

SCHUMANN

PIANO TRIOS
NOS 1 & 2

audite



SWISS
PIANO TRIO



ROBERT SCHUMANN

KLAVIERTRIOS

- NR. 1 D-MOLL OP. 63
- NR. 2 F-DUR OP. 80

SCHWEIZER KLAVIERTRIO

recording: May 30 - 31, 2010 (Op. 63) /

September 25 - 26, 2007 (Op. 80)

recording location: Temple du bas, Neuchâtel, Switzerland

equipment: Schoeps MK2S + MK4, Sennheiser MKH 20 + MKH 8040,
Neumann U87

RME mic-amplifier octamic II, Sequoia II

Dynaudio Air 6, Jecklin headphones

recording format: PCM 44,1k, 24 bit

pcm-dsd conversion: Philips AFC, Sigma Delta type D

sacd authoring: Philips SACD creator

disc type: hybrid SACD, stereo and surround layer

recording producer: Dipl.-Tonmeister Bernhard Hanke

executive producer: Dipl.-Tonmeister Ludger Böckenhoff

piano technician: Francis Morin

photos: Uwe Arens, Berlin

art direction and design: AB-Design

This recording was supported by

- Gönnerverein Schweizer Klaviertrio
- Lotteriefonds des Kantons Thurgau
- Loterie Romande
- Ville de Neuchâtel

audite



e-mail: info@audite.de • <http://www.audite.de>

© 2011 + © 2011 Ludger Böckenhoff

**Verkannte Meisterwerke.
Die Klaviertrios von
Robert Schumann
(Opus 63 und Opus 80)**

Blickt man genauer auf Schumanns Biographie und Werk, so nimmt seine Kammermusik eine zentrale, aber auch eigentümliche Rolle ein. Bereits in Zwickau hatte der – nach eigener Aussage – von „krankhafter Sehnsucht nach Musik und Klavierspiel“ getriebene Schüler sich eingehend mit Kammermusik beschäftigt und auf den Hauskonzerten des Fabrikanten Carus Streichquartette der Wiener Klassiker gehört. Nach Ablegung des Abiturs und dem Wechsel zum Jurastudium nach Leipzig erweiterte sich sein musikalischer Horizont nochmals enorm durch den Klavierunterricht bei seinem späteren Schwiegervater Friedrich Wieck. Schumann entwickelte nun eine regelrechte Leidenschaft für Kammermusik, die er in einem von ihm gegründeten privaten Kammermusikkreis, den sogenannten „Quartettunterhaltungen“ (nach dem Vorbild der von seinem Vater initiierten

Zwickauer „Musikalischen Abendunterhaltungen“), intensiv auslebte. Innerhalb eines Jahres erarbeitete er sich selbst über 30 Klaviertrios und -quartette, darunter die Klaviertrios op. 1 von Beethoven, die beiden 1827 komponierten Klaviertrios Schuberts und zahlreiche zeitgenössische Werke, so von Friedrich Kalkbrenner, George Onslow und Ferdinand Ries. Mit dem Klavierquartett c-moll (WoO 32 / Anh. E 1) komponierte er 1829 ein ambitioniertes, freilich unvollendet gebliebenes Werk, das im Freundeskreis geprobt und aufgeführt wurde. (Auch der junge Gustav Mahler versuchte sich an dieser Besetzung mit einem ebenfalls fragmentarischen Klavierquartett in a-moll aus den Jahren 1876/77, das allerdings sein einziger Ausflug in die Kammermusik bleiben sollte.) 1837 konnte Schumann den Geiger Ferdinand David, Konzertmeister des Gewandhausorchesters und Primarius des gleichnamigen Quartetts, dazu gewinnen, sechs halb-öffentliche Aufführungen neuer Streichquartette als „Quartettmorgen“ in Schumanns Wohnung zu veranstalten. Schumann

berichtete in seiner *Neuen Zeitschrift für Musik* darüber und legte auch seine Intention offen: „Es ist noch nicht lange her, daß Mozart, Haydn und noch Einer lebten, die Quartetten geschrieben: sollten solche Väter so wenig würdige Enkel hinterlassen, diese gar nichts von jenen gelernt haben? Und könnte man nicht nachfühlen, ob ein neues Genie irgendwo unter der Knospe [sei], das nur der Berührung bedürfe? Mit einem Worte, Verehrteste, die Instrumente stehen bereit, und des Neuen gibt es mancherlei, das gespielt werden könnte in unserer ersten Matinee.“ (*Ges. Schriften über Musik und Musiker*, Bd. I, Leipzig 1914, S. 333).

Diese, durch die Form der direkten Ansprache an die Musiker literarisch überhöhte Aussage ist charakteristisch für Schumann: Sie enthält eine Anspielung auf den „Einen“, mit dem Beethoven gemeint ist, und sie verbindet die Begriffe des „Genies“ und des „Neuen“ zu einem Credo nicht nachlassender künstlerischer und ästhetischer Entdeckerfreude – eine Haltung, die viel vom bürgerlichen Aufbruchgeist der

Zeit verrät. Doch Schumann reflektiert, in der für ihn typischen ausgewogenen Weise, auch die Gegenposition im Bild von den (Groß-)Vätern und Enkeln. Darin zeichnet sich der für ihn so wichtige Bezug auf die Tradition ab, den er in den 1840er Jahren zu einem erhabenen Begriff des „Alten“ erweitert, dessen unerreichbares Vorbild die Vollkommenheit der Polyphonie Bachs ist. Schumann teilt diese grenzenlose Verehrung Bachs, die sich in Mozarts Bach-Bearbeitungen und beim späten Beethoven bereits andeutet, mit anderen führenden Komponisten der romantischen Generation wie Chopin, Liszt, Alkan und Mendelssohn Bartholdy; aber er versenkt sich, als Ausdruck seiner introvertierten Natur wie Huldigung an Bachs Wirkungsstätte Leipzig, in die konstruktiven Geheimnisse der Musik des Thomaskantors wohl am intensivsten.

Die Verbindung eines polyphonen Satzideals ließ sich jedoch mit den allgemeinen ästhetischen Forderungen an Kammermusik nach 1830, die auf instrumentale Brillanz, technische Virtuosität, formale Klarheit und Plastizität der the-

matischen Erfindung gerichtet waren, nur schwer in Einklang bringen. Beethovens Spätwerk hatte die Grenzen überschritten und war dem großen Publikum nicht vermittelbar. Mendelssohn hatte mit seiner Kammermusik einen vermittelnden Weg eröffnet, den Schumann zwar bewunderte, an dem er aber eine klassizistische Beschränkung erkannte – trotz oder vielleicht gerade wegen Mendelssohns meisterhafter Handhabung barocker und klassischer Modelle. Chopin und Liszt wichen (im Unterschied zu Alkan) der Kammermusik dagegen weitgehend aus, so dass es Brahms vorbehalten bleiben sollte, mit dem Klaviertrio op. 8 an Schumanns Ideal einer intellektuell und expressiv gleichermaßen bezwingenden Kammermusik anzuknüpfen.

Angesichts der skrupulösen künstlerischen Natur Schumanns überrascht es nicht, dass er sich der Kammermusik systematisch erst ab 1841, nach den Erfahrungen des Liederjahrs 1840 und der Uraufführung der ersten Symphonie, zuwandte. Mit Ausnahme des Klavierquintetts Es-Dur op. 44 und der *Fünf*

Stücke im Volkston für Cello und Klavier op. 102 haben seine Werke jedoch keine dauerhafte Popularität erlangt. Die drei Streichquartette op. 41 und die beiden Violinsonaten op. 105 und op. 121 stehen bis heute im Schatten der Kammermusik der Wiener Klassiker, Schuberts, Mendelssohns und Brahms', und auch bei den drei Klaviertrios lässt sich eine ähnlich zögerliche Haltung bei Interpreten und Publikum feststellen. Diese Vorbehalte liegen sicherlich nicht an einer mangelnden Fähigkeit Schumanns, für kammermusikalische Besetzungen schreiben zu können. Im Gegenteil schritt er auf diesem Feld einen beachtlichen Radius ab, da er nicht nur für die klassischen Streicherbesetzungen (mit und ohne Klavier), sondern auch für andere, originelle Besetzungen komponierte. Aber Schumann zeigte sich in seiner Kammermusik als ein intellektueller Künstler, der zentrale Errungenschaften der Klassik mit der für ihn typischen Konsequenz vorantrieb: satztechnisch in der Ökonomie und Raffinesse der motivisch-thematischen Beziehungen, ästhe-

tisch in der Erhebung der Kammermusik zum eigentlichen Prüfstein kompositorischer Imaginationskraft. Das „Eigene“ Schumanns war eine Ausdrucks-Intensivierung, die auseinanderstrebende Kräfte zusammen zwang. So stehen den komplizierten kontrapunktischen und harmonischen Fakturen unmittelbar einprägsame melodische Figuren und formale Prinzipien gegenüber, in der sich eine zunehmende Beschäftigung mit dem Volkslied zeigt. Schumann setzte in seiner Kammermusik vor allem eine Entwicklung fort, die im Verlauf von ca. 60 Jahren – beginnend bei Haydns Quartetten op. 20 (1772) und gipfelnd in Beethovens Spätwerk der letzten fünf Quartette (1824-1826) – von einer Gesellschaftskunst zur ambitioniertesten Gattung der Instrumentalmusik überhaupt führte. Das Klaviertrio repräsentierte demgegenüber traditionell den Typus geistvoller musikalischer Unterhaltung, den Beethoven, der 1795 mit seinen drei Trios op. 1 sein eigenes *Œuvre* offiziell in der Gattung eröffnete, infrage stellte, indem er speziell im dritten Trio (in c-moll)

eine poetische Idee der zyklischen Themeneinheit verwirklichte, auf die er noch in der 9. Symphonie zurückgreifen sollte. Zwar war Schubert in seinen Trios zu vielleicht noch eindringlicheren musikalischen Bildern gelangt, aber er hatte nicht jene dialektische Zerrissenheit und Zerklüftetheit gesucht, die für Beethoven so charakteristisch ist und das Erzherzog-Trio op. 97 zu einem Höhepunkt der Gattung macht. So erwies sich der junge César Franck als der legitime Erbe Beethovens, der mit seinen drei Klaviertrios op. 1 (1842) einen neuen, formal und inhaltlich gleichermaßen innovativen Weg beschritt.

Für Schumann stand das Klaviertrio offensichtlich zwischen den Polen bürgerlicher Erwartungen an Virtuosität und Brillanz und den eigenen kompositorischen Ansprüchen auf Reflexion und konstruktive Dichte. (An diesem Widerspruch arbeitete sich noch Max Reger in seinem Klaviertrio op. 102 produktiv ab.) Dies kann erklären, warum Schumann die Aufgabe, für diese Besetzung ein größeres Werk zu schreiben, erst einige Jahre nach

den Quartetten und dem Klavierquintett bzw. -quartett anging. Hinzu kam der Wunsch, das Konzertrepertoire seiner Frau zu erweitern, die mit ihrem Klaviertrio g-moll op. 17 selbst einen respektablen Beitrag geliefert hatte. So sind die drei Trios – die beiden 1847 in Dresden entstandenen Trios op. 63 und 80 und das 1851 in Düsseldorf komponierte Trio op. 110 – als Hauptwerke Schumanns anzusprechen, deren Rang bis heute eigentlich verborgen geblieben ist. Die Herausforderungen, die sie an Interpreten stellen, sind nicht primär manueller Natur, sondern liegen in der Hörbarmachung der hier angedeuteten vielschichtigen Beziehung von Altem und Neuem, 'Klassischem' und 'Romantischen'. Die poetische Wahrheit von Schumanns Musik, ihr Changieren zwischen emphatischen Aufschwüngen und zarter Melancholie, eröffnet sich nur dem Kundigen. Dies macht Schumanns Musik einzigartig, aber setzt ihr Grenzen im Verständnis des Publikums.

Das anlässlich des 28. Geburtstags seiner Frau am 13. September 1847 komponierte **d-moll-Trio op. 63** knüpft in Tonart und dem leidenschaftlichen Gestus der Eröffnung des Kopfsatzes unverkennbar an Mendelssohns d-moll-Trio an; eine zweite Linie zieht sich zum Erzherrzog-Trio Beethovens, das seit 1834 zu Clara Wiecks Repertoire gehörte und mit dem sich Schumann selbst in öffentlichen und privaten Konzerten immer wieder auseinandersetzte. Aber diese Reminiszenzen dienen lediglich als Ausgangspunkt einer individuellen Formentfaltung, die gleichermaßen von großen Spannungsbögen und einer mosaikartigen Behandlung des thematischen Materials gekennzeichnet ist, und sich als Ganzes zu einem „subtilen Lichtspiel“ (Bodo Bischoff) eigentümlicher, oft visionärer Wendungen fügt, zu denen auch die bis zur Tristan-Welt vorstoßende Harmonik beiträgt, die bereits in den ersten Takten durch die unscheinbaren chromatischen Figuren von Violine und Cello angedeutet wird. (Gerechterweise muss man sagen, dass es Wagner war, der sich von Schumann inspi-

rieren ließ – und nicht umgekehrt!) Für Clara war dieser Satz „einer der schönsten, die ich kenne“, doch dürfen die drei anderen Sätze als ebenbürtig angesprochen werden. Der zweite, ein ebenfalls in der Haupttonart verbleibendes Scherzo, verbindet chromatische mit rhythmischer Spannung und wartet, nach dem Vorbild von Beethovens Klaviersonate op. 101, mit einem raffinierten kanonischen Trio auf. Im wunderbar abgetönten langsamen Satz (in der Moll-Dominante a-moll und der Medianten F-Dur) halten sich die harmonischen und polyphonen Energien die Waage, während das attacca folgende Finale den Durchbruch nach D-Dur bringt, der im Lauf des Satzes aber zunächst immer wieder infrage gestellt wird: formal durch die raffinierte Verbindung von Sonaten- und Rondo-Elementen, harmonisch durch die Modulation in die (doppel-)subdominanten Regionen von C- und G-Dur, was auch für eine Scheinreprise genutzt wird. Der hohe Grad kontrapunktischer Kunstfertigkeit und die subtilen synkopischen Verschiebungen verwischen die

vermeintliche Festigkeit der Thematik. Erst die triumphale Schlusscoda vertreibt die von Schumann als „düster“ bezeichneten Stimmungen, die wie immer einen ernsten biographischen Bezug haben, endgültig.

Im nur wenig später entstandenen, innerhalb von drei Tagen (!) skizzierten und ausgearbeiteten **F-Dur-Trio op. 80**, dessen ersten Entwurf Schumann dann in einem zweiten Arbeitsgang gründlich revidierte, stellt sich die Situation ganz anders dar. Schumann selbst charakterisierte das Werk im Vergleich zum Schwesterstück als „freundlicher und schneller“, während Clara es sogar über jenes stellte: „Es gehört zu den Stücken Roberts, die mich von Anfang bis Ende in tiefster Seele erwärmen und entzücken. Ich liebe es leidenschaftlich und möchte es immer wieder spielen.“ Dieses Urteil ist nicht nur durch die kompositorische Meisterschaft des Trios begründbar, sondern hat auch mit den verborgenen privaten Bezügen zu tun, die Schumann in den Notentext einband. So bringt

er zu Beginn der Durchführung des Kopfsatzes ein neues, jedoch auch mit dem Seitenthema verwandtes Thema, das dem Lied *Intermezzo* des Eichendorff-Liederkreises op. 39 entnommen und dort den Zeilen „Dein Bildnis wunderselig, hab’ ich im Herzensgrund“ unterlegt ist. Dieses Zitat korrespondiert mit einem anderen aus der Coda des dritten Satzes, nämlich dem Anfang des Liedes *Seit ich ihn gesehen* aus dem Zyklus *Frauenliebe und -leben* nach Adelbert von Chamisso. Das Zitat im ersten Satz wäre demnach das männliche Liebesbekenntnis, jenes im dritten Satz das weibliche Pendant. Schumann liebte solche Anspielungen, die seine Musik zu klingenden Dokumenten der dramatischen Partnerschaft mit Clara machte und den Austausch symbolischer Botschaften erlaubte, die Dritten verborgen blieben. Die Beethoven- und Mendelssohn-Bezüge im zweiten Satz (zur Violinsonate op. 30, Nr. 2 bzw. dem Streichquartett a-moll op. 13) sind demgegenüber leichter zu deuten, nämlich als Verbeugung vor dem „Einen“ und seinem „Nachfolger“, als welchen Schumann den

Freund in seiner berühmten Kritik von Mendelssohns Klaviertrio op. 49 gesehen hatte. Die Zitate im F-Dur-Trio richten sich also wieder an den Kenner oder verbleiben gar im Verborgenen der privaten Mythologie. Doch unabhängig davon bilden die vier Sätze des Trios beeindruckende Beispiele von Schumanns reifem Instrumentalstil, in dem eine ausgefeilte musikalische Dramaturgie im Hörer den Eindruck von größter Geschlossenheit des Tonfalls bei gleichzeitiger Ausdifferenzierung im Detail erweckt. Die Sätze haben ausgeprägte Charaktere, ohne jedoch separate Charakterstücke zu sein: Die große, vielleicht sogar unübertroffene Kunst Schumanns besteht also darin, die Logik jeder einzelnen Entwicklung stets im Hinblick auf das Ganze zu sehen. Er ‘erzählt’, ohne dass der imaginäre Handlungsfaden je verloren geht; dies schätzte Mahler an Schumanns Musik über alle Maßen. So stehen die harmonischen Kühnheiten des Kopfsatzes, die expressive Kraft des langsamen Satzes (der wieder in die Medianten ausweicht, so dass sich ein Zirkel von F-Des-A-F ergibt),

der wunderbar verhaltenen Siciliano-Rhythmus des Scherzos und die uns in Bann schlagende Bewegung des Finales zwischen Aufschwung und Innehalten in einem offenbar genau austarierten, aber nur schwer fassbaren Verhältnis von Frage und Antwort zueinander. Anders als in der Wortsprache bleibt jedoch unentscheidbar, was Ruf und was Echo ist. Diese Zwischenwelt hat Schumann auch in seinen Klaviertrios in einzigartiger Weise erkundet.

Wolfgang Rathert



Das Schweizer Klaviertrio gewann I. Preise beim Internationalen Kammermusikwettbewerb in Caltanissetta (Italien) 2003 und beim österreichischen Johannes-Brahms-Wettbewerb 2005. Im selben Jahr wurde dem Trio in der Wigmore Hall London der Swiss Ambassador's Award verliehen. Heute zählt das Schweizer Klaviertrio zu den interessantesten Kammerensembles seiner Generation.

Das Schweizer Klaviertrio erhielt wichtige künstlerische Impulse von Menahem Pressler (Beaux Arts Trio), Stephan Goerner (Carmina Quartett), Valentin Berlinsky (Borodin Quartett), vom Wiener Altenberg Trio, dem Trio di Milano und dem Amadeus Quartett.

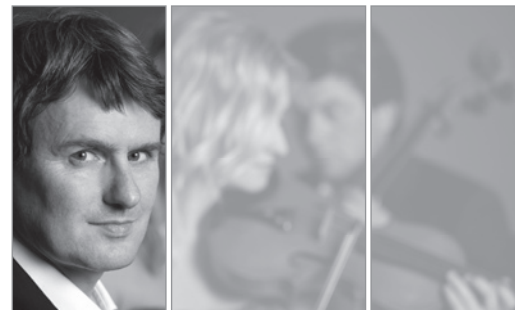
Das Ensemble hat seit seiner Gründung 1998 zahlreiche Konzerte in mehr als 35 Ländern auf allen Kontinenten gegeben. Dabei konzertierte das Schweizer Klaviertrio in Konzertsälen wie der Tonhalle Zürich, der Victoria Hall Genève, der Wigmore Hall London, dem Concertgebouw Amsterdam, dem Teatro Teresa Carreño Caracas oder dem Shanghai Grand Theatre.

Bei Aufführungen von Tripelkonzerten tritt das Schweizer Klaviertrio als Solistenensemble mit Orchestern wie dem Orchestre Philharmonique de Liège, dem Nationalen Symphonie Orchester der Ukraine, dem Queensland Orchestra Brisbane, dem Scottish Chamber Orchestra und vielen anderen auf. Die Musiker folgen regelmäßig

Einladungen zu renommierten Festivals und leiten Meisterklassen in verschiedenen Ländern.

Zahlreiche Radio- und Fernsehaufnahmen und CD-Einspielungen mit Werken von Mozart, Mendelssohn und Dvořák sowie mit Klaviertrios der Schweizer Komponisten Paul Juon, Frank Martin und Daniel Schnyder dokumentieren das künstlerische Schaffen des Ensembles. Seit 2010 veröffentlicht das Schweizer Klaviertrio seine Einspielungen beim Label *audite*.

Zum Jubiläum 10 Jahre Schweizer Klaviertrio wurde 2008 das Festival KAMMER-MUSIK BODENSEE ins Leben gerufen, dessen künstlerische Leitung dem Pianisten des Ensembles Martin Lucas Staub obliegt.



**Unrecognised Masterpieces:
Robert Schumann's Piano Trios
(Op. 63 and Op. 80)**

On closer inspection of Schumann's biography and work, his chamber music takes on a central but also a peculiar role. In Zwickau, the young student, driven by – in his own words – a “pathological yearning for music and playing the piano”, had already studied chamber music carefully and heard string quartets of the Viennese Classics at concerts in the home of the merchant Carus. Having sat his Abitur and moved to Leipzig to read law, his musical horizons were broadened significantly once again thanks to the piano lessons he took with his future father-in-law, Friedrich Wieck. Schumann now felt passionately about chamber music which manifested itself intensively in his so-called “Quartet Entertainments” (inspired by the “Musical Evening Entertainments” which had been initiated by his father in Zwickau), a privately founded chamber music circle. During the course of one year he explored over thirty piano

trios and piano quartets, including Beethoven's Op. 1 and Schubert's two piano trios of 1827, as well as numerous contemporary works, such as those by Friedrich Kalkbrenner, George Onslow and Ferdinand Ries. His piano quartet in C minor (work without Opus number 32 / annexe E1) from 1829 was an ambitious, if unfinished, work which was rehearsed and performed amongst his circle of friends. (The young Gustav Mahler was also to try out this format with his piano quartet in A minor of 1876/77 which also remained a fragment as well as his only excursion into chamber music.) In 1837, Schumann was able to persuade the violinist Ferdinand David, concertmaster of the Gewandhaus Orchestra and first violinist of the eponymous quartet, to take part in six semi-public performances of new string quartets at “Quartet Mornings” at Schumann's home. Schumann wrote in his *Neue Zeitschrift für Musik*, clarifying his intentions: „It is not long ago that Mozart, Haydn and Another lived who wrote quartets: should such fathers leave behind so few worthy grandchildren who

have not learnt anything from them? And could one not feel if there was a new genius somewhere underneath a bud, which only needed touching? In one word, dearest ones, the instruments are ready and there are several new things which could be played at our first matinee.” (*Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Vol. I, Leipzig 1914, p. 333).

This declaration, literarily stilted by way of addressing the musicians directly, is characteristic of Schumann: it contains an allusion to “Another”, i.e. Beethoven, and it combines the terms of “genius” and “new” to form a credo of an unfading artistic and aesthetic pioneer's enthusiasm – an attitude which reveals a lot about the bourgeois sense of breaking new ground. But Schumann also reflects, in his typically balanced manner, the opposite position by way of the image of (grand-)fathers and grandchildren, representing the important reference to tradition which, during the 1840s, he extends to the elevated term of the “old” whose unattainable icon of perfection was Bach's polyphony. Schumann's unbounded admi-

ration of Bach, pre-empted by Mozart's arrangements of Bach and by the late Beethoven, is also shared by other leading composers of the romantic generation, including Chopin, Liszt, Alkan and Mendelssohn; nevertheless, Schumann probably immerses himself, as a manifestation of his introverted nature and as a tribute to Bach's workplace of Leipzig, most intensively of all in the constructive secrets of the music of the cantor of St Thomas.

However, combining polyphonic ideals with the general aesthetic demands which were made of chamber music after 1830, such as instrumental brilliance, technical virtuosity, formal clarity and plasticity of thematic invention, proved difficult. Beethoven's late works had overstepped the boundaries and could not be communicated to a broad audience. Although Mendelssohn had opened up an intermediary path with his chamber music which Schumann admired, he also recognised classicist constraints – despite, or perhaps because of, Mendelssohn's masterful handling of baroque and classical models. In contrast to Alkan, Chopin and Liszt

mostly avoided chamber music, which meant that it was down to Brahms with his piano trio Op. 8 to continue Schumann's ideal of chamber music that was both intellectually and expressively captivating.

Given Schumann's scrupulous artistic nature, it is not surprising that he did not embark upon chamber music in earnest until 1841, following experiences gathered during his "song year" of 1840 and the première of his first symphony. However, with the exception of his piano quintet in E flat major Op. 44 and his *Fünf Stücke im Volkston* for cello and piano Op. 102, his works did not gain lasting popularity. Even today, his three string quartets Op. 41 and two violin sonatas Opp. 105 and 121, are overshadowed by the chamber works of the Viennese Classics as well as Schubert, Mendelssohn and Brahms, and his three piano trios provoke a similarly hesitant attitude amongst performers and audience. These reservations surely do not arise due to a lack of ability of Schumann's to write for chamber formations. On the contrary, he covered an impres-

sive radius by writing not only for the established combinations of string instruments (with and without piano), but also for different and original formations. But in his chamber music, Schumann showed himself to be an intellectual artist who advanced the achievements of the classical era with a characteristic sense of consequence: technically in his economy and refinement of relationships between motifs and themes, and aesthetically by raising chamber music as the touchstone of compositional imagination. Schumann's "own" element was an intensified expression, bringing together diverging forces. Complex contrapuntal and harmonic textures are thus contrasted with immediately memorable melodic figures and formal principles which reveal an increasing exploration of folk song. Above all, however, Schumann continued in his chamber music a development which had in the course of around sixty years – beginning with Haydn's quartets Op. 20 (1772) and culminating in Beethoven's last five quartets (1824-1826) – moved from a form of societal art to the most

ambitious instrumental genre of all. The piano trio, on the other hand, traditionally represented the type of spirited musical entertainment which Beethoven, who had officially launched his oeuvre with his three trios Op. 1 in 1795, questioned by realising the poetic idea of a cyclical unity of themes in his third trio (in C minor), to which he would refer back even in his Ninth Symphony. Schubert had perhaps managed to depict even more haunting musical images in his trios but did not search for the dialectic disjointedness and jaggedness which is so characteristic of Beethoven and which made his "Archduke" Trio Op. 97 a pinnacle of the genre. In this aspect, the young César Franck revealed himself to be Beethoven's legitimate heir when he forged a new path with his three piano trios Op. 1 (1842), whose form and content are equally novel and innovative.

For Schumann, the piano trio was clearly located between the poles of bourgeois expectations of virtuosity and brilliance and his own compositional ambitions of reflection and constructive

concentration. (Later on, Max Reger would also exploit this antithesis in his piano trio Op. 102.) This may explain why Schumann took several years to compose a major work for this formation after writing his quartets, the piano quintet and piano quartet. Another factor was his desire to broaden the concert repertoire of his wife, who had already made a respectable contribution with her own piano trio in G minor Op. 17. The three trios – Opp. 63 and 80, written in Dresden in 1847, and Op. 110, composed in Düsseldorf in 1851 – should therefore be categorised as major works of Schumann's whose league remains strangely hidden even today. The challenges for the performers are not primarily of a technical nature but lie in the portrayal of the implied multifaceted relationship between old and new, "classical" and "romantic". The poetic truth of Schumann's music, its oscillating motion between emphatic surges and tender melancholy, only reveals itself to the cognoscenti. This makes Schumann's music unique, but also limits the audience's capacity to understand it.

The **D minor Trio Op. 63**, written for the occasion of his wife's twenty-eighth birthday on 13 September 1847, follows Mendelssohn's D minor trio in key and also in the passionate style of the first movement's opening; a second line can be drawn to Beethoven's "Archduke" Trio which had been in Clara Wieck's repertoire since 1834 and which Schumann himself explored again and again both in private and public performances. But these reminiscences serve merely as a point of departure towards an individual development of form which is characterised equally by great gestures of suspense and a mosaic-like treatment of the thematic material. As a whole, it becomes a "subtle play with lights" (Bodo Bischoff) of curious, often visionary turns, contributed by harmonic twists reminiscent of *Tristan* which are already suggested by inconspicuous chromatic figures in the violin and cello during the first bars. (In the interest of fairness, it should be pointed out that it was Wagner who was inspired by Schumann – not the other way around!) For Clara this movement was "one of the

most beautiful that I know", though the remaining three movements certainly do not lag behind. The second movement, also a scherzo remaining in the home key, combines a chromatic and rhythmic sense of suspense and presents – following the example of Beethoven's piano sonata Op. 101 – a sophisticated canonic trio. In the beautifully shaded slow movement (in the dominant minor key of A minor and the mediant key of F major) the harmonic and polyphonic energies are balanced out, whilst the *attacca* finale brings a breakthrough to D major. This, however, is frequently challenged throughout the movement: formally by an artful clever combination of sonata- and rondo-elements and harmonically through a modulation into the (double-) subdominant regions of C and G major which is also employed as a quasi-recapitulation. The high degree of contrapuntal artistry and the subtle syncopated shifts blur the supposedly firm thematic structure. Only the triumphant final coda manages to dispel for good the moods which Schumann labelled "gloomy" and

which, as always, have a serious bearing on his personal life.

In the **F major Trio Op. 80**, composed only a little later and sketched and finished within three days (!), the situation is an entirely different one. The first draft was heavily revised during the second stage of the compositional process and Schumann himself characterised the work, in contrast to its sister work, as "more amiable and faster", whilst Clara even went as far as placing it higher than the other trio: "It is one of those works by Robert which completely warm and delight my soul from beginning to end. I love it passionately and want to play it again and again." This verdict is justifiable not only because it is masterfully crafted, but also because it contains hidden private references which Schumann incorporated into the music. At the beginning of the development section in the first movement, for instance, he uses a theme which is reminiscent of the second theme but nevertheless a new one, drawn from the song entitled *Intermezzo*

from the Eichendorff Liederkreis Op. 39 where it sets the words "Dein Bildnis wunderselig, hab' ich im Herzensgrund" [Your wondrously blissful picture I hold in the bottom of my heart]. This quotation corresponds to another one which appears in the coda of the third movement: the opening of the song *Seit ich ihn gesehen* [Since I saw him] originates from the cycle *Frauenliebe und -leben* [A Woman's Love and Life] based on poems by Adelbert von Chamisso. The quotation in the first movement would therefore be the male declaration of love, and the quotation in the third movement its female counterpart. Schumann loved allusions of this kind, making his music sonic documents of his dramatic relationship with Clara and allowing him to exchange symbolic messages which remained concealed to third parties. The references to Beethoven (the violin sonata Op. 30 No 2) and Mendelssohn (the string quartet in A minor Op. 13), on the other hand, are easier to interpret: they seem to pay tribute to the "Other" and his "successor", the position

in which Schumann had seen his friend in his famous review of Mendelssohn's piano trio Op. 49. The quotations in the F major trio are again directed at connoisseurs or even remain concealed within his private mythology. Independently of that, however, the four movements of the trio are impressive examples of Schumann's mature instrumental style where the sophisticated musical drama produces the impression of a highly coherent expression whilst remaining differentiated in the detail. The movements have distinctive characters without being separate character pieces: Schumann's great and perhaps unsurpassed art thus consists of seeing the logic of every single development within the whole picture. He "narrates" without ever losing sight of the plot; this is what Mahler particularly admired in Schumann's music. The harmonic boldness of the first movement, the expressive power of the slow movement (again moving into mediant keys, producing a circle of F-D flat-A-F), the wonderfully restrained siciliano rhythm of the scherzo and the fascinating motion

in the finale between surge and pause are thus placed in an obviously carefully balanced but elusive relationship of question and answer. In contrast to the language of words, however, it remains uncertain which is the call and which the echo. In his piano trios Schumann also explored this intermediate world in a unique manner.

Wolfgang Rathert

Translation: *Viola Scheffl*

SCHWEIZER
KLAVIERTRIO



SWISS
PIANO TRIO

The Swiss Piano Trio won first prize at the International Chamber Music Competition in Caltanissetta (Italy) in 2003 and at the Johannes Brahms Competition (Austria) in 2005. In the same year, the Trio won the Swiss Ambassador's Award at Wigmore Hall. Today, the Swiss Piano Trio is one of the most acclaimed chamber ensembles of its generation.

The Swiss Piano Trio has received important artistic impulses from Menahem Pressler (Beaux Arts Trio), Stephan Goerner (Carmina Quartet), Valentin Berlinsky (Borodin Quartet), from the Vienna Altenberg Trio, the Trio di Milano and the Amadeus Quartet.

Founded in 1998, the ensemble has given many concerts in more than 35 countries in all continents. Highlights have included performances in concert halls such as the Zurich Tonhalle, Victoria Hall Geneva, London's Wigmore Hall, the Concertgebouw Amsterdam, the Teatro Teresa Carreño Caracas and the Shanghai Grand Theatre.

In performances of triple concertos, the Swiss Piano Trio performs as a soloists' ensemble together with orchestras such as the Orchestre Philharmonique de Liège, the National Symphony Orchestra Ukraine, the Queensland Orchestra Brisbane, the Scottish Chamber Orchestra and many more. The musicians regu-

larly accept invitations to perform at renowned festivals and give masterclasses in many countries.

Numerous recordings for radio, television and on disc with works by Mozart, Mendelssohn and Dvořák, as well as piano trios by the Swiss composers Paul Juon, Frank Martin and Daniel Schnyder document the artistic activities of the ensemble. From 2010, the Swiss Piano Trio has issued its recordings on the audite label.

Celebrating the 10th anniversary of the Swiss Piano Trio in 2008, the festival KAMMERMUSIK BODENSEE was created: its artistic director is the pianist of the ensemble, Martin Lucas Staub.



Chefs-d'œuvre méconnus. Les trios opus 63 et opus 80 de Robert Schumann

En parcourant sa biographie et son œuvre plus attentivement, on découvre que pour Schumann, la musique de chambre jouait un rôle central, mais également bien singulier. A Zwickau déjà – emporté selon ses propres dires par «un désir maladif de musique et de piano» – l'élève Schumann eut accès à la musique de chambre, notamment grâce aux concerts privés de l'industriel Carus lors desquels il entendit des quatuors issus du classicisme viennois. Après l'obtention du baccalauréat et le départ pour Leipzig pour y entreprendre des études de droit, son horizon musical s'élargit encore davantage par l'enseignement du piano dispensé par son futur beau-père, Friedrich Wieck. Schumann développa dès lors une réelle passion pour la musique de chambre à laquelle il put donner libre cours à travers des soirées de «divertissement autour du quatuor» (*Quartettunterhaltungen*) qui, organisées par ses propres soins, s'imprégnaient des

«soirées musicales» (*Musikalische Abendunterhaltungen*) dont son père était l'initiateur à Zwickau. En un an, Schumann se plongea dans plus de 30 trios et quatuors pour cordes et piano parmi lesquels figurent les trios opus 1 de Beethoven, les deux trios de Schubert composés en 1827 et de nombreuses œuvres contemporaines de Friedrich Kalkbrenner, George Onslow et Ferdinand Ries. En 1829, il composa un ambitieux quatuor pour cordes et piano en do mineur (WoO 32 / Anh. EI), resté inachevé, répété puis joué au sein de son cercle d'amis. (Le jeune Gustav Mahler s'essaya également à cette formation avec son quatuor en la mineur composé en 1876/77, œuvre non moins fragmentée qui allait d'ailleurs rester sa seule excursion dans la musique de chambre). En 1837, Schumann réussit à convaincre Ferdinand David, *Konzertmeister* de l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig et premier violon du quatuor du même nom, d'organiser six concerts semi-publics sous la forme de «matinées de quatuor» (*Quartettmorgen*) dans l'appartement de Schumann. Dans la *Neue Zeitschrift für Musik*, Schumann

rédigea à ce propos, sans dissimuler ses intentions: «Il y a peu vivaient encore Mozart, Haydn et Un de plus qui composaient des quatuors: est-ce que de pareils pères auraient laissés des petits-fils aussi indignes qui n'auraient rien appris d'eux? Ne pourrait-on supposer qu'un nouveau génie encore bourgeon n'attende que d'être effleuré? En un mot, très vénérée, les instruments sont prêts et du neuf qui pourrait être joué dans notre première matinée, il en existe de toutes sortes». (Trad. *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Vol. I, Leipzig 1914, p.333)

Cette déclaration aux musiciens, présentée sous la forme d'un discours exagérément relevé sur un plan littéraire, est caractéristique de Schumann: il contient une allusion à Beethoven avec «Un de plus» et relie «génie» et «du neuf» en un credo du constant plaisir de la découverte artistique et esthétique – une position qui annonce l'esprit de renouveau de l'époque. Mais par sa typique manière pondérée, Schumann amène également la position opposée à se refléter à travers l'image des grands-pères et des petits-fils. La référence,

si importante à ses yeux, à la tradition se dessine ainsi, référence qu'il étendra dans les années 1840 à une haute conception du «passé» dont l'exemple inatteignable n'est autre que la perfection de la polyphonie chez Bach. A l'instar de Mozart et Beethoven (dans la période tardive) dont les arrangements d'œuvres de Bach contiennent nombre d'allusions, Schumann partage cette vénération illimitée pour Bach avec d'autres compositeurs en vue de la génération romantique comme Chopin, Liszt, Alkan et Mendelssohn Bartholdy; mais par sa nature introvertie et comme hommage à Leipzig, lieu d'action de Bach, il est probablement celui qui se plonge le plus intensivement dans les secrets architecturaux de la musique du cantor de St. Thomas.

Pourtant, le lien entre une construction polyphonique idéale et les revendications générales en matière d'esthétique dans la musique de chambre après 1830, dirigées vers le brio instrumental, la virtuosité technique et la clarté et la plasticité formelles de l'invention thématique, n'aboutit que difficilement à un unisson. L'œuvre tardive de Beethoven avait dépassé les limites

et ne pouvait être amenée au grand public. Avec sa musique de chambre, Mendelssohn avait ouvert une voie empruntable que Schumann admirait certes, mais à laquelle il trouvait toutefois une restriction classique – malgré, ou peut-être précisément à cause de Mendelssohn et de son magistral maniement des modèles baroques et classiques. En revanche, contrairement à Alkan, Chopin et Liszt évitèrent soigneusement la musique de chambre, ce qui allait permettre à Brahms avec son trio opus 8 de nouer directement avec l'idéal de Schumann: celui d'une musique de chambre dominant autant intellectuellement que par l'expression.

Au vu de sa nature artistique scrupuleuse, il n'est pas surprenant que Schumann ne se soit tourné de manière systématique vers la musique de chambre qu'à partir de 1841, après l'expérience de «l'année du Lied» et de la création de la première symphonie en 1840. A l'exception du quintette pour cordes et piano en Mi bémol majeur opus 44 et des *Fünf Stücke im Volkston* pour violoncelle et piano opus 102, ses œuvres n'ont cependant pas atteint une popula-

rité durable. Les trois quatuors opus 41 et les deux sonates pour violon opus 105 et opus 121 sont restés dans l'ombre de la musique de chambre des classiques viennois Schubert, Mendelssohn et Brahms et on constate, aujourd'hui encore, une semblable attitude hésitante de la part des interprètes et du public vis à vis des trois trios. Cette réserve n'est certainement pas due à un manque de capacités chez Schumann à écrire pour des formations de musique de chambre. Au contraire, il rayonna remarquablement dans ce domaine en ne composant pas uniquement pour les ensembles de cordes classiques (avec ou sans piano), mais aussi pour d'autres formations originales. Mais dans sa musique de chambre, Schumann se montra comme un artiste intellectuel, usant de la conséquence typique à ses yeux pour faire évoluer les acquis essentiels du classique: dans le phrasé par l'économie et le raffinement des liens thématiques, dans l'esthétique par l'élévation de la musique de chambre au rang de pierre de touche de la force d'imagination en composition. Le propre de Schumann était une

intensification de l'expression qui contraignait des forces antagonistes à s'unir: ainsi les constructions contrapuntistes et harmoniques compliquées sont opposées directement à des figures mélodiques et des principes formels faciles à comprendre dans lesquels se distingue un recours croissant à la chanson populaire. Dans sa musique de chambre, Schumann amena cependant surtout un art de société – qui avait débuté env. 60 ans plus tôt avec les quatuors opus 20 (1772) de Haydn et qui avait atteint son sommet dans l'œuvre tardive de Beethoven avec ses cinq derniers quatuors (1824-1826) – à se développer en genre le plus ambitieux de la musique instrumentale. Par opposition, le trio avec piano représentait traditionnellement le modèle de divertissement musical plein d'esprit. Beethoven, après l'avoir inauguré officiellement en 1795 avec ses trois trios opus 1, le remit en question en réalisant une conception poétique de l'unité thématique cyclique, spécifiquement dans le troisième trio en do mineur, conception à laquelle il allait encore avoir recours dans la 9^{ème} Symphonie. Dans ses trios, Schubert

était certes parvenu à des tableaux musicaux peut-être encore davantage émouvants, mais il n'avait pas cherché ce déchirement et ce crevassement dialectiques si caractéristiques de Beethoven et qui font du trio opus 97 «Archiduc» un sommet du genre. En empruntant une nouvelle voie toute aussi innovatrice par la forme et le contenu dans ses trois trios opus 1 (1842), le jeune César Franck se manifesta donc comme l'héritier légitime de Beethoven.

Pour Schumann, le trio se situait manifestement entre le pôle des attentes bourgeoises de virtuosité et d'éclat et celui de ses propres aspirations à une réflexion et une densité constructive (contradiction à laquelle Max Reger s'acharna encore de manière productive dans son trio opus 102). Ceci peut expliquer pourquoi Schumann se mit en devoir de composer une œuvre plus vaste pour cette formation que bien des années après les quatuors à cordes et le quintette, resp. le quatuor avec piano. A cela s'ajouta le désir d'élargir le répertoire de concerts de son épouse qui avait elle-même amené une contribution respectable avec son trio pour cordes et

piano opus 17 en sol mineur. Ainsi les trois trios – les opus 63 et opus 80, composés en 1847 à Dresde, et l'opus 110, composé en 1851 à Düsseldorf – sont à aborder comme œuvres majeures de Schumann et dont le rang est resté curieusement dissimulé jusqu'à nos jours. Les défis qu'elles représentent pour les interprètes ne sont en premier lieu pas de nature technique. Ils se situent dans la manière de rendre perceptibles les nombreuses facettes de la relation entre ancien et neuf, entre classique et romantique, à laquelle il est fait allusion. La vérité poétique dans la musique de Schumann, son balancement entre élans emphatiques et douce mélancolie, ne s'ouvre qu'au connaisseur. Cela rend la musique de Schumann unique, mais limite sa compréhension par le grand public.

Par la tonalité et l'allure passionnée du 1^{er} mouvement, le **trio opus 63 en ré mineur** de Schumann, composé à l'occasion du 28^{ème} anniversaire de son épouse le 13 septembre 1847, prend inmanquablement la suite du trio en ré mineur de Mendelssohn; une seconde ligne s'étend

au trio «Archiduc» de Beethoven, œuvre qui figurait depuis 1834 au répertoire de Clara Wieck et que Schumann affrontait lui-même régulièrement lors de concerts publics et privés. Mais ces réminiscences servent uniquement de point de départ à une forme individuelle reconnaissable autant par ses grandes phrases que par la «mosaïque» du matériau thématique. Les tournures souvent visionnaires – auxquelles contribue aussi une harmonisation qui mènera jusqu'à l'univers de Tristan, sous-entendue dès les premières mesures par les discrètes figures chromatiques du violon et du violoncelle – sont réunies en un «subtil jeu de lumières» (Bodo Bischoff). (Par souci d'équité, il convient de préciser que c'est Wagner qui s'inspira de Schumann et pas l'inverse !) Pour Clara, ce mouvement était «un des plus beaux que je connaisse», ce qui ne doit cependant nullement empêcher les trois autres d'être abordés de la même manière. Toujours dans la tonalité principale, le deuxième mouvement, Scherzo, amène des tensions chromatiques et rythmiques à un raffiné trio canonique, à l'image de la Sonate opus 101 de Beethoven. Dans

le mouvement lent magnifiquement teinté (dans les tonalités de dominante mineure et du relatif Fa majeur), les énergies harmoniques et polyphoniques se tiennent en équilibre tandis que le Finale *attacca* percera au Ré majeur, tonalité qui sera cependant remise continuellement en question au cours du mouvement: dans sa forme par la combinaison raffinée d'éléments de la forme *sonate* et de la forme *rondo*, harmoniquement par la modulation dans les régions de la sous-dominante (et de la sous-dominante de la sous-dominante) Do majeur et Sol majeur qui sont également employées dans le semblant de réexposition. L'apparente solidité de la thématique est effacée par la grande habileté du contrepont et des subtils décalages syncopés. Ce n'est que dans la *coda* finale que les ambiances qualifiées de «sombres» par Schumann – et comme toujours d'une pesante teinte biographique – se dispersent définitivement.

Dans le **trio opus 80 en Fa majeur**, esquissé et échafaudé en trois jours (!), puis révisé à fond lors d'une seconde phase de

travail, la situation est toute autre. En la comparant avec son premier trio, Schumann lui-même caractérisait l'œuvre de «plus aimable et plus rapide», alors que Clara la plaçait carrément au-dessus: «elle appartient aux pièces de Robert qui, du début à la fin, m'émeuvent et me ravissent au plus profond de mon âme. Je l'aime passionnément et aimerais sans cesse la rejouer». Cet avis n'est pas uniquement fondé sur la maîtrise de la composition du trio, mais surtout sur les références privées que Schumann a dissimulées dans la partition. Au début du développement du premier mouvement, il amène ainsi un nouveau thème, également apparenté au deuxième thème, emprunté au Lied *Intermezzo* du cycle Eichendorff opus 39 dans lequel il accompagne les paroles «Dein Bildnis wunderselig, hab' ich im Herzensgrund». Ces mesures correspondent à une partie de la *coda* du troisième mouvement: le début du Lied *Seit ich ihn gesehen* du cycle *Frauenliebe und -leben* d'après Adelbert von Chamisso. Dans le premier mouvement, ce passage évoquerait ainsi la déclaration d'amour masculine, dans le troisième son

pendant féminin. Schumann aimait ce genre de sous-entendus qui transformaient sa musique en documents sonores relatant sa relation dramatique avec Clara et permettaient l'échange de messages symboliques qui restaient dissimulés à des tiers. Nonobstant, les allusions à Beethoven et Mendelssohn (la sonate pour violon opus 30 n° 2 et resp. le quatuor à cordes opus 13 en la mineur) dans le deuxième mouvement sont plus aisés à interpréter: ils sont une révérence à l'«Un» et à son «successeur» en qui Schumann voyait l'ami dans sa célèbre critique du trio opus 49 de Mendelssohn. Dans le trio en Fa majeur, les citations s'adressent donc une nouvelle fois au connaisseur ou demeurent carrément dissimulées dans la mythologie privée. Mais indépendamment de cela, les quatre mouvements du trio forment des exemples impressionnants du style instrumental avancé de Schumann, lequel, par une dramaturgie musicale raffinée, éveille chez l'auditeur une impression d'immense unité du langage et, dans un même temps, de différenciation dans le détail. Les mouvements possèdent un style propre à

chacun, sans toutefois être des pièces de caractères différents: le grand, peut-être même inégalé art de Schumann est donc de constamment voir la logique de chaque développement isolé en rapport avec le tout. Sans jamais laisser le fil d'action imaginaire se perdre, il «raconte»; c'est ce que Mahler appréciait par-dessus tout dans la musique de Schumann. Ainsi les éléments de «question et réponse», par les audaces harmoniques du premier mouvement, la force expressive du mouvement lent (qui retourne vers les médiantes afin de créer un cercle Fa – Mi bémol – La – Fa), le rythme sicilien magnifiquement retenu du Scherzo et la fascination qu'engendre la cadence du Final entre élans et arrêts, sont certes parfaitement équilibrés mais difficilement perceptibles. Contrairement au langage écrit, il demeure cependant impossible de définir ce qui est appel et ce qui correspond à un écho, un univers que Schumann a exploré d'une façon unique dans ses trios.

Wolfgang Rathert

Traduction: Sébastien Singer



Le Schweizer Klaviertrio a successivement remporté le 1^{er} Prix du Concours International de Caltanissetta (I) en 2003 et du Concours International Brahms (A) en 2005. La même année, le Swiss Ambassador's Award lui a été décerné au Wigmore Hall de Londres. Aujourd'hui, l'ensemble compte parmi les plus intéressants de sa génération.

Le Schweizer Klaviertrio a bénéficié des précieux conseils de Menahem Pressler (Beaux Arts Trio), de Stephan Goerner (Quatuor Carmina), du Trio Altenberg de Vienne, du Trio di Milano, de Valentin Berlinsky (Quatuor Borodine) et du Quatuor Amadeus.

Depuis le début de son existence en 1998, le trio a joué dans plus de 35 pays sur tous les continents. Parmi les salles qui l'ont accueilli figurent la Tonhalle de Zurich, la Victoria Hall de Genève, le Wigmore Hall de Londres, le Concert Gebouw Amsterdam, le Teatro Teresa Carreño de Caracas, le Shanghai Grand Theatre, etc.

Comme ensemble soliste, le Schweizer Klaviertrio a collaboré avec l'Orchestre Philharmonique de Liège, l'Orchestre Symphonique National d'Ukraine, le Queensland Orchestra Brisbane, le Scottish Chamber Orchestra et beaucoup d'autres. Régulièrement invité par des festivals de renom dans le cadre de ses tournées internationales, l'ensemble agrmente souvent ses voyages par des cours d'interprétations.

De nombreux enregistrements pour diverses radios et télévisions documentent la création artistique du Schweizer Klaviertrio. Plusieurs disques consacrés à des trios de Mozart, Mendelssohn, Dvořák, Juon, Martin et Schnyder ont par ailleurs vu le jour ces dernières années. Depuis 2010, le Schweizer Klaviertrio enregistre pour le label *audite*.

Pour les 10 ans de l'ensemble, le festival international KAMMERMUSIK BODENSEE a vu le jour en 2008. Martin Lucas Staub, pianiste du Schweizer Klaviertrio, en assume la direction artistique.



ROBERT SCHUMANN (1810-1856)

Klaviertrio Nr. 1 d-moll op. 63 **31:08**

- | | | |
|--------|---------------------------------|-------|
| ① I. | Mit Energie und Leidenschaft | 11:57 |
| ② II. | Lebhaft, doch nicht zu rasch | 4:46 |
| ③ III. | Langsam, mit inniger Empfindung | 6:11 |
| ④ IV. | Mit Feuer | 8:14 |

Klaviertrio Nr. 2 F-Dur op. 80 **27:06**

- | | | |
|--------|----------------------|------|
| ⑤ I. | Sehr lebhaft | 8:10 |
| ⑥ II. | Mit innigem Ausdruck | 7:41 |
| ⑦ III. | In mäßiger Bewegung | 5:29 |
| ⑧ IV. | Nicht zu rasch | 5:46 |

Gesamtspielzeit: **58:21**



audite
92.654
SACD

SCHWEIZER KLAVIERTRIO

Angela Golubeva, Violine
Sébastien Singer, Cello
Martin Lucas Staub, Klavier