances sont bonnes d'en faire un succès commercial. Le 1er novembre 1852, il propose la partition à un premier éditeur, en vain. Ce n'est qu'un an plus tard, à la troisième tentative, auprès de *Breitkopf et Härtel*, qu'il obtient satisfaction. Le concerto est publié en août 1854. Il va s'écouler encore plusieurs années jusqu'à la première audition. En effet, les violoncellistes qui entrent en ligne de compte pour

tenir la partie soliste, *Bockmühl* et *Reimers* notamment, ne partagent pas du tout l'avis de *Clara Schumann* selon laquelle le concerto serait « *si bien écrit pour le caractère du violoncelle* ». En avril 1860 seulement, presque quatre ans après la mort du compositeur, a lieu la probable première audition avec la Chapelle de cour du Grand-Duc d'Oldenbourg et *Ludwig Ebert* en soliste. La singularité de l'œuvre n'échappe pas au critique musical du journal local qui en décrit parfaitement l'essence dans son compte rendu : « *Ce concerto de Schumann est cependant loin de faire des concessions au public ou au soliste, c'est [...] une partition de caractère symphonique dans laquelle l'instrument soliste se voit seulement accorder une position privilégiée par rapport aux autres instruments de l'orchestre.* »

En traitant l'instrument soliste ainsi comme un *primus inter pares*, *Schumann* reprend le modèle des grands concertos pour piano de *Beethoven*, les premiers qui ont uni les principes symphonique et concertant, atteignant de cette manière une nouvelle intensité expressive. C'est ce que relève *Clara Schumann* en 1851 dans sa brève caractérisation de l'œuvre – dont elle loue « *le romantisme, l'élan, la fraîcheur et l'humour* », ainsi que les « *passages lyriques* » pleins « *d'un caractère mélodieux et d'un sentiment profond* » – lorsqu'elle évoque « *l'imbrication intéressante du violoncelle et de l'orchestre* ». Les trois mouvements, bien qu'exprimant des états d'âmes extrêmement différents, sont enchaînés sans interruption et unis par des motifs et des thèmes communs.

D'abord intitulés *Pièces de soirée*, les trois brefs morceaux op. 73 de février 1849 seront rebaptisés *Pièces de fantaisie* pour piano et clarinette (ad lib. violon ou violoncelle), ce qui dénote une certaine ambition. Comme dans le *Concerto pour violoncelle*, *Schumann* réunit en un tout trois mouvements très différents d'atmosphère en les faisant s'enchaîner

sans interruption. C'est d'ailleurs la seule fois, dans sa musique de chambre, qu'il crée une structure unitaire en reliant les différents morceaux. Cette idée de base, bâtir une unité à partir d'éléments hétérogènes, renvoie directement à la conception qu'il formule dans ses écrits de trois personnages fictifs reflétant trois aspects de sa personnalité déchirée et qui sont : *Florestan*, le passionné fougueux ; *Eusebius*, le rêveur ; et *maître Raro*, trait d'union entre les deux, synthèse. On peut sans mal retrouver ces trois personnages dans les trois pièces d'atmosphère op. 73 : *Tendre et avec expression* – ici parle *Eusebius* ; *Rapidement et avec fougue* – c'est un portrait musical de *Florestan* ; et au milieu, ce n'est pas un hasard, De manière vive et légère, s'insère un *maître Raro* médiateur. « *Fantaisie* » renvoie ici pas seulement à la liberté formelle des trois pièces mais aussi à la liberté d'esprit de l'auteur.

Comme les *Pièces de fantaisie* op. 73, l'*Adagio et Allegro* op. 70 n'est pas destiné au violoncelle au départ, mais ici aussi son timbre sombre peut remplacer sans aucune perte celui de l'instrument d'origine, le cor. On sent à l'écoute une communauté de substance entre ces deux opus contemporains. Et l'auditeur est de nouveau confronté aux deux personnages contrastants, *Eusebius* et *Florestan*, cette fois sans médiateur... Si, dans la musique de chambre de *Schumann*, le violoncelle qu'il aimait tant figure dans nombre de ses partitions, il n'apparaît en soliste que dans les *Cinq Pièces dans le ton populaire* op. 102 de 1849 et dans les *Cinq Romances* de 1853 que *Clara Schumann* détruisit quarante plus tard car elle y voyait un reflet de la maladie mentale de son regretté époux. La mention « *dans le ton populaire* » trahit une volonté de simplicité et d'intelligibilité – peut-être importante à mettre en vedette en ces temps agités. Une révolution se prépare en effet à Dresde, où *Schumann* réside à l'époque : son opus 102 est antérieur de deux

semaines au soulèvement de mai 1849. La partition présente d'amples lignes vocales (notamment dans la troisième pièce) d'une part, de légères réminiscences des rythmes marquants de la musique populaire hongroise ou nordique d'autre part. Dans la cinquième pièce, cependant, la simplicité annoncée a complètement disparu. Les accents obstinés, les changements de climat abrupts, et de manière générale les sautes d'humeur semblent plus révéler la personnalité du compositeur qu'une parenté avec la musique populaire...

Ruth Seiberts

Traduction : *Daniel Fesquet*



BERTRAND CHAMAYOU



G010003565348Y