

 BIS

Lieber Johann

SCHUMANN: BRAHMS  
sonatas and songs

CHRISTIAN POLTÉRA cello  
KATHRYN STOTT piano

## SCHUMANN, Robert (1810–56)

### Sonata No. 2 in D minor, Op. 121 (1851)

(originally for violin and piano)

- |            |   |       |
|------------|---|-------|
| <b>[1]</b> | I. <i>Ziemlich langsam – Lebhaft</i>  | 12'53 |
| <b>[2]</b> | II. <i>Sehr lebhaft</i>   | 4'19  |
| <b>[3]</b> | III. <i>Leise, einfach</i>  | 5'19  |
| <b>[4]</b> | IV. <i>Bewegt</i>   | 8'50  |
| <b>[5]</b> | <b>Intermezzo</b> (Second movement of the 'F-A-E Sonata', 1853)<br><i>Bewegt, doch nicht zu schnell</i> | 2'46  |

## BRAHMS, Johannes (1833–97)

- |            |   |      |
|------------|---|------|
| <b>[6]</b> | <b>Scherzo</b> , WoO 2 (Third movement of the 'F-A-E Sonata', 1853)<br><i>Allegro</i> | 5'27 |
|------------|---|------|

### Sonata No. 3 in D minor, Op. 108 (1886–88)

(originally for violin and piano)

- |             |   |      |
|-------------|---|------|
| <b>[7]</b>  | I. <i>Allegro</i>                           | 7'50 |
| <b>[8]</b>  | II. <i>Adagio</i>                           | 4'24 |
| <b>[9]</b>  | III. <i>Un poco presto e con sentimento</i> | 2'48 |
| <b>[10]</b> | IV. <i>Presto agitato</i>                   | 5'42 |

- |             |   |      |
|-------------|---|------|
| <b>[11]</b> | <b>Wie Melodien zieht es mir</b> , Op. 105 No. 1<br><i>Zart</i> | 1'40 |
|-------------|---|------|

SCHUMANN, Clara (1819–96)

⑫ Sie liebten sich beide, Op. 13 No. 2

2'00

*Nicht schnell*

TT: 65'17

Christian Poltéra *cello*

Kathryn Stott *piano*

The original parts for violin or voice have been adapted for the cello by Christian Poltéra.

**Instrumentarium:**

Cello: Antonio Stradivarius 'Mara', 1711. Bow: Dominique Peccatte, 1850

Grand piano: Steinway D

**D**uring the eighteenth century the cello had gradually emerged from the anonymity of the continuo group and by the Romantic era it had become an indispensable facet of musical expression. Schumann, who had himself taken cello lessons, was very fond of it, describing it as a ‘beautiful instrument’; and Johannes Brahms, who acquired considerable skill as a cellist, praised its ‘masculine, serious character’. In his works Brahms therefore often entrusted the cello with important themes, often melancholy in character. And so we may hope that this disc of Christian Poltéra’s carefully made adaptations of violin works and songs would be at least tolerated, or perhaps even approved of, by the composers. (Sometimes it worked the other way around: Schumann made a version for violin and orchestra of his Cello Concerto in A minor, Op. 129 [1850].)

‘A few weeks after the composition of the A minor Sonata [September 1851] Schumann said in his good-humoured way, smiling: “I didn’t like the First Violin Sonata, so I wrote another one, which has hopefully turned out better”, and then he produced his D minor Sonata (Op. 121) – decidedly a very important work in some respects. Some might likewise find this work all too gloomy, but it is certain that every single bar proclaims the spiritual nobility and intellectual stature of its creator.’

Schumann’s biographer Wilhelm Joseph von Wasielewski wrote this about the origins of the composer’s Second Violin Sonata, composed in October/November 1851, during his difficult time as director of music in Düsseldorf. Wasielewski’s supposition that the piece might ‘likewise’ be perceived as ‘all too gloomy’ is fed by numerous reservations concerning Schumann’s allegedly rather inaccessible late works. In this context it is, however, wide of the mark, as the work looks back to the composer’s younger days. The very first chords (‘short and energetic’) of the slow introduction allude to the violinist Ferdinand David, to whom the sonata is dedicated ‘as a souvenir of the fine hours spent together in our youth’. The notes

D-A-F-D are the musical material from which the introduction and also the first theme (*Lebhaft*) of the first movement – with urgent syncopations and characterized by sighing motifs – are developed. The nervously throbbing, motoric rhythms of the second movement (*Sehr lebhaft*), a B minor Rondo in 6/6-time, continue in a similar vein. The slow movement (*Leise, einfach*), however, is quite different, starting cautiously, *pizzicato*. Wasielewski singled out this movement in particular: ‘The delightful and innocently charming *Andante*, like a glance back to one’s youth, represents a soothing glimmer of light in the sequence of four movements.’ The sonata-form finale (*Bewegt*) is tempestuous – a hurtling march in semiquaver motion, with reflective interludes, ending in a bright D major.

The first performance of the sonata did not take place until late October 1853; it was given by the celebrated violin virtuoso and composer Joseph Joachim and Clara Schumann. Joachim had become acquainted with the Schumanns in March 1853 and had rapidly become a friend of the family. So had the very young Johannes Brahms (then only just 20), who a few weeks earlier had knocked on the famous couple’s door, and whom Schumann hailed as a musical Messiah in the *Neue Zeitschrift für Musik* – a prophecy that naturally placed a considerable burden of expectation on the shoulders of the aspiring youngster.

As one of the greatest violin virtuosos of his time, Joachim inspired a number of composers. These included Schumann, who devised a musical welcome on the occasion of a visit by Joachim to Düsseldorf – a visit during which not only the Second Sonata was premièred but also the Fantasy for violin and orchestra. As a surprise gift Joachim received a four-movement violin sonata, composed by Schumann jointly with Brahms and Albert Dietrich: Dietrich wrote the first movement and Brahms the third, with Schumann providing the second and fourth. The title of the sonata was: ‘F.A.E.: In expectation of the arrival of their revered and beloved friend, Joseph Joachim’. Joachim then had to guess who had written what.

It was a prank that worked well, as Brahms's biographer Max Kalbeck relates: 'Upon his arrival, Joachim had the most pleasant surprise. From a pretty girl dressed as a gardener – who turned out to be Gisela von Arnim – he received a basket of flowers. Under the flowers, however, lay the manuscript of a violin sonata...' The title of the so-called 'F-A-E Sonata' is an abbreviation, spelt out in musical notes, of Joseph Joachim's life motto (which would acquire a similar meaning for Brahms): 'Frei, aber einsam' ('Free but alone'). Therefore the musical motif F-A-E plays a central role here – rather like the motif D-A-F-D in the first movement of the Second Violin Sonata – although, in accordance with the ambivalence of this maxim, its more positive inversion occurs as well: 'Einsam, aber frei'.

As the second movement of the sonata, Schumann composed an Intermezzo (*Bewegt, doch nicht zu schnell*). Shortly afterwards he expanded it into a complete violin sonata – combining it with the finale he had already written and newly composed first and third movements (Sonata No. 3 in A minor, WoO 2). Schumann concentrates on the expressive potential of the F-A-E motif. It is heard above an accompaniment of running triplets in the piano as a descending sixth (F–A) and a rising fifth (A–E), occasionally brightened up, but usually in its emphatic original form – although its expressive depths are never completely plumbed (this is, after all, an intermezzo).

Brahms's Scherzo is the only movement in which Joachim's motto is hardly present at all: it is heard at just two rather inconspicuous places. This does not indicate that Brahms disliked the motif, however; indeed, he used it in the finale of the Piano Sonata in F minor, Op. 5, composed at the same time. In any case the Scherzo is a remarkable contribution to the project, in a passionate 6/8-time with rhythmic complexities and rugged, expressive themes. Brahms used a slightly revised version of the movement in his Piano Quartet in C minor, Op. 60. The themes are characterized above all by steps of a second, separated by wide interval leaps:

this could be interpreted as a reduction of the motto to its bare bones (frei – einsam, F – E) but, more obviously, it is a conscious motivic allusion to Dietrich's first movement. An unexpected coda, aptly characterized by its marking *grandioso*, ends the movement; with mischievous irony Brahms gives his friend some ‘virtuoso fodder’. Joachim sight-read the sonata with Clara Schumann; he identified the respective composers without hesitation.

Some three decades later, in the summer of 1886, Brahms wrote the Sonata in D minor, Op. 108, the last of his three sonatas for violin and piano (in late 1888, before publication, he made a few small changes), and dedicated it to his friend, the pianist and conductor Hans von Bülow. Here Brahms shows himself to be a master of handling tradition, as is shown for example by the highly individual sonata form in the first movement (*Allegro*). Both main thematic groups are dramatized in the manner of a development; the actual development section can thus allow itself the freedom of highlighting the first theme above a 46-bar-long pedal point. The *Adagio* is an elegiac song, repeated in slightly modified form and then extended with a coda. Brahms's friend, the eminent Viennese critic Eduard Hanslick, regarded the third movement – a breathless scherzo in F sharp minor (*Un poco presto e con sentimento*) – as ‘one of the most brilliant pieces’ the composer had ever written: ‘An uneasy, intermittent throbbing pulsates like a heartbeat through the main motif and the entire atmosphere of this thoroughly unified movement. This theme is the most original, the most incisive in the sonata; its rhythm will not let go of us.’ In the finale, again a *Presto (agitato)*, brings the barely contained passion completely to the surface; in a ‘flood of music streaming forth like lava’ (Hanslick) the opening theme proves to be the undisputed protagonist, also dominating the coda in an implacable D minor.

It was also in the summer of 1886 that Brahms composed the song *Wie Melodien zieht es mir*, Op. 105 No. 1, the text of which (by Klaus Groth) is a Romantic

contemplation of that which remains unspoken: ‘But the word comes and grabs it / And places it before my eyes, / It fades like grey mist / And disappears like a breath.’ In three tender, delicate waves Brahms depicts an unnamed realm in an extremely subtle way. By contrast, in Heinrich Heine’s *Sie liebten sich beide* Romantic irony prevails: it tells of a pair of lovers whose devotion, unacknowledged in life, strangely transcends death: ‘They had died long ago / And barely knew it themselves.’ Clara Schumann composed the song ‘with love, for my dear Robert on 8th June 1842’, his 32nd birthday (‘the most successful thing she has written so far’, he noted in his so-called ‘marriage diary’). This atmospheric jewel, revised before publication, captures the confused situation in short, reluctant gestures and almost overwhelming minor-key colours.

© Horst A. Scholz 2019

**Christian Poltéra** was born in Zurich. After receiving tuition from Nancy Chumachenko and Boris Pergamenschikow, he studied with Heinrich Schiff in Salzburg and Vienna. As a soloist he works with eminent orchestras including the Munich Philharmonic Orchestra, Leipzig Gewandhaus Orchestra, Los Angeles Philharmonic, Oslo Philharmonic Orchestra, Orchestra dell’Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rome, Orchestre de Paris, BBC Symphony Orchestra, Orchestre Révolutionnaire et Romantique and Chamber Orchestra of Europe under such conductors as Bernard Haitink, Riccardo Chailly, Christoph von Dohnányi, Andris Nelsons and Sir John Eliot Gardiner.

He also devotes himself intensively to chamber music together with such musicians as Gidon Kremer, Christian Tetzlaff, Leif Ove Andsnes, Mitsuko Uchida, Lars Vogt, Kathryn Stott and Martin Fröst, and with the Auryn and Zehetmair Quartets. Together with Frank Peter Zimmermann and Antoine Tamestit, Christian

Poltéra has formed a string trio, the Trio Zimmermann, which performs at the most prestigious concert venues and festivals all over Europe. In 2004 he received the Borletti-Buitoni Award and was selected as a BBC New Generation Artist.

He is a regular guest at renowned festivals (such as Salzburg, Lucerne, Berlin, Edinburgh and Vienna) and made his BBC Proms début in 2007. Christian Poltéra's discography, which has won acclaim from the international press, reflects a varied repertoire that includes the concertos by Dvořák, Dutilleux, Lutosławski, Walton, Hindemith and Barber as well as chamber music by Prokofiev, Fauré, Beethoven and Schubert. Christian Poltéra plays the famous cello 'Mara', built in 1711 by Antonio Stradivari.

[www.christianpoltera.com](http://www.christianpoltera.com)

One of Britain's most versatile musicians, **Kathryn Stott** studied at the Yehudi Menuhin School and the Royal College of Music, and was a prize-winner at the Leeds International Piano Competition in 1978. Since then she has appeared regularly with major orchestras throughout the world, but she is also dedicated to chamber music and enjoys long-standing musical relationships with distinguished instrumentalists, including a noted collaboration with Yo-Yo Ma. A special interest in contemporary music has led to many world premières and a particularly close collaboration with composer Graham Fitkin.

Kathryn Stott has an acclaimed and wide-ranging discography, including solo recitals of music by John Foulds and Erwin Schulhoff for BIS. On *Solitaires*, described as 'a disc of indisputable intelligence and sonic opulence' in the French magazine *Diapason*, she gives proof of her enduring passion for French music, and for BIS she has also recorded several projects with the cellist Christian Poltéra and with her piano duo partner Noriko Ogawa. Passionate about working with young musicians, Kathryn Stott presently teaches at the Norwegian Academy of Music

and is International Chair of Piano at Royal Northern College of Music.

Since 1995 Kathryn Stott has been curating and directing festivals, constantly exploring music she ‘knows nothing about’ and bringing together unusual musical combinations. She is currently artistic director of the Australian Festival of Chamber Music.

*[www.kathrynstott.com](http://www.kathrynstott.com)*

**D**as Violoncello, „dies schöne Instrument“ (Robert Schumann), entwickelte sich im Laufe des 18. Jahrhunderts allmählich aus der Anonymität der Continuogruppe heraus und wurde zumal in der Romantik zu einer unverzichtbaren Facette musikalischen Ausdrucks. Robert Schumann, der Cellounterricht genossen hatte, schätzte es sehr, und auch Johannes Brahms, der es zu beträchtlichem Können auf dem Violoncello brachte, liebte den „männlich ernsten Charakter des Instruments“ (Brahms); in seinen Werken vertraute er ihm nicht ohne Grund wichtige, oft melancholisch eingefärbte Themen an. Und so ist zu hoffen, dass die hier vorgelegten, von Christian Poltéra behutsam eingerichteten Bearbeitungen einiger Violinwerke und Lieder für Violoncello durchaus die Duldung, wenn nicht gar die Zustimmung ihrer Schöpfer gefunden hätten. (Zumal es auch gleichsam andersherum ging: Sein Konzert a-moll op. 129 für Violoncello und Orchester aus dem Jahr 1850 richtete Robert Schumann auch für Violine und Orchester ein.)

„Wenige Wochen nach Entstehung der A-moll-Sonate [Sept. 1851] äußerte Schumann lächelnd in seiner gutherzigen Weise: ‚Die erste Violinsonate hat mir nicht gefallen; da habe ich denn noch eine zweite gemacht, die hoffentlich besser gerathen ist‘, und mit diesen Worten brachte er seine D-moll-Sonate (op. 121) zum Vorschein, – ein in gewisser Hinsicht ohne Frage sehr bedeutendes Musikstück. Mancher dürfte auch dieses Werk allzu düster finden, aber sicher ist doch, dass jeder Takt den geistigen Adel und die Hoheit des Sinnes seines Urhebers verkündet.“

Dies berichtet der Schumann-Biograph Wilhelm Joseph von Wasielewski über die Entstehung von Robert Schumanns Zweiter Violinsonate, die im Oktober/ November 1851, während seiner schwierigen Zeit als Düsseldorfer Musikdirektor, entstand. Wasiliewskis Vermutung, dass „auch dieses Werk allzu düster“ erscheinen könnte, speist sich aus mancherlei Vorbehalten gegen Schumanns angeblich spröde, unzugänglichere Spätwerke, zielt aber hier insofern bereits ins Leere, als das Werk

seinen Blick auf jugendlichere Tage richtet. Gleich die ersten Akkorde („Kurz und energisch“) der langsam Einleitung verweisen auf den Geiger Ferdinand David, dem die Sonate „als ein Erinnerungszeichen an im jugendlichen Alter verlebte schöne Stunden“ gewidmet ist: Die Noten D-A-F-D sind das tonsymbolische Material, aus dem die Einleitung wie auch das erste Thema (*Lebhaft*) eines synkopisch drängenden und von Seufzermotivik geprägten Kopfsatzes entwickelt werden. Der zweite Satz (*Sehr lebhaft*), ein h-moll-Rondo im 6/8-Takt, knüpft in seiner nervös-pochenden Motorik an diesen Gestus an. Ganz anders dagegen zeigt sich der langsame Satz (*Leise, einfach*), der im behutsam begleiteten Pizzikato beginnt. Wasielewski hob diesen Satz denn auch besonders hervor: „Das liebliche und unschuldvoll reizende, wie ein Rückblick in die Jugendzeit sich ausnehmende *Andante* bildet einen wohlthuenden Lichtblick in der Reihe der vier Sätze.“ Stürmisch dagegen nimmt sich das Finale (*Bewegt*) in Sonatenhauptsatzform aus – ein in Sechzehntelbewegung dahinpreschender Marsch mit reflektierenden Einschüben, der schlussendlich in hellem D-Dur aufleuchtet.

Die Uraufführung der Sonate fand Ende Oktober 1853 statt; es spielten der gefeierte Geigenvirtuose und Komponist Joseph Joachim und Clara Schumann. Joachim hatte die Schumanns im März 1853 kennengelernt und war rasch zu einem Freund der Familie geworden, ähnlich wie der blutjunge, gerade einmal 20 Jahre alte Johannes Brahms, der nur einige Wochen zuvor an die Tür des berühmten Künstlerehepaars geklopft hatte und den Schumann in der *Neuen Zeitschrift für Musik* als einen musikalischen Messias pries – eine Prophezeiung, die den Hoffnungsträger freilich auch unter gehörigen Erwartungsdruck setzte.

Als einer der größten Geigenvirtuosen seiner Zeit inspirierte Joachim zahlreiche Komponisten zu Violinwerken, und für ihn auch ersann Robert Schumann einen musikalischen Willkommensgruß anlässlich seines Aufenthalts in Düsseldorf, bei dem neben der Zweiten Violinsonate auch Schumanns Phantasie für Violine und

Orchester uraufgeführt wurde: Eine gemeinschaftlich mit Brahms und Albert Dietrich komponierte, viersätzige Violinsonate sollte ihn überraschen, für die Brahms den 3. Satz und Dietrich den 1. Satz beisteuerten, Schumann aber die Sätze 2 und 4 schrieb. Der Titel der Sonate: „F.A.E. / In Erwartung der Ankunft des / verehrten und geliebten Freundes / Joseph Joachim“. Die jeweiligen Schöpfer hatte Joachim dann zu erraten.

Ein gelungener Coup, wie der Brahms-Biograph Max Kalbeck berichtet: „Bei seiner Ankunft wurde Joachim auf das lieblichste überrascht. Von einem hübschen, wie eine Gärtnerin gekleideten Mädchen, das sich dann als Gisela von Arnim entpuppte, erhielt er einen Blumenkorb. Unter den Blumen aber lag das Manuskript einer Violinsonate ...“ Der Titel der sogenannten „F-A-E-Sonate“ verweist mit seiner tonsymbolischen Abkürzung auf das romantische Lebensmotto Joseph Joachims (das für Brahms eine ganz ähnliche Bedeutung erlangen sollte): „Frei, aber einsam“. Das musikalische Motiv F-A-E also spielt hier – ähnlich wie das D-A-F-D-Motiv im Kopfsatz der Violinsonate Nr. 2 – eine zentrale Rolle, wiewohl auch, gemäß der schillernden Janusköpfigkeit dieser Maxime im realen Leben, seine positivere Umkehrung Verwendung findet: „Einsam, aber frei“ (vgl. auch den Untertitel der Sonate).

Als 2. Satz der Sonate komponierte Schumann ein Intermezzo (*Bewegt, doch nicht zu schnell*), das er wenig später mitsamt dem Finale sowie eigenen Fassungen für die Sätze 1 und 3 zu einer durchweg eigenen Violinsonate ergänzte (Nr. 3 a-moll WoO 2). Schumann rückt das expressive Potential des Mottos F-A-E ins Zentrum: Über einem triolischen Fundament des Klaviers erklingt es als Folge von fallender kleiner Sext (F-A) und Quintsprung aufwärts (A-E): verschiedentlich aufgehellt, zumeist aber in seiner emphatischen, wiewohl nie – immerhin handelt es sich um ein Intermezzo – vollends expressiv ausgeloteten Grundform.

Brahms' Scherzo ist der einzige Satz, in dem Joachims Motto höchst sparsam,

nämlich nur an zwei, zudem eher unscheinbaren Stellen, erscheint. (Dass dies nicht an einer musikalischen Abneigung auf Seiten von Brahms gelegen hat, belegt etwa das zeitgleich komponierte Finale der Klaviersonate f-moll op. 5, in dem es ebenfalls Verwendung findet.) Gleichwohl ist das Scherzo ein bemerkenswerter Beitrag, der in seinem leidenschaftlichen 6/8-Takt mit rhythmischen Vertracktheiten und einer zerklüfteten, ausdrucksstarken Thematik aufwartet. (Brahms hat diesen Satz denn auch, leicht überarbeitet, in das Klavierquartett c-moll op. 60 aufgenommen.) Letztere ist vor allem geprägt von Sekundschritten, die durch weite Intervalle getrennt sind – man könnte dies als Verkürzung des Mottos auf seinen Kern (Frei-Einsam) deuten, naheliegender aber ist ein bewusster motivischer Bezug auf den von Dietrich stammenden Kopfsatz. Eine unvermittelte, durch die Vortragasanweisung *grandioso* treffend charakterisierte Coda beendet den Satz – mit schalkhafter Ironie gibt Brahms seinem Freund „Virtuosenfutter“. Joachim hat die Sonate mit Clara Schumann vom Blatt gespielt; die jeweiligen Urheber hat er allesamt ohne größeres Zögern erkannt.

Gut drei Jahrzehnte später, im Sommer 1886, komponierte Brahms als letzte seiner insgesamt drei Violinsonaten die Sonate d-moll op. 108 (Ende 1888, vor der Drucklegung, arbeitete er noch einige kleinere Änderungen ein) und widmete sie dem mit ihm befreundeten Pianisten und Dirigenten Hans von Bülow. Brahms erweist sich hier einmal mehr als Meister im Umgang mit dem Traditionsbestand, wie etwa die hochindividuelle Anlage der Sonatenhauptsatzform des Kopfsatzes (*Allegro*) zeigt: Beide Hauptthemengruppen erscheinen durchführungsartig dramatisiert, so dass sich der eigentliche Durchführungsteil die Freiheit nehmen kann, das erste Thema über einem 46-taktigen Orgelpunkt auf A zu beleuchten. Das *Adagio* ist ein elegischer Gesang, der leicht verändert wiederholt und schließlich um eine Coda erweitert wird. Den dritten Satz – ein atemloses Scherzo in fis-moll (*Un poco presto e con sentimento*) – hielte der Brahms-Freund und Wiener Kritiker-

papst Eduard Hanslick für „eines der genialsten Stücke“ des Komponisten überhaupt: „Ein unruhig intermittierendes Pochen pulsirt wie ängstliches Herzklopfen durch das Hauptmotiv und die ganze Stimmung des durchaus einheitlichen Satzes. Dieses Thema ist das originellste, prägnanteste in der Sonate, sein Rhythmus lässt uns nicht los“. Im Finale, erneut ein *Presto (agitato)*, drängt die bislang noch notdürftig gebändigte Leidenschaftlichkeit vollends nach außen; in einer „wie heiße Lava hinströmenden Tonflut“ (Hanslick) erweist sich das Eingangsthema als unbestrittener Hauptakteur, der noch die Coda in unversöhnlichem d-moll bestimmt.

Ebenfalls im Sommer 1886 komponierte Brahms das Lied *Wie Melodien zieht es mir* op. 105 Nr. 1, dessen Text (Autor: Klaus Groth) in romantischer Manier dem Unsagbaren nachsinnt: „Doch kommt das Wort und fasst es / Und führt es vor das Aug“, / Wie Nebelgrau erblasst es / Und schwindet wie ein Hauch.“ In drei zarten, duftigen Aufschwüngen umreißt Brahms das namenlose Reich auf höchst subtile Weise. In Heinrich Heines *Sie liebten sich beide* obwaltet hingegen romantische Ironie, erzählt es doch von einem Liebespaar, dessen Zuneigung, zu Lebzeiten uneingestanden, auf eigentümliche Weise den Tod überdauert: „Sie waren längst gestorben / Und wussten es selber kaum.“ Clara Schumann komponierte das Lied „mit Liebe meinem guten Robert zum 8ten Juni 1842“, seinem 32. Geburtstag („das Gelungenste, was sie bis jetzt überhaupt geschrieben hat“, notierte dieser im sogenannten „Ehetagebuch“). Vor der Drucklegung überarbeitet, fängt das atmosphärische Kleinod die verfahrene Situation in kurzen, widerstrebenden Gesten und schier ausweglosem Moll ein.

© Horst A. Scholz 2019

**Christian Poltéra** wurde in Zürich geboren. Nach Unterricht bei Nancy Chumachenko und Boris Pergamenschikow studierte er bei Heinrich Schiff in Salzburg und Wien. Als Solist arbeitet er mit führenden Orchestern wie den Münchner Philharmonikern, dem Gewandhausorchester Leipzig, Los Angeles Philharmonic, dem Sinfonieorchester des NDR Hamburg, dem Oslo Philharmonic Orchestra, dem Orchestra dell' Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rom, dem Orchestre de Paris, dem BBC Symphony Orchestra, dem Orchestre Révolutionnaire et Romantique und dem Chamber Orchestra of Europe unter Dirigenten wie Bernard Haitink, Riccardo Chailly, Christoph von Dohnányi, Andris Nelsons und Sir John Eliot Gardiner zusammen.

Intensiv widmet er sich auch der Kammermusik mit Musikern wie Gidon Kremer, Christian Tetzlaff, Leif Ove Andsnes, Mitsuko Uchida, Lars Vogt, Kathryn Stott, Martin Fröst, dem Auryn und dem Zehetmair Quartett. Zusammen mit Frank Peter Zimmermann und Antoine Tamestit bildet Christian Poltéra ein Streichtrio – das Trio Zimmermann –, das europaweit in den angesehensten Konzertsälen und bei bedeutendsten Festivals auftritt. 2004 wurde er mit dem Borletti-Buitoni Award ausgezeichnet und als ein BBC New Generation Artist ausgewählt.

Er ist regelmäßiger Guest bei renommierten Festivals (u.a. Salzburg, Luzern, Berlin, Edinburgh und Wien) und gab 2007 sein Debüt bei den BBC Proms. Christian Poltéras von der internationalen Fachpresse gefeierte Diskographie spiegelt sein vielseitiges Repertoire wider, zu dem die Cellokonzerte von Dvořák, Dutilleux, Lutosławski, Walton, Hindemith und Barber ebenso gehören wie Kammermusik von Prokofjew, Fauré, Beethoven und Schubert. Christian Poltéra spielt das berühmte „Mara“-Cello von Antonio Stradivari aus dem Jahr 1711.

[www.christianpoltéra.com](http://www.christianpoltéra.com)

**Kathryn Stott**, eine der vielseitigsten Musikerinnen Großbritanniens, studierte an der Yehudi Menuhin School und dem Royal College of Music und war 1978 Preisträgerin der Leeds International Piano Competition. Seitdem tritt sie regelmäßig mit bedeutenden Orchestern auf der ganzen Welt auf, widmet sich aber auch der Kammermusik und pflegt langjährige musikalische Beziehungen zu herausragenden Instrumentalisten, darunter eine vielbeachtete Zusammenarbeit mit Yo-Yo Ma. Ihr Engagement für zeitgenössische Musik hat zu vielen Uraufführungen und einer besonders engen Zusammenarbeit mit dem Komponisten Graham Fitkin geführt.

Kathryn Stott kann auf eine gefeierte und umfangreiche Diskographie blicken, darunter Solo-Recitals mit Musik von John Foulds und Erwin Schulhoff bei BIS. Auf *Solitaires*, das im französischen Magazin *Diapason* als „ein Album von unbestreitbarer Intelligenz und klanglicher Opulenz“ beschrieben wurde, beweist sie ihre anhaltende Leidenschaft für die französische Musik; für BIS hat sie auch mehrere Projekte mit dem Cellisten Christian Poltéra und ihrer Klavierduopartnerin Noriko Ogawa aufgenommen. Kathryn Stott ist leidenschaftlich an der Arbeit mit jungen Musikern interessiert, unterrichtet derzeit an der Norwegischen Musikakademie und ist International Chair of Piano am Royal Northern College of Music.

Seit 1995 kuratiert und leitet Kathryn Stott Festivals, erkundet ständig solche Musik, „über die sie nichts weiß“, und stellt ungewöhnliche musikalische Kombinationen zusammen. Derzeit ist sie Künstlerische Leiterin des Australian Festival of Chamber Music.

[www.kathrynstott.com](http://www.kathrynstott.com)

**L**e violoncelle, « ce bel instrument » (Robert Schumann), évolua progressivement de l'anonymat du continuo au dix-huitième siècle vers une facette indispensable de l'expression musicale en particulier à l'époque du Romantisme. Robert Schumann, qui avait suivi des leçons de violoncelle, l'appréciait beaucoup tout comme Johannes Brahms, qui devint un violoncelliste compétent, aimait son « caractère masculin sérieux ». Dans ses compositions, Brahms lui confia ainsi des thèmes importants, souvent teintés de mélancolie. On peut donc espérer que les arrangements pour violoncelle d'œuvres pour violon et de lieder présentés ici, méticuleusement préparés par Christian Poltéra, auraient été tolérés, voire acceptés, par leurs compositeurs. (D'autant que le processus inverse s'est aussi produit : Robert Schumann réalisa un arrangement pour violon et orchestre de son Concerto en la mineur op. 129 pour violoncelle en 1850).

« Quelques semaines après l'achèvement de sa Sonate en la mineur [en septembre 1851], Schumann dit de sa manière cordiale en souriant : « la première sonate pour violon ne m'a pas plu ; j'en ai donc fait une deuxième qui, espérons-le, est plus réussie », et avec ces mots il a sorti sa Sonate en ré mineur (op. 121), une pièce musicale incontestablement très importante en un certain sens. Certains trouveront peut-être cette œuvre trop sombre, mais il est certain que chaque mesure traduit la noblesse spirituelle et la stature intellectuelle de son auteur ».

C'est en ces termes que Wilhelm Joseph von Wasielewski, biographe de Schumann, évoque l'origine de la deuxième Sonate pour violon, composée en octobre et novembre 1851, une période difficile durant laquelle le compositeur était directeur musical à Düsseldorf. Les doutes de Wasielewski à l'effet que cette œuvre pourrait, elle aussi, sembler « trop sombre » alimentés par ses réserves face aux œuvres tardives de Schumann, prétendument fragiles et inaccessibles, ne se justifient pas ici puisque l'œuvre renvoie à la jeunesse du compositeur. Les accords initiaux (« courts et énergiques ») de l'introduction lente font référence au violoniste

Ferdinand David à qui la sonate est dédiée en « souvenir amical des douces heures de jeunesse passées ensemble » : les notes ré-la-fa-ré (D-A-F-D selon la notation allemande) constituent la matière mélodique et symbolique sur laquelle l'introduction ainsi que le premier thème (« Vif ») du premier mouvement – traversé de passages syncopés et parcouru de motifs soupirants – sont développés. Le deuxième mouvement (« Très animé »), un rondo en si mineur à 6/8, poursuit dans cette veine avec son « motorisme » nerveux et percutant. En revanche, le mouvement lent (« Doucement, simplement »), qui commence sur un délicat accompagnement en *pizzicato*, est tout à fait différent. Wasielewski a particulièrement apprécié ce mouvement : « Le délicieux et innocemment charmant *Andante*, qui ressemble à un souvenir de jeunesse, constitue une agréable lueur d'espoir dans la succession des quatre mouvements ». Le finale (« Mouvementé ») tempétueux et dans la forme d'un premier mouvement de sonate – se compose d'une marche faite d'une succession de double-croches, avec des insertions plus posées, qui s'illumine finalement dans un brillant ré majeur.

La première exécution de la sonate n'eut lieu que fin octobre 1853 avec le célèbre virtuose du violon et compositeur Joseph Joachim et Clara Schumann. Joachim avait rencontré les Schumann en mars 1853 et était rapidement devenu un ami du couple, tout comme le très jeune Johannes Brahms, à peine âgé de 20 ans, qui avait frappé à la porte du célèbre couple d'artistes quelques semaines auparavant. En présentant ce dernier comme un messie musical dans la *Neue Zeitschrift für Musik*, Schumann mit certainement de la pression sur les jeunes épaules du compositeur prometteur.

Joachim, l'un des plus grands virtuoses du violon de son époque, a encouragé de nombreux compositeurs à écrire des œuvres pour violon. Robert Schumann lui offrit également un présent musical en guise de bienvenue à l'occasion de son passage à Düsseldorf pour y créer la *Fantaisie* pour violon et orchestre et la deuxième

Sonate pour violon : une sonate pour violon en quatre mouvements composée conjointement avec Brahms et Albert Dietrich. Dietrich composa le premier mouvement, Brahms le troisième et Schumann, les second et quatrième. Le titre de la sonate : « F.A.E. En attendant l'arrivée de leur estimé et aimé ami, Joseph Joachim ». Joachim, à qui on avait caché l'identité des compositeurs impliqués dut ensuite deviner lequel se cachait derrière chacun des quatre mouvements.

Une surprise réussie, comme le rapporte Max Kalbeck, biographe de Brahms : « À son arrivée, Joachim a été agréablement surpris. Il a reçu un panier de fleurs d'une jolie fille habillée en jardinière, qui s'avéra être Gisela von Arnim. Sous les fleurs se trouvait le manuscrit d'une sonate pour violon... » Le titre de la Sonate dite « F-A-E » avec son abréviation symbolique fait référence à la devise romantique de la vie de Joseph Joachim (qui devait acquérir un sens similaire chez Brahms) : « Libre, mais seul » [Frei, aber einsam]. Le motif musical fa-la-mi [F-A-E] – semblable au motif ré-la-fa-ré [D-A-F-D] du premier mouvement de la seconde Sonate pour violon – joue ici un rôle central, bien que, conformément à l'ambivalence de cette maxime, son pendant positif est également possible : « solitaire, mais libre ».

Pour le second mouvement de la sonate, Schumann composa un Intermezzo (*Animé, mais pas trop vite*), qu'il reprit un peu plus tard, avec le finale auxquels il ajouta ses propres premier et troisième mouvements, pour constituer une nouvelle sonate pour violon (n° 3 en la majeur WoO 2). Schumann se concentre sur le potentiel expressif de la devise « F-A-E ». Au-dessus d'un motif sur un rythme de triolet du piano, elle se présente comme une sixte descendante (fa–la) suivie d'un saut de quinte (la–mi) et est parfois présentée sous un éclairage vif mais jamais dans sa forme originale catégorique bien que sa profondeur expressive ne soit jamais complètement explorée. Il s'agit d'un intermezzo après tout.

Le Scherzo de Brahms est le seul mouvement dans lequel la devise de Joachim

se fait peu présente puisqu'elle n'apparaît discrètement que dans deux passages. Cette discréption n'est pas attribuable à une quelconque réticence musicale de la part de Brahms ainsi que l'atteste le finale de la Sonate pour piano en fa mineur op. 5, composé simultanément, dans lequel la devise est également utilisée. Le Scherzo est néanmoins une contribution remarquable au projet avec sa mètre à 6/8 et son ton passionné, ses complexités rythmiques et ses thèmes accidentés et expressifs. Brahms reprendra ce mouvement, légèrement remanié, dans le Quatuor pour piano en do mineur op. 60. Les thèmes sont caractérisés avant tout par des intervalles de seconde séparés par des intervalles plus grands que l'on pourrait interpréter comme un raccourcissement de la devise jusqu'à son noyau (fa-mi, en allemand : F-E, « Frei-Einsam » « libre – seul ») mais il est plus probant d'y voir une référence motivique délibérée au premier mouvement composé par Dietrich. Une coda sans transition, marquée « grandiose », conclut le mouvement de manière inattendue. Brahms donne ici à son ami l'occasion d'exhiber sa virtuosité avec une ironie espiègle. Joseph Joachim déchiffrera la sonate avec Clara Schumann et reconnaît tous les auteurs sans hésitation.

Une bonne trentaine d'années plus tard, à l'été 1886, Brahms composa la dernière de ses trois sonates pour violon, la Sonate en ré mineur op. 108 (il y apportera quelques petites modifications avant sa publication, fin 1888), qu'il dédia à son ami, le pianiste et chef d'orchestre Hans von Bülow. Une fois de plus, Brahms se révèle un maître dans l'art du traitement de la tradition ainsi que le démontre la conception très personnelle de la forme sonate du premier mouvement (*Allegro*) : les deux groupes thématiques principaux semblent être mis en scène d'une manière qui s'apparente à celle d'une pièce de théâtre comme dans un développement de sorte que le véritable développement peut se permettre de souligner le premier thème par un point d'orgue de 46 mesures sur un la. L'*Adagio* est un chant élégiaque qui est répété légèrement modifié et finalement prolongé par une coda. Le troisième

mouvement – un haletant scherzo en fa dièse mineur (*Un poco presto e con sentimento*) – fut qualifié par Eduard Hanslick, un ami de Brahms et le pape de la critique musicale à Vienne, de « l'une des pièces de musique de chambre les plus parfaites de ce maître » : « Un cœur bat, intermittent et agité, comme inquiet, tout au long du motif principal et marque de son empreinte tout le climat du mouvement complètement uniforme. Ce thème est le plus original et le plus concis de la sonate ; son rythme ne relâche jamais son emprise sur nous ». Dans le finale, encore une fois un *Presto (Agitato)*, la passion jusqu'à présent gardée sous contrôle jaillit maintenant vers l'extérieur ; dans un « flot de notes qui s'écoulent comme de la lave » (Hanslick), le premier thème se révèle être l'acteur principal incontesté qui marque la coda de son sceau avec sa tonalité implacable de ré mineur.

En été 1886, Brahms composa également le lied *Wie Melodien zieht es mir* [*Comme les mélodies*] op. 105 n° 1, dont le texte (écrit par Klaus Groth) est une contemplation romantique de l'indicible : « Pourtant les mots viennent et les saisissent / Et les conduisent devant les yeux, / Comme le brouillard gris pâle / Et disparaissent comme un souffle ». En trois envolées délicates et parfumées, Brahms esquisse le royaume sans nom de la manière la plus subtile qui soit. En revanche, dans *Sie liebten sich beide* [*Ils s'aimaient tous les deux*] de Heinrich Heine, l'ironie romantique prévaut. Le poème évoque l'histoire d'un couple dont l'affection, inavouée de leur vivant, survit étrangement à la mort : « Ils étaient morts depuis longtemps / Et le savaient à peine eux-mêmes ». Clara Schumann a composé ce lied « avec amour à mon bon Robert, le 8 juin 1842 », à l'occasion de son trente-deuxième anniversaire (« la pièce la plus réussie qu'elle ait composée jusqu'à présent », notera-t-il dans son « journal nuptial »). Retravaillé avant sa publication, ce bijou évoque cette confusion par des gestes réticents et dans une tonalité mineure pratiquement sans espoir.

**Christian Poltéra** est né à Zurich. Après avoir étudié avec Nancy Chumacheco et Boris Pergamenschikov, il travaille avec Heinrich Schiff à Salzbourg et à Vienne. Il se produit en tant que soliste avec des orchestres aussi importants que l'Orchestre philharmonique de Munich, l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig, l'Orchestre philharmonique de Los Angeles, l'Orchestre philharmonique d'Oslo, l'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Sante Cecilia de Rome, l'Orchestre de Paris, l'Orchestre symphonique de la BBC, l'Orchestre Révolutionnaire et Romantique ainsi que le Chamber Orchestra of Europe en compagnie de chefs tels Bernard Haitink, Riccardo Chailly, Christoph von Dohnányi, Andris Nelsons et John Eliot Gardiner.

Il se consacre également à la musique de chambre avec Gidon Kremer, Christian Tetzlaff, Leif Ove Andsnes, Mitsuko Ushida, Lars Vogt, Kathryn Stott et Martin Fröst ainsi qu'avec les quatuors Auryn et Zehetmair. Christian Poltéra a formé un trio à cordes avec Frank Peter Zimmermann et Antoine Tamestit, le Trio Zimmermann, qui se produit dans les salles de concert et les festivals les plus prestigieux d'Europe. Il a reçu le Borletti-Buitoni Award en 2004 en plus d'être nommé New Generation Artist par la BBC.

Il se produit régulièrement dans le cadre de festivals réputés, notamment ceux de Salzbourg, Lucerne, Berlin, Édimbourg et Vienne, et a fait ses débuts au Proms de la BBC en 2007. La discographie de Christian Poltéra qui lui a valu les éloges de la presse internationale reflète l'étendue de son répertoire et inclut les concertos de Dvořák, Dutilleux, Lutosławski, Walton, Hindemith et Barber ainsi que de la musique de chambre de Prokofiev, Fauré, Beethoven et Schubert . Christian Poltéra joue sur le célèbre violoncelle «Mara» construit en 1711 par Antonio Stradivari.

[www.christianpoltéra.com](http://www.christianpoltéra.com)

Une des musiciennes les plus polyvalentes de Grande Bretagne, **Kathryn Stott** a étudié à la Yehudi Menuhin School et au Royal College of Music avant d'être lauréate du Concours international de piano de Leeds en 1978. Elle se produit depuis régulièrement avec de grands orchestres à travers le monde et se consacre également à la musique de chambre en plus d'entretenir des relations de longue date avec des musiciens de premier plan, notamment le violoncelliste Yo-Yo Ma. Son intérêt marqué pour la musique contemporaine a conduit à de nombreuses créations mondiales et à une collaboration particulièrement étroite avec le compositeur Graham Fitkin.

La discographie de Kathryn Stott, variée et saluée par la critique, comprend des récitals consacrés à la musique de John Foulds et d'Erwin Schulhoff chez BIS. Le magazine français *Diapason*, a qualifié son récital intitulé « Solitaires » qui témoigne de sa passion de longue date pour la musique française, d'« enregistrement d'une intelligence et d'une opulence sonore indiscutables ». Chez BIS, elle a également réalisé plusieurs projets avec le violoncelliste Christian Poltéra et avec sa partenaire au piano, Noriko Ogawa. Passionnée par le travail avec de jeunes musiciens, Kathryn Stott enseignait en 2019 à l'Académie norvégienne de musique et était titulaire de la chaire internationale de piano au Royal Northern College of Music.

Depuis 1995, Kathryn Stott dirige également des festivals, explorant constamment la musique qu'elle « ne connaît pas » et réunissant des combinaisons musicales inhabituelles. En 2019, elle était directrice artistique de l'Australian Festival of Chamber Music.

[www.kathrynstott.com](http://www.kathrynstott.com)

## **11 Wie Melodien zieht es mir**

Wie Melodien zieht es  
Mir leise durch den Sinn,  
Wie Frühlingsblumen blüht es  
Und schwebt wie Duft dahin.  
  
Doch kommt das Wort und fasst es  
Und führt es vor das Aug',  
Wie Nebelgrau erblasst es  
Und schwindet wie ein Hauch.  
  
Und dennoch ruht im Reime  
Verborgen wohl ein Duft,  
Den mild aus stilem Keime  
Ein feuchtes Auge ruft.

*Klaus Groth*

## **12 Sie liebten sich beide**

Sie liebten sich beide, doch keiner  
Wollt' es dem andern gestehn;  
Sie sahen sich an so feindlich,  
Und wollten vor Liebe vergehn.  
  
Sie trennten sich endlich und sah'n sich  
Nur noch zuweilen im Traum;  
Sie waren längst gestorben  
Und wussten es selber kaum.

*Heinrich Heine*

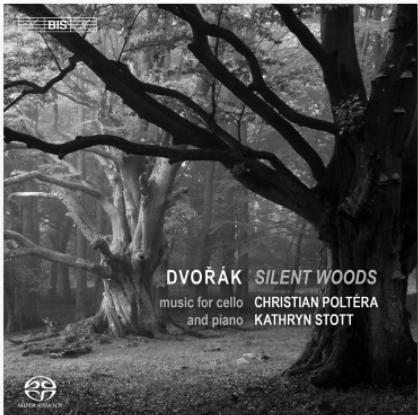
## **Like Melodies it Drifts**

Like melodies it drifts  
Gently through my mind  
Like flowers in spring it blooms  
And floats away like fragrance.  
  
But the word comes and grabs it  
And places it before my eyes,  
It fades like grey mist  
And disappears like a breath.  
  
And yet, within my rhymes remains  
A hidden fragrance,  
Which gently from a bashful bud  
A moistened eye recalls.

## **They Loved Each Other**

They loved each other, but neither  
Wanted to tell the other;  
They looked at each other with hostility,  
Yet were perishing from love.  
  
Finally they parted ways, and met  
Only sometimes in dreams;  
They had died long ago  
And barely knew it themselves.

From the same performers



**Antonín Dvořák: Silent Woods – music for cello and piano (BIS-1947)**

Sonatina, Op. 100\*; Rondo, Op. 94; Waldesruhe, Op. 68/5; Polonaise in A major, Op. posth.;  
Larghetto, No. 4 of Romantic Pieces, Op. 75a\*; Song to the Moon from *Rusalka*, Op. 114\*;  
Lasst mich allein, Op. 82/1\*; Songs My Mother Taught Me, Op. 55/4\*;  
Dobrú noc (Good Night), Op. 73/1\*  
(\*transcribed for cello by Christian Polterá)

Supersonic – „Beide Interpreten beglücken uns mit einer Stunde voll sinnlichen Klangempfindens.“ *Pizzicato*

10/10/10 – „Eine sehr erfreuliche Erscheinung!“ *Klassik-heute.de*

‘Basically, if you love Dvořák, and you love good cello playing, acquire this.’ *MusicWeb-International.com*

‘This recording bathes the listener in a stream of irresistible song  
that lingers in the memory weeks later.’ *BBC Music Magazine*

‘An absolutely luxuriant hour of late Romantic music.’ *allmusic.com*

*This and other recordings from BIS are also available as high-quality downloads from eClassical.com*

The music on this Hybrid SACD can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

#### **Recording Data**

Recording:	August 2018 at Reitstadel, Neumarkt in der Oberpfalz, Germany Producer and sound engineer: Hans Kipfer (Take5 Music Production) Piano technician: Christian Niedermeyer
Equipment:	BIS's recording teams use microphones from Neumann, DPA and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations. Original format: 24-bit / 96 kHz
Post-production:	Editing and mixing: Hans Kipfer
Executive producer:	Robert Suff

#### **Booklet and Graphic Design**

Cover text: © Horst A. Scholz 2019

Translations: Andrew Barnett (English); Jean-Pascal Vachon (French)

Artist photos: © Neda Navaee (Christian Polterá); © Jacqui Ferry (Kathryn Stott)

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: +46 8 544 102 30

[info@bis.se](mailto:info@bis.se) [www.bis.se](http://www.bis.se)

BIS-2167 © & © 2019, BIS Records AB, Sweden.

1873.6

London 6<sup>th</sup> March  
1873.

reipelten zweitjähigen mit  
ganz kleinen und unbedeutend  
in. Reichen, die ich aber  
an Ihnen, mal, mindestens  
so gern, wie Ihnen schreibe  
so das ist es.

Ist das fast jetzt wieder  
dann und wenn nicht  
Johannes Brahms  
aus einem  
Hand.

Brahms' Sohn war  
untergekommen (in einer  
sehr schlechten und  
einfachen) der zu zeigen  
und sich auszutzen kann  
n. d. Vorsteher.

ich habe zwar sehr lange  
nicht von Dir gehört, aber  
jetzt dann ist es so gut  
wie möglich zu berichten,  
wie es mir ist. Und ich  
habe Dich von mir alle  
Zeiten und besonders die  
letzte, doch vorsichtig  
ein. Die Rolle in 28 muss  
gespielt werden, und diese  
größte Erfolg sollte. Der  
George wurde aufgeführt,  
die und nach dem Oper  
Sieg freudig denkt der

Letter from Clara Schumann to Brahms, dated London, 6th March 1873 (extract).

Beginning with 'Dear Johannes', Clara tells of recent performances in England of Brahms's music, including an enthusiastically received Liverpool performance of the A major Piano Quartet in which she herself took part. Regretting that for lack of opportunity to practice she has been unable to play the Handel Variations in concert, she ends the letter with 'Your Clara'.

(Courtesy of the Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck)