



DuoLeonore

THE 2 SONATAS
FOR PIANO AND CELLO

BRAHMS



Solo
MUSICA

THE **2** SONATAS
FOR PIANO AND CELLO

BRAHMS

Sonata No. 1 in e Minor Op. 38

1. Allegro non troppo.....13'51
2. Allegretto quasi Menuetto.....05'22
3. Allegro..... 06'47

Sonata No. 2 in F Major Op. 99

4. Allegro vivace..... 08'56
5. Adagio affettuoso..... 06'34
6. Allegro passionato.....07'19
7. Allegro molto.....04'53

Total..... 53'51

DuoLeonore
Maja Weber Stradivari-Cello „Suggia“ | Per Lundberg Klavier

Recorded in Radiostudio Zürich (Switzerland), December 2016,
Head of music production, recording and editing: Andreas Werner
Co-production with Radio SRF Kultur | Photos : Tina Ruisinger, tm.work
Solo Musica Executive Producer: Hubert Haas
Translation: J & M Berridge | Artwork: www.clausen-partner.eu
Fundort: Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck



JOHANNES BRAHMS:
SONATEN FÜR
VIOLONCELLO UND KLAVIER
NR. 1 OP. 38 UND NR. 2 OP. 99

BRAHMS UND DAS ‚VIOLONCELLO‘

Nach eigenen Aussagen hat Johannes Brahms (* 7. Mai 1833 - † 3. April 1897) in jungen Jahren außer auf seinem Hauptinstrument, dem Klavier, auch Geigen-, Horn- und Cello-Unterricht erhalten, letzteren zuerst vom Vater Johann Jacob Brahms, später von einem uns unbekannten Cello-Lehrer. Folgen wir Brahms, dann hat sich jener Cellolehrer allerdings bereits nach kurzer Zeit mit Brahms' Schülerinstrument aus dem Staub gemacht, was diese leider heute nicht mehr genau datierbare Episode in seiner musikalischen Entwicklung schlagartig beendete. Seinem Wiener Freund Richard Heuberger berichtete er später: Ich habe zwar selbst einmal geigelt, aber mein Instrument war das Cello. Auf dem habe ich Konzerte gespielt.“ Mit „Konzerte(n)“ dürften allerdings wohl eher Auftritte als Cellospieler im privaten Kreis gemeint sein.

Wie dem auch sei: Ein frühes, vom Komponisten später vernichtetes ‚Duo für Pianoforte und Violoncell‘, das unter dem Pseudonym ‚Karl Würth‘ nachweislich in einem Privatkonzert am 5. Juli 1851 zu Gehör gebracht wurde, steht am Anfang einer lebenslangen Beschäftigung von Johannes Brahms mit diesem nach der Violine wichtigsten Vertreter aus der Gruppe der Streichinstrumente. Neben den beiden uns hier vor allem beschäftigenden ‚Sonaten für Pianoforte und Violoncell‘ Nr. 1 e-Moll op. 38 und Nr. 2 F-Dur op. 99, die zweifellos zu den wichtigsten Beiträgen zur Cellosonate im 19. Jahrhundert zählen, seien hier nur erwähnt: das große Cello-Solo im langsamen Satz des 2. Klavierkonzerts B-Dur op. 83, der Cello-Solopart im berühmten Doppelkonzert für Violine, Violoncello und Orchester a-Moll op. 102 (das ursprünglich als reines Cello-Solokonzert konzipiert war) und das virtuose Cello-Solo am Anfang des Kopfsatzes des 2. Streichquintetts G-Dur op. 111, mit welchem Brahms im Jahre 1890 seine Komponiertätigkeit ja eigentlich beenden wollte.

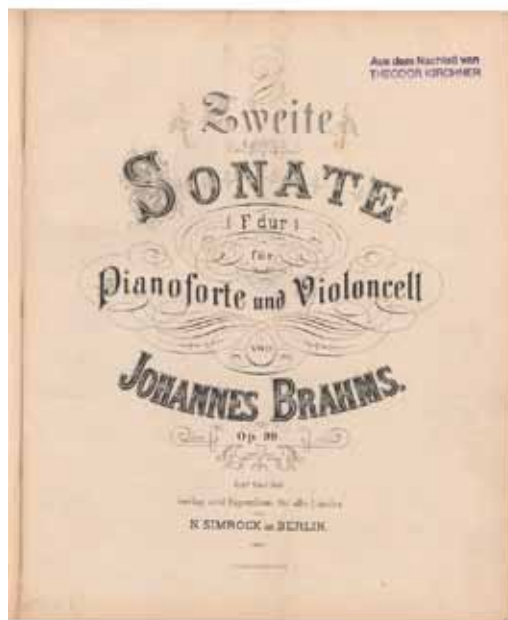
EIN ‚VERSCHWUNDENES‘ ADAGIO?

Im Gegensatz zu Brahms' bisweilen geübter Gepflogenheit, zwei Werke einer bestimmten Gattung parallel in Angriff zu nehmen, handelt es sich bei den beiden Cellosonaten um Solitäre, deren Entstehungszeit fast ein Vierteljahrhundert trennt und die daher in recht unterschiedliche Schaffensphasen des Komponisten fallen. Allerdings steht die 2. Sonate in F-Dur in enger Beziehung zur parallel entstandenen Violinsonate A-Dur op. 100. Während aber die Arbeit an der 1. Cellosonate in e-Moll Brahms immerhin vier Jahre beschäftigte – die ersten beiden Sätze entstanden 1862 in Hamburg, der abschließende dritte Satz erst 1865 in Baden-Baden – verdankt die 2. Cellosonate ihre Entstehung dem Schaffensrausch im Thuner Sommer 1886, in dem auch das grandiose Klaviertrio c-Moll op. 101 das Licht der Welt erblickte. Ihm folgte in Thun im Sommer darauf das bereits erwähnte Doppelkonzert op. 102.

Während wir die Analyse der formalen und thematischen Struktur der beiden Werke gern der musikwissenschaftlichen Fachdisziplin überlassen – verwiesen sei hier auf das allen Musikern und Musikfreunden empfohlene Referenzwerk von Christiane Wiesenfeld, Zwischen Beethoven und Brahms. Die Violoncello-Sonate im 19. Jahrhundert, Kassel 2006, Kap. VII – , sollen uns hier vor allem jene Spekulationen beschäftigen, die sich um das angeblich von Brahms zunächst aus der 1. Sonate ausgesonderte und dann später, wenngleich in veränderter Form und Tonart, in der 2. Sonate gleichsam ‚wieder auferstandene‘ Adagio drehen.

Die einzige Primärquelle – d.h. die einzige Aussage von einer bzw. einem der zumindest mittelbar mit der Werkbiographie Vertrauten – stammt von Brahms' Seelenfreundin und wichtigen Interpretin und Beraterin in musikalischen Fragen Clara Schumann. In einem Brief an den Dirigenten Hermann Levi vom 7. Dezember 1866 schreibt sie: Nächste Woche spiele ich in Leipzig das Horntrio und bin davon, wie von der Cello Sonate, die ich eben auch studiert, ganz entzückt. Nur das fehlende Adagio in Letzterer will mir gar nicht zu Sinn. Wie schade, Cello und kein Adagio! Wie ist diese Passage aber nun zu verstehen bzw. zu interpretieren? Auf jeden Fall ist sie für sich genommen alles Andere als eindeutig: Denn es bleibt unklar, ob Clara Schumann das Fehlen eines nach damaligem Zeitgeschmack für eine Cellosonate eigentlich obligatorischen Adagios in der gerade veröffentlichten e-Moll-Sonate nur bedauerte oder aber ob es dieses Adagio tatsächlich gab und sie es womöglich sogar kannte?!

Allerdings gibt es eine wichtige Sekundärquelle, nämlich die Darstellung des Musikkritikers und Musikschriftstellers sowie späten Brahms-Vertrauten Max Kalbeck, des Verfassers der ersten und mit vier Bänden zugleich gewichtigsten Brahms-Biographie, bei der er sich noch auf viele Äußerungen von Brahms und dessen Freundeskreis berufen konnte. Doch Vorsicht ist angebracht: Denn gerade diese seine Nähe zu Brahms bzw. das Fehlen einer kritischen Distanz zum Komponistenfreund macht seine Darstellung zugleich problematisch. In Band II seiner vierbän-



digen Biographie bemerkt Kalbeck: Die Sonate war anfänglich viersätzig; die drei ersten Sätze: Allegro, Adagio, und Scherzo (Allegretto quasi Menuetto) entstanden ... in Hamburg ... Frau Schumann hat bedauert, dass Brahms, dem die Sonate zu voll mit Musik gestopft schien, das Adagio kassierte. Noch untröstlicher war [der Widmungsträger, der Jurist, Cellist, Gesangspädagoge und Brahms-Freund Dr. Josef] Gänsbacher, dem Brahms seine grausame Tat mit einer Art von neckischer Schadenfreude bekannte, dass gerade das ihm zugeeignete Werk und mit ihm sein geliebtes Instrument einen so schweren, unersetzlichen Verlust erleiden musste. Gern hätte er das

beiseite gelegte Adagio wenigstens einmal gesehen; aber Brahms ließ sich durch keine Bitten und Beschwören bewegen, es ihm zu zeigen.

An dieser Stelle erlaubt sich der Verfasser, den geneigten Leser oder die geneigte Leserin einzuladen, sich die 1. Sonate – so noch nicht geschehen – mit allen drei Sätzen anzuhören. Lässt man nämlich die Sonate und insbesondere den recht langen und im Charakter getragenen Kopfsatz auf sich wirken, so wird man höchstwahrscheinlich ein Adagio nicht vermissen und daher dem Komponisten darin folgen können, wenn er den womöglich vorhandenen langsamen Satz „kassierte“, um eine formal wie thematisch ausgewogene Balance der Sätze untereinander zu erreichen. So ist diese einzige dreisätzigste Sonate in Brahms' früher und mittleren Schaffensperiode schlicht die Ausnahme von der Regel. Halten wir also an dieser Stelle fest: Ob Johannes Brahms 1862 überhaupt ein Adagio komponierte, und wenn ja, ob er es vernichtete (wie so vieles Andere) oder aber in einem späteren Werk verwendete (wofür es ebenfalls Beispiele gibt): Wir wissen es einfach nicht!

Natürlich befeuert es die Phantasie, wenn man – unter etwas willkürlicher Auslegung der eingangs zitierten Aussage von Clara Schumann – darüber spekuliert, wo denn das aus der 1. Sonate ausgesonderte Adagio von Brahms geblieben sein könnte bzw. wo es später verwendet wurde? Diesbezügliche Spekulationen berufen sich ebenfalls auf Max Kalbeck, der mit Blick auf die 2. Cellosonate op. 99 in Band IV seiner Brahms-Biographie bemerkt: Keineswegs undenkbar ist, dass jenes von Klara Schumann und Joseph Gänsbacher schmerzlich vermisste Adagio der ersten Violoncellsonate, das Brahms beiseite legte, weil er das Werk nicht zu stark belasten wollte,

in der zweiten wieder auferstand. Seine Tonart (Fis-Dur) verträgt sich mit e-Moll mindestens ebenso gut wie mit F-Dur [...]. Auch erweckt das himmlische Adagio das Gefühl [!], dass es die Seele des Werkes sei, die sich ihren Körper erst bilden musste. Nach dieser Lesart – in Kalbecks eigenen Worten eine lediglich „denkbare“ Version – hätte Brahms also das 1865 in der 1. Cellosonate nicht verwendete Adagio beiseite gelegt, um es dann mehr als zwanzig Jahre später wieder hervorzuholen und um diesen in der 2. Cellosonate zentralen Satz herum ein neues Werk zu schaffen. Das ist ein interessanter Gedanke – für den allerdings jegliche Quellenbelege fehlen. Vor allem aber sprechen stilistische Argumente gegen diese rein hypothetische Annahme. Schon ein flüchtiges Hineinhören in die Anfangstakte der beiden Kopfsätze zeigt: Die 1. Cellosonate gehört zur Ausdruckswelt des 29jährigen ‚hochromantischen‘, die 2. Cellosonate hingegen zur ‚spätromantischen‘ Schaffensphase des nunmehr 53jährigen Brahms, der im Jahr zuvor mit der 4. Symphonie den Gipfel seines symphonischen Schaffens erreicht und damit zugleich einen denkbaren Weg in die Zukunft aufgezeigt hatte. Aber machen Sie doch eine Art Selbstversuch, indem Sie sich das Adagio aus der 2. Cellosonate (Track 5) zwischen den ersten beiden Sätzen der 1. Cellosonate (Track 1 + 2) anhören – und fällen Sie dann Ihr Urteil!

Die musikinteressierten Zeitgenossen von Brahms, ja selbst seinen Freundeskreis, machte die 2. Cellosonate – geschrieben im konzessionslosen Spätstil – vor allem eines: ratlos! So schrieb der berühmte Chirurg und Brahms-Freund Theodor Billroth noch vor der Uraufführung am 24. November 1886 in Wien an den Komponisten: Ich gestehe, der erste Satz kam mir früher etwas bedenklich vor insofern, als ich mich fragte: Wie soll das so weiter gehen? Doch Du weißt immer den richtigen Weg zum rein Musikalischen zu finden. Eine radikale Ablehnung erfuhr die 2. Cellosonate dagegen durch den Komponistenkollegen, Musikkritiker und Brahms-Gegner Hugo Wolf, der nach der Uraufführung im Wiener Salonblatt urteilte: Ja, was ist denn heute Musik, was Harmonie, was Melodie, was Rhythmus, was Inhalt, was Form – wenn dieses Tohuwabohu in allem Ernst Musik sein will? Und in einem Rundfunkvortrag 1931 äußerte sich Arnold Schönberg zur anfänglich schwierigen Rezeption der Sonate folgendermaßen: Jüngere Zuhörer werden wahrscheinlich nicht wissen, daß zur Zeit von Brahmsens Tod diese Sonate noch sehr unpopulär war und für unverdaulich gehalten wurde. Der ungewöhnliche Rhythmus im $\frac{3}{4}$ Takt, ... die Synkopen ... und die ungewöhnlichen Intervalle ... machten das Begreifen schwierig. Das alles fühlte ich selbst, und so weiß ich, wie ernst es zu nehmen ist.

Joachim Kossmann, MA
Leiter Brahms-Museum Hamburg



MAJA WEBER VIOLONCELLO

Austausch und Kommunikation spielen für Maja Weber in der Musik wie auch privat eine überaus wichtige Rolle. So ist es kaum verwunderlich, dass der Schwerpunkt ihres künstlerischen Schaffens in der Kammermusik liegt.

Maja wurde 1974 in eine Musikerfamilie hinein geboren und begann im vierten Lebensjahr mit dem Cello-Spiel. Obwohl sie die Entscheidung für das Instrument nicht selbst getroffen hat, stellte sie diese nie in Frage. Von Beginn an machte ihre Leidenschaft für das Cello aus ihrem künftigen Werdegang eine Selbstverständlichkeit.

Ihre Ausbildung begann Maja an der Musikhochschule in Winterthur bei Markus Stocker und Cäcilia Chmel. Anschließend wechselte sie an die HfMT Köln und studierte bei Frans Helmerson als Cellistin und als Kammermusikerin beim Alban Berg Quartett. Darüber hinaus wurde sie als Musikerin besonders von Persönlichkeiten wie Isaac Stern, Walter Levin, Paul Katz, und Valentin Berlinsky geprägt. Die jahrelange Teilnahme an Streichquartett-Wettbewerben empfand Maja als maßgebende Entwicklungschance und Lebensschule. Dabei konnte sie zahlreiche Erfolge feiern und gewann u.a. zweite Preise in Genf und Graz, den Millenium Award in London sowie erste Preise in Cremona und Bubenreuth.

Ihre Liebe zur Kammermusik entdeckte sie in jungen Jahren beim häuslichen Musizieren im Familienkreis. Während der Schulzeit gründete sie mit ihrer Schwester ein Streichquartett, welches ab 1995 als professionelle Formation den Namen Amar-Quartett erhielt. Sie ist seit 1992 Mitglied des Kammermusikensembles Ars Amata Zürich, das 1974 von ihren Eltern Elisabeth und Rudolf Weber-Erb gegründet wurde. Im Jahr 2007 rief sie das Stradivari-Quartett ins Leben, dessen Mitglieder allesamt auf Instrumenten des legendären Geigenbauers spielen. Das Ensemble zählt heute zu den führenden Streichquartetten der Schweiz und gastiert international in den bedeutenden Konzertsälen und bei renommierten Festivals. Mit ihrem langjährigen Kammermusikpartner Per Lundberg gründete Maja zudem im Jahr 2014 das Duo Leonore, dessen Name als Huldigung auf Beethoven und dessen Bedeutung für die Besetzung Cello-Klavier verstanden werden soll.

Mit zunehmender künstlerischer Reife begann sich Maja bei der Wahl des Repertoires monothematisch zu spezialisieren. Die Leidenschaft und der Anspruch, sich intensiv in eine musikalische Sprache zu vertiefen, finden in der programmatischen Auswahl ihrer Konzerte, Musikfeste und Einspielungen und deren Beschränkung auf nur einen Komponisten ihren Ausdruck.

Majas künstlerische Arbeit wurde stets von Aufnahmen begleitet. Über diverse Live- und Radioproduktion hinaus kann sie auf über 20 Einspielungen blicken, die in Zusammenarbeit mit dem Stradivari-Quartett, dem Amar-Quartett, der Ars Amata Zürich, dem Duo Leonore und weiteren befreundeten Musikern entstanden. Neben ihrer Musikalität verfügt Maja auch über großes unternehmerisches Talent, das sie regelmäßig bei der Initiierung von Musikfesten und Crossover-Projekten, oder auch als Veranstalterin von Musikreisen im Rahmen ihres Unternehmens Stradivari Reisen unter Beweis stellt.

Maja spielt das Violoncello Bonamy Dobree-Suggia von Antonio Stradivari aus dem Jahre 1717 als Leihgabe der Stiftung Habisreutinger.



PER LUNDBERG KLAVIER

Per wurde 1962 in Stockholm geboren und begann im Alter von sieben Jahren mit dem Klavierspiel. Ein prägendes Hörerlebnis von Tschaikowskis 1. Klavierkonzert war der Schlüssel, sich als Zehnjähriger endgültig dem Instrument zuzuwenden und die Laufbahn eines Pianisten einzuschlagen.

Er begann seine professionelle Ausbildung an der schwedischen Hochschule des Rundfunks auf Schloss Edsberg in Sollentuna, deren Schwerpunkt in der Kammermusik liegt. In diesem exklusiven Institut erhielt er unter dem Einfluss des Pianisten José Ribera, des Geigers Endre Wolf und des Cellisten Frans Helmerson eine entscheidende Prägung für sein musikalisches Leben und den künftigen Werdegang. Per setzte seine Ausbildung an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien bei Professor Heinz Medjimorec fort und kehrte anschließend nach Stockholm zurück. Dort arbeitete er fast 25 Jahre als Begleiter und schließlich als Kammermusikprofessor wieder an der Hochschule in Edsberg. Seit 2013 ist er zudem Professor für Begleitung und Kammermusik an der Norwegischen Musikhochschule in Oslo.

Pers Tätigkeit als Konzertpianist und Kammermusiker bilden die beiden Schwerpunkte seiner künstlerischen Arbeit. Als Kammermusiker konzertiert er europaweit in diversen Ensembles. So spielt er zusammen mit Sara Hesselink und Claes Gunnarsson, Konzertmeisterin bzw. Solocellist des Gothenburg Symphony Orchestra, im Trio Poseidon, welches unter anderem beim Label Chandos vertreten ist. Daneben ist er seit über 20 Jahren Mitglied der Ars Amata Zürich, die in wechselnder Besetzung, vor allem aber als Klavierquartett und -quintett auftritt. Mit seiner langjährigen Kammermusikpartnerin Maja Weber, die ebenfalls Mitglied der Ars Amata Zürich ist, bildet er seit 2014 das Duo Leonore, dessen Name als Huldigung auf Beethoven und dessen Bedeutung für die Besetzung Cello-Klavier verstanden werden soll. Als Solist tritt Per vornehmlich in Skandinavien auf. Dabei konzertierte er mit den großen schwedischen Orchestern, spielte mit großem Erfolg zahlreiche Klavierabende und Rundfunkkonzerte und wird regelmäßig zu den bekannten skandinavischen Sommer-Festivals eingeladen. 1997 brillierte er als Solist mit dem Gothenburg Symphony Orchestra bei der schwedischen Erstaufführung von Lutosławskis Klavierkonzert aus dem Jahr 1989.





*DAS HAUS DES TISCHLERS UND GREISLERS
JOHANN SPRING IN HOFSTETTEN
BEI THUN, SEESEITE, UM 1900.*

*FOTOGRAFIE VON J. MOEGLÉ, THUN (AUSSCHNITT).
PRIVATBESITZ*



JOHANNES BRAHMS:
SONATAS FOR
CELLO AND PIANO
NO. 1 OP. 38 AND NO. 2 OP. 99

BRAHMS AND THE CELLO

Johannes Brahms (born May 7, 1833 – died April 3, 1897) once stated himself that, besides learning the piano as his main instrument, he was also taught the violin, horn and cello during his early years. He initially received cello tuition from his father Johann Jakob Brahms and later from an unknown cello teacher. According to Brahms, this cello teacher soon vanished from the scene, taking Brahms's instrument with him, thus abruptly ending this now untraceable episode of his musical development. He later reported to his Vienna-based friend Richard Heuberger: "I once played the violin myself but my instrument was the cello, which I played in concerts." By "concerts" he likely meant appearances as a cello player in private circles.

In any case, an early "Duo for Pianoforte and Violoncello", which was later destroyed by the composer but is known to have been performed under the pseudonym "Karl Würth" in a private concert on July 5, 1851, marked the start of Johannes Brahms's life-long compositional interest in the cello, the second most prominent string instrument after the violin. In addition to the two particularly noteworthy "Sonatas for Pianoforte and Violoncello" on this CD, No. 1 in E minor op. 38 and No. 2 in F major op. 99, which are undoubtedly among the most important contributions to the cello sonata genre of the 19th century, special mention should also be made of the great cello solo in the slow movement of the second Piano Concerto in B flat major op. 83, the cello solo part in the famous Double Concerto for violin, cello and orchestra in A minor op. 102, which was originally conceived as a concerto for solo cello, and the virtuosic cello solo at the start of the opening movement of the second String Quartet in G major op. 111, which Brahms actually intended to be his last ever composition when he wrote it in 1890.

A LOST ADAGIO?

Contrary to Brahms's occasional practice of embarking on two works of a certain genre in parallel, the two cello sonatas are solitary works that were written almost a quarter of a century apart and therefore fall within totally different phases of the composer's career. That said, the Sonata no. 2 in F major is closely related to the Violin Sonata in A major op. 100, which was written at the same time. However, whereas Brahms spent four years working on the first cello sonata in E minor (the first two movements were written in Hamburg in 1862, the closing third movement in Baden-Baden in 1865), the writing of the second cello sonata is indebted to a burst of creativity in Thun in 1886, during a summer that also saw the birth of the brilliant Piano Trio in C minor op. 101. The Double Concerto op. 102 was composed in Thun the following summer.

Although we gladly leave analysis of the formal and thematic structure of the two works to musicologists (such as Christiane Wiesenfeldt, cited in the German booklet-text), we should focus here particularly on the speculation surrounding the Adagio that Brahms is said to have removed from the first sonata and later "resurrected" in the second sonata, albeit in a different form and key.

The only primary source — that is to say, the only statement by a person who knew, either directly or indirectly, the story behind the writing of the work — comes from Brahms's soulmate and main performer and advisor in musical matters: Clara Schumann. She wrote in a letter dated December 7, 1866, to the conductor Hermann Levi: "Next week, I will play the horn trio in Leipzig and I am delighted with it, just as I am with the cello sonata, which I have also been studying. The missing adagio in the latter work is the only thing I do not understand. What a shame — a cello without an adagio!" How is this passage to be read now? Suffice it to say, the statement is, in itself, anything but explicit: it is not clear whether Clara Schumann regretted that the recently published E minor sonata had no adagio at all (a movement that at the time was considered an obligatory part of any cello sonata) or whether such an adagio had in fact been written and she somehow knew of it.

However, there is an important secondary source, namely the account given by Max Kalbeck, the music critic, commentator, friend of the mature Brahms and writer of the first and, with its four volumes, most comprehensive Brahms biography, which is based on many statements made by Brahms and his circle of friends. A word of caution, though: his proximity to Brahms and resulting subjective assessment of his friend does in fact make his account rather problematic. Kalbeck notes in the second volume of his biography: "The sonata was initially in four movements; the first three movements: Allegro, Adagio and Scherzo (Allegretto quasi Menuetto) were written in Hamburg... Frau Schumann regretted the fact that Brahms, who found the sonata to be crammed with too much music, had done away with the Adagio. This was even more disappointing for [the dedicatee: the lawyer, cellist, sin-



ging teacher and Brahms's friend Dr Josef] Gänsbacher, to whom Brahms confessed his cruel act with a kind of mischievous joy, gloating that the very work that had been dedicated to Gänsbacher and, with it, his beloved instrument had to suffer such a severe, irretrievable loss. He would have loved to see the omitted Adagio, even just once, but Brahms would not be coaxed by any requests or pleas to show it to him."

At this point, the writer would like to invite any interested reader to listen to all three movements of the first sonata if they have not yet already done so. Anyone who hears the sonata and observes in particular the great length and subdued character of the opening movement is most unlikely to notice the absence of an adagio and will in fact understand why the composer might well have "done away with" his slow movement in order to achieve a formal and thematic balance between the movements. It follows that this

work, the only three-movement sonata of Brahms's early and middle periods, is just an exceptional case. We should also note that there is no way of knowing whether or not Johannes Brahms composed an Adagio in 1862 and, if so, whether or not he destroyed it (like so much else) or used it in a later work, a practice that he is known to have followed elsewhere.

A somewhat arbitrary interpretation of Clara Schumann's above statement might fire one's imagination and lead one to speculate where the Adagio that Brahms removed from his first sonata might be or where it was later used? Such speculation is likewise derived from Max Kalbeck, who in the fourth volume of his Brahms biography asserts the following in respect of Cello Sonata no. 2 op. 99: "It is quite conceivable that the Adagio of the first violoncello sonata, a movement that was sorely missed by Clara Schumann and Joseph Gänsbacher and had been set aside by Brahms because he did not want to overload the work, was resurrected in the second sonata. The movement's key (F sharp major) is certainly no less compatible with E minor than with F major [...]. The heavenly Adagio also arouses the feeling that it is the soul of the work and just needed to find the right body to accommodate it."

According to this interpretation, which Kalbeck himself describes as a merely "conceivable" theory, Brahms eschewed the Adagio in his first cello sonata of 1865 in order to reproduce it over twenty years later as the centrepiece of the second cello sonata. This is an interesting idea, though there is no evidence to substantiate it. In fact, there are stylistic arguments that rebut this purely hypothetical assumption. One need only hear the first few bars of the two opening movements to observe that the first cello sonata exudes the tonal expression of the 29-year-old "high-Romanticist", while the second cello sonata falls within the "late-Romantic" period of the now 53-year-old Brahms, whose Fourth Symphony written the previous year marked the apogee of his symphonic creativity and thus showed just a single way forwards into the future. However, you may like to experiment by listening to the Adagio from the second cello sonata (track 5) in between the first two movements of the first cello sonata (tracks 1 + 2) and then draw your own conclusion!

Brahms's musically inclined contemporaries, even his friends, were left positively dumbfounded by the second cello sonata, which is written in his uncompromising late style. For instance, Theodor Billroth, the famous surgeon and friend of Brahms, wrote the following in a letter to the composer before the work was premiered in Vienna on November 24, 1886: "I must say that I was initially unsure as to where the first movement was going. But you always succeed in finding the right way to pure musicality." By contrast, Hugo Wolf, a fellow composer, music critic and opponent of Brahms, categorically rejected the second cello sonata in the review he wrote for the Wiener Salonblatt after the premiere: "What is music nowadays? What is harmony, melody, rhythm, content and form if this hullabaloo is seriously to be called music?" In a radio lecture broadcast in 1931 Arnold Schoenberg had this to say on the sonata's initially unenthusiastic reception: "Younger listeners are unlikely to know that at the time of Brahms's death this sonata was still very unpopular and was considered unpalatable. The unorthodox use of $\frac{3}{4}$ time, the syncopation and the unorthodox intervals made the work difficult to understand. This is precisely how I felt myself, so I know how seriously it is to be taken."

Joachim Kossmann, MA

Director of the Brahms Museum of Hamburg

MAJA WEBER VIOLONCELLO

Maja Weber regards dialogue and communication as extremely important aspects of her music career and private life. So it is hardly surprising that her artistic profile is centred on chamber music.

Maja was born into a family of musicians in 1974 and was not even four years of age when she began learning the cello. Although the decision to take up the instrument was made by others, she never questioned it. From the outset, her passion for the cello made her future career a foregone conclusion.

Maja started her training at the Winterthur College of Music with Markus Stocker and Cécilia Chmel. She then moved to the Cologne College of Music and Dance, where she studied the cello with Frans Helmerson and chamber music with the Alban Berg Quartet. Her musicianship has also been strongly influenced by such figures as Isaac Stern, Walter Levin, Paul Katz and Valentin Berlinsky. Maja regards her many years of participation in string quartet competitions as a key part of her musical development and a valuable life experience. Indeed, she enjoyed numerous successes, winning second prize in Geneva and Graz, the Millennium Award in London and first prize in Cremona and Bubenreuth.

She discovered her love of chamber music at a young age, while playing music at home with her family. During her school days, she teamed up with her sister to found a string quartet that became known professionally as the Amar Quartet from 1995 onwards. Since 1992 she has been a member of the Ars Amata Zürich chamber music ensemble, which was founded by her parents Elisabeth and Rudolf Weber-Erb in 1974. In 2007 she established the Stradivari Quartet, the members of which all play instruments made by the legendary craftsman. The ensemble is now considered one of Switzerland's leading string quartets and receives invitations to major concert halls and renowned festivals worldwide. In 2014 Maja and her long-standing chamber music partner Per Lundberg founded a duo called DuoLeonore, the name of which pays tribute to Beethoven and his significant contributions to the cello-piano repertoire.

As Maja has matured as an artist, her choice of repertoire has increasingly focused on individual themes. Her passion and ambition to immerse herself in a musical idiom is expressed in the programmes she chooses for her concerts, music festivals and recordings, with a focus on a single composer.

Maja's artistic profile is constantly documented by recordings: besides various live broadcasts and radio recordings she has made over 20 recordings in collaboration with the Stradivari Quartet, the Amar Quartet, Ars Amata Zürich, DuoLeonore and other performance partners. In addition to her musical prowess, Maja has regularly demonstrated her great entrepreneurial talent by initiating music festivals and crossover projects as well as organising music tours through her business StradivariReisen.

Maja plays the Bonamy Dobree-Suggia cello made by Antonio Stradivari in 1717 and loaned to her by the Habisreutinger Foundation.



PER LUNDBERG

PIANO

Per was born in Stockholm in 1962 and began learning the piano at seven years of age. Upon hearing Tchaikovsky's Piano Concerto no. 1 at ten years of age, he was inspired to devote himself to the instrument and pursue a career as a pianist.

He started his professional training at the Swedish Radio College at Edsberg Manor in Sollentuna, an exclusive institution that specialises in chamber music. The influence he took there from pianist José Ribera, violinist Endre Wolf and cellist Frans Helmerson was valuable in shaping his musical development and future career. Per continued his training at the Vienna College of Music and Performing Arts with professor Heinz Medjimorec before returning to Stockholm. He worked there as an accompanist for almost 25 years and eventually returned to the college in Edsberg as a professor of chamber music. Since 2013 he has also taught as professor of accompaniment and chamber music at the Norwegian Academy of Music in Oslo.

Per's activities as a concert pianist and chamber musician form the two main focuses of his artistic profile. As a chamber musician he performs in various ensembles across Europe. He works with Sara Trobäck Hesselink and Claes Gunnarsson, who are respectively the leader and solo cellist of the Gothenburg Symphony Orchestra, and plays in Trio Poseidon, which is represented by Chandos Records and other labels. For over 20 years, he has been a member of Ars Amata Zürich, which varies its formation, but most notably appears as a piano quartet or quintet. Since 2014, he has performed with his long-standing chamber music partner Maja Weber (also a member of Ars Amata Zürich) in a duo called DuoLeonore, the name of which pays tribute to Beethoven and his significant contributions to the cello-piano repertoire. As a soloist, Per appears mainly in Scandinavia, where he has performed with major Swedish orchestras, enjoyed great success in numerous recitals and radio concerts and is regularly invited to renowned Scandinavian summer music festivals. In 1997 he excelled as the soloist in the Swedish premiere of Lutosławski's Piano Concerto (1989) with the Gothenburg Symphony Orchestra.





©+© 2017 Solo Musica GmbH
Agnes-Bernauer-Straße 181, 80687 München
www.solo-musica.de
SM 269