

JOHANNES BRAHMS
Sonatas & Liebeslieder
for cello and piano

EMMANUELLE BERTRAND
PASCAL AMOYEL

JOHANNES BRAHMS (1833-1897)

Cello Sonata no. 1 op. 38

E minor / *Mi mineur* / e-Moll

- | | | |
|---|-------------------------------|-------|
| 1 | I. Allegro non troppo | 14'45 |
| 2 | II. Allegretto quasi Menuetto | 5'36 |
| 3 | III. Allegro | 6'32 |

Six Love Songs / Six Chants d'amour / Sechs Liebeslieder *

- | | | |
|----|--|------|
| 4 | 1. Feldeinsamkeit op. 86 no. 2 | 3'28 |
| 5 | 2. Wie Melodien zieht es mir leise durch den Sinn op. 105 no. 1 | 1'46 |
| 6 | 3. Sapphische Ode op. 94 no. 4 | 1'59 |
| 7 | 4. Wiegenlied op. 49 no. 4 | 2'04 |
| 8 | 5. Liebestreu op. 3 no. 1 | 2'25 |
| 9 | 6. Minnelied op. 71 no. 5 | 2'49 |
| 10 | Immer leiser wird mein Schlummer op. 105 no. 2 * | 4'2 |

Cello Sonata no. 2 op. 99

F major / *Fa majeur* / F-Dur

- | | | |
|----|-------------------------|------|
| 11 | I. Allegro vivace | 8'49 |
| 12 | II. Adagio affettuoso | 6'51 |
| 13 | III. Allegro passionato | 7'29 |
| 14 | IV. Allegro molto | 4'28 |

Hungarian Dance no. 1 *

G minor / *Sol mineur* / g-Moll

- | | | |
|----|---------------|------|
| 15 | Allegro molto | 3'09 |
|----|---------------|------|

Hungarian Dance no. 5 *

F-sharp minor / *Fa dièse mineur* / fis-Moll

- | | | |
|----|---------|------|
| 16 | Allegro | 2'19 |
|----|---------|------|

** transcriptions for cello and piano*

Emmanuelle Bertrand, *cello*

Pascal Amoyel, *piano*

Brahms et les voix du violoncelle

Confié aux meilleurs maîtres de Hambourg pour le piano et la composition, Johannes Brahms a été initié au cor et aux instruments à cordes par son père, musicien autodidacte aux capacités multiples. Manié avec amour depuis l'enfance, le violoncelle est apparu au fils comme un *alter ego* de la voix humaine, apte à communiquer avec éloquence des *Lieder ohne Worte*, chants sans paroles. Ainsi, dans l'*Andante* du *Concerto pour piano n°2*, le violoncelle déploiera une immense mélodie muée en berceuse de la mort dans le lied *Immer leiser wird mein Schlummer* (Toujours plus doux devient mon sommeil) op.105 "*für eine tiefere Stimme*", pour une voix profonde, celle-là même du violoncelle, lequel chantera non moins éperdument dans l'*Adagio* de la *Deuxième Symphonie* ou dans le *Concerto pour violon et violoncelle*. Premier admirateur français du jeune Brahms, Berlioz n'avait-il pas estimé dans son *Traité d'orchestration* les violoncelles "essentiellement chanteurs" au timbre "voluptueusement mélancolique" ?

Il me semble que Brahms, le plus pudique des compositeurs, est allé plus loin encore en confiant au violoncelle – à la tessiture immense, des graves profonds aux vibrants aigus – un rôle double ou androgyne. Dans le rapport du son et du sens, le violoncelle pourrait incarner la fusion du masculin et du féminin. Ainsi dès le finale du jeune *Trio* op.8 (1854), le violoncelle/compositeur ne fait qu'un avec sa bien-aimée lointaine en lui chantant la mélodie "*Nimm sie hin denn, diese Lieder*" (Accepte donc ces chansons que je te chantais, ô bien-aimée) de l'*An die ferne Geliebte* de Beethoven.

Métamorphoses

Immenses interprètes, le violoniste Joseph Joachim et la pianiste Clara Schumann se plaisaient à jouer en "musique absolue" les lieder de leur jeune ami. Rien de plus licite, donc, au violoncelle et piano. Premier lied publié à vingt ans, dans la poignante tonalité de *mi* bémol mineur, *Liebestreu* (Fidélité amoureuse) op.3, dialogue empli d'échanges canoniques entre une mère et son enfant, stupéfit Joachim par son intense beauté. Tendre berceuse syncopée offerte à des amis pour la naissance de leur second fils, *Wiegenlied* op.49, l'une des pages les plus connues de Brahms, se souvient d'une chanson viennoise que la jeune mère, Bertha, fredonnait du temps où elle participait au Chœur féminin de Hambourg fondé par le tout jeune et irrésistible Johannes. Pour *Minnelied*, op.71 (Chant d'amour d'antan) au doux balancement "*sehr innig*" (très intérieur), le musicien retrouve son cher Hölty et sa structure préférée (AA'BA). D'emblée destinés à une voix grave, les *Lieder* op.86 sont unanimement admirés, en particulier *Feldeinsamkeit* (Solitude champêtre), plus tard loué par Schoenberg.

Page non moins privilégiée, d'une ferveur incantatoire, *Sapphische Ode* (Ode saphique) op.94 distille une souple ligne vocale avec *gruppetto*, soutenue d'accords syncopés et de fermes basses. Sur un poème *musical* de l'ami nordique Klaus Groth, *Wie Melodien zieht es mir* (Comme les mélodies me traversent l'esprit) op.105 est, avec sa prégnante courbe de neuvième, enchanteur au point que le compositeur en féconde dans le même temps sa musique instrumentale. Publié "pour voix grave" mais paradoxalement en clé de *sol* (voix haute), le tendre (*zart*) lied innerve non pas la *Seconde Sonate pour violoncelle* op.99 mais la *Deuxième Sonate pour violon* op.100. Car, tout ému en cet été 1886, Brahms l'entendait chanter par la délicieuse Hermine Spies.

Parmi les appropriations chambristes, les *Danses hongroises* tiennent une place de choix. Publiées en 1868 à Vienne, métropole proche de la Hongrie, où le compositeur nordique s'enracine, elles ont été imaginées dès son adolescence à Hambourg, cité portuaire non moins cosmopolite où résonnait le style *Verbunkos* (dit hongrois ou tzigane). D'où la modeste mention "arrangées pour le piano par Johannes Brahms" et l'absence de numéro d'opus. Initialement écrites pour piano à quatre mains, les dix *Ungarische Tänze* – syncopées à deux temps, enflammées ou langoureuses, avec effets de cymbalum – connaissent un immense succès. Dite "czardas divine", la première en *sol* mineur (ton du *Rondo alla Zingaresse* du *Quatuor* op.25) est la plus célèbre avec la cinquième en *fa* dièse mineur.

Sonates de chambre

Dans la magistrale *Kammermusik* de Brahms – vingt-quatre partitions sans rivales dans la seconde moitié du XIX^e siècle – le violoncelle bénéficie de mémorables solos, tels ceux de l'*Allegro* initial du *Premier Sextuor à cordes* et de l'*Andante* du *Quatuor à cordes n°3*. En souvenir, peut-être, de l'enseignement paternel, le fils va, dans son *Trio pour piano, violon et cor* (*Waldhorn*, cor naturel) op.40, jusqu'à préférer son cher violoncelle au nouveau cor à pistons comme instrument alternatif.

Parmi ses sept sonates en duo, deux s'adressent, à vingt ans d'intervalle, au "piano-violoncelle". Deux modèles s'offraient alors à Brahms : les sonates de Beethoven et de Mendelssohn ou, d'une tout autre veine, les *Fünf Stücke im Volkston* (Cinq pièces dans le ton populaire) ou autres contes et fantaisies de Schumann, assortis de notations en allemand : terrain romantique si estampillé par son maître spirituel qu'il préféra s'en tenir au genre plus classique de la sonate avec indications en italien. Était-ce aussi une manière de canaliser sa fantasque imagination de Nordique, imprégné des contes et légendes de Tieck et autres Hoffmann ?

Entre ses deux sonates officielles – en trois mouvements en *mi* mineur op.38, en quatre mouvements en *fa* majeur op.99 – se glisse la version pour violoncelle, de la main de Brahms, de la *Sonate pour piano et violon* op.78 (1879).

Sitôt arrivé à Vienne en 1862, Brahms voit ses partitions de chambre séduire les plus grands instrumentistes et le public. Achievée en 1865, la *Sonate en mi mineur op.38* est dédiée au violoncelliste et chanteur Josef Gänsbacher qui a soutenu sa nomination à la Wiener Singakademie (Académie de chant). La poignante beauté des thèmes de l'*Allegro non troppo*, depuis la longue cantilène initiale *espressivo* avec son *gruppetto* romantique, justifie leurs hypnotiques répétitions variées à la manière de Schubert, et sans doute aussi le retrait de l'*Adagio* initialement prévu. En *la* mineur, le délicat *Allegretto quasi Menuetto* en *spiccatos* encercle un trio *espressivo*, *legato* en *fa* dièse mineur. Contraste accusé avec l'*Allegro* final, d'après le Contrapunctus 13 de l'*Art de la fugue* de Bach, vigoureuse sonate-fugue, toujours en mineur, qui s'emballe dans la coda *Più Presto*.

Heureux et inspiré sur les rives du lac de Thun (Suisse), dans sa belle maturité de l'été 1886, Brahms mène donc conjointement la *Sonate pour violoncelle n°2 op.99*, la *Deuxième Sonate pour violon* op.100, le *Deuxième Trio* op.101 et nombre de lieder dont ceux de l'Opus 105 pour "voix grave". D'une rare perfection formelle (projection des pôles tonaux du premier thème sur les mouvements suivants), cette ardente *Seconde Sonate* est créée dès novembre à Vienne par le compositeur et Robert Hausmann, violoncelliste du Quatuor Joachim. Propice aux polymétries si chères au compositeur, la riche texture pianistique soutient ou enrobe la voix multiple du violoncelle qui énonce la plupart des motifs. En *fa* majeur-mineur (*cf.* la *Troisième Symphonie*), le vibrant premier thème de l'*Allegro vivace* sera réitéré en *fa* dièse mineur puis *fa* mineur à l'orée des développements. En conséquence, l'*Adagio affettuoso* est un grand lied (ABA') d'une infinie tendresse en *fa* dièse majeur et *fa* mineur. Fougueux *scherzo* quasi symphonique, l'*Allegro passionato* en *fa* mineur enserre un suave trio en majeur. Rondo-sonate faussement naïf, l'*Allegro molto* rappelle Schubert, véritable frère d'âme du Brahms viennois.

BRIGITTE FRANÇOIS-SAPPEY

Brahms and the facets of the cello

Entrusted to the tutelage of Hamburg's best piano and composition teachers, Johannes Brahms was introduced to the horn and to the string family of instruments by his father, a self-taught musician of many talents. Mastering the cello at an early age, the youngster affectioned the instrument as a kind of stand-in for the human voice, eloquently able to 'sing' any *Lieder ohne Worte*, or songs without words. Thus, in the Andante of the Second Piano Concerto, the cello is given an expansive melody which later on become transformed into a thanatoid lullaby 'for lower voice' *Immer leiser wird mein Schlummer* ('Ever softer grows my slumber'), op.105, and that same low voice of the cello will sing no less achingly in the Adagio of the Second Symphony or in the 'Double Concerto' for violin and cello. An early French admirer of the young Brahms, had Berlioz in his *Treatise on Instrumentation* not ventured to describe the cello section as being 'essentially, a body of singers' with a 'voluptuous and melancholy' tone?

It seems to me that Brahms, the most self-conscious of composers, went even further by entrusting the cello – given its enormous tessitura, from its lowest bass notes to its vibrant top register – with a dual or even androgynous role. Insofar as timbre may imply character, the cello can embody a fusion of male and female. Thus, already in the finale of the early Trio op.8 (1854), the cello/the composer are one with his distant beloved as they intone the melody '*Nimm sie hin denn, diese Lieder*' ('Take then these songs that I sang to you, my love...'), borrowed from Beethoven's *An die ferne Geliebte*.

Transformations

Violinist Joseph Joachim and pianist Clara Schumann – legendary performers both – enjoyed playing their young friend's song settings as if it were 'absolute music.' Nothing could be more natural, then, than to entrust these vocal compositions to the combination of cello and piano. An early song Brahms published at the age of twenty, *Liebestreu* ('True love'), op.3, in the poignant key of E-flat minor – a dialogue produced by canonical exchanges between a mother and her child – impressed Joachim with its intense beauty. A tenderly syncopated 'cradle song' offered to friends on the birth of their second son, *Wiegenlied*, op.49, one of Brahms's best known pages, evokes a Viennese tune that the young mother, Bertha, used to sing when she was part of the Hamburg Women's Choir, founded by the dashing young Johannes. For the gently swaying *Minnelied* ('Love song'), op.71, marked 'sehr innig' ('very intimate'), the composer returned to his beloved poet, Hölty, and a favourite musical form (AA'BA").

Intended for low voice from the outset, the six *Lieder* op.86 are unanimously admired, especially *Feldeinsamkeit* ('Alone in the fields'), later singled out for praise by Schoenberg. A no less prized vocal setting, the hypnotically vehement *Sapphische Ode* ('Sapphic ode'), op.94 unfolds supple vocal phrases each capped with a gruppetto and supported by off-the-beat chords over steady bass notes. A setting of a musically inspired text by his friend, the Low German poet Klaus Groth, *Wie Melodien zieht es mir* ('Like melodies stealing softly through my mind'), op.105 opens with a four-note motif spanning a minor ninth which is so utterly entrancing that the gesture was repeated in several of the instrumental pieces Brahms was writing at this time. Designated 'for low voice' upon publication but paradoxically notated in the treble clef (implying a high voice), this tender song (marked 'zart') animates not the Second Cello Sonata, op.99 but the Second Violin Sonata, op.100. In fact, Brahms was much affected when he heard the song performed by Hermine Spies in the summer of 1886.

Among the music pieces appropriated by chamber musicians, the *Hungarian Dances* hold a prominent place. Published in 1868 in Vienna, the capitol (not far removed from Hungary) in which the 'Nordic' composer put down his roots, these pieces had already been germinating in his imagination as a teenager in Hamburg, a no less cosmopolitan port city where 'verbunkos' (meaning 'Hungarian' or 'Gypsy') melodies could be heard. Hence the modest title-page credit 'arranged for piano by Johannes Brahms' and the absence of an opus number. Initially written for piano four hands, the first ten *Ungarische Tänze* – syncopated, in duple meter, feisty or languid, with passages imitating a cymbalom – were a massive success. Possibly related to an earlier 'Divine Czárdás,' the first piece, in G minor (the key of the *Rondo alla Zingarese* from the Piano Quartet, op.25) is the most famous of the set, along with the fifth one in F-sharp minor.

Sonatas for two instruments

In Brahms's masterful chamber scores – twenty-four works that have no equal in the music of the second half of the 19th century – the cello enjoys memorable solos, such as the opening Allegro of the First String Sextet and the Andante of the Third String Quartet. Perhaps recalling the lessons he learned from his father, the son in his Trio for 'piano, violin and *Waldhorn*' (meaning, valveless natural horn), op.40, goes so far as to indicate a preference for his beloved cello as an alternative to the new valve-operated horn.

Among his seven duo-sonatas, two – spaced some twenty years apart – are written for the combination of piano and cello. A couple of prior models were available to Brahms: the sonatas of Beethoven and Mendelssohn or, in a completely different vein, Schumann's *Fünf Stücke im Volkston* ('Five pieces in popular mood') and other of his fantasy or character pieces, furnished with tempo markings in German: Romantic terrain so completely dominated by the older master and his spiritual guide that Brahms chose to adhere to the more typical genre of a classical sonata with its markings in Italian. Was it also a way of containing his whimsical imagination of a Northerner, imprinted with the folktales and stories by Tieck, E.T.A. Hoffmann, and Hoffmann von Fallersleben?

Between his two 'authentic' cello sonatas – the three-movement First in E minor, op.38, and the four-movements Second in F major, op.99 – falls the composer's cello arrangement of his Violin Sonata No.1, op.78 (1879).

No sooner arrived in Vienna in 1862, Brahms saw his chamber works capture the imagination of the greatest instrumentalists and their public. Completed in 1865, the **Sonata in E minor, op.38** is dedicated to the cellist and singer Josef Gänsbacher, who had been influential in getting the composer appointed to the Wiener Singakademie. The haunting beauty of the themes in the *Allegro non troppo*, opening with the long cantilena marked 'espressivo' and punctuated with a graceful gruppetto, fully warrants their hypnotic restatement, each time varied much as Schubert might have done it, and probably also justified the discarding of the originally planned Adagio movement. The delicate *Allegretto quasi Menuetto* in A minor, played spiccato, encloses a trio in F-sharp minor marked 'espressivo, legato.' It is in marked contrast with the final Allegro, based on the Contrapunctus XIII from Bach's *Art of Fugue*: a vigorous fusion of fugue and sonata form, still in a minor key, which culminates in the coda marked *Più Presto*.

Full of happy feelings and inspiration while vacationing on the shores of Lake Thun (Switzerland) in the summer of 1886, at the height of his powers, Brahms was simultaneously working on his **Second Cello Sonata, op.99**; Second Violin Sonata, op.100; Third Piano Trio, op.101; and a number of songs, including those of Opus 105 'for low voice.' With its rare formal perfection (and the tonal centres of its opening theme being projected into the subsequent movements), this incandescent work was premiered in November in Vienna by the composer and Robert Hausmann, cellist of the Joachim Quartet. Another instance of the polymetrical writing so dear to the composer, the elaborate piano texture supports and cushions the various registers of the cello while the latter states most of the themes. In the key of F major/F minor (cf. his Third Symphony), the vibrant first theme of the *Allegro vivace* gets repeated in F-sharp minor and then in F minor at the start of the development section. In its turn, the *Adagio affettuoso* in F-sharp major and F minor is an expansive and infinitely tender 'song' (ABA). A spirited scherzo of nearly symphonic ambitions, the *Allegro passionato* in F minor encloses a charming major-key trio. A deceptively naïve rondo-sonata, the *Allegro molto* is evocative of Schubert, truly a soul brother for Brahms ever since his arrival in Vienna.

BRIGITTE FRANÇOIS-SAPPEY
Translation: Michael Sklansky

Brahms und die Stimmen des Violoncellos

Während Johannes Brahms für den Klavier- und Kompositionsunterricht den besten Lehrern Hamburgs anvertraut wurde, lehrte ihn das Spiel auf dem Horn und den Streichinstrumenten sein Vater, ein vielseitig talentierter, musikalischer Autodidakt. Von Kindheit an war dem Sohn der Umgang mit dem Cello besonders lieb, das ihm wie ein Alter Ego der Singstimme erschien, fähig, *Lieder ohne Worte* beredt zu vermitteln. So spielt dieses Instrument im Andante des 2. *Klavierkonzerts* eine enorm lange Melodie, die sich in ein Wiegenlied des Todes wandelt im Lied *Immer leiser wird mein Schlummer* op. 105 „für eine tiefere Stimme“, die auch die Stimme des Cellos ist, dessen nicht weniger betrübter Gesang im Adagio der 2. *Sinfonie* oder im *Konzert für Violine, Violoncello und Orchester* zu hören ist. Hatte nicht Berlioz, der erste französische Bewunderer des jungen Brahms, in seinem *Traité d'orchestration* die Cellos als „hauptsächlich gesänglich“ mit einem „auf lustvolle Art melancholischen“ Klang bezeichnet?

Es will mir scheinen, dass Brahms, der besonnenste aller Komponisten, noch weiter gegangen ist, indem er dem Cello – mit seinem gewaltigen Umfang von tiefsten Tönen bis zu vibrierenden Höhen – eine Doppel- oder Zwitterrolle zuwies. In Bezug auf Klang und Sinngehalt könnte es die Verbindung des Männlichen mit dem Weiblichen verkörpern. So wird das Cello/der Komponist bereits im Finale des frühen *Trios* op. 8 (1854) eins mit der fernen Geliebten beim Erklingen der Melodie „Nimm sie hin denn, diese Lieder“ aus Beethovens *An die ferne Geliebte*.

Metamorphosen

Der Violinist Joseph Joachim und die Pianistin Clara Schumann, zwei großartige Interpreten, machten sich einen Spaß daraus, die Lieder ihres jungen Freundes als „absolute Musik“ zu spielen. Das hat seine Berechtigung unbedingt auch für die Besetzung Cello/Klavier. Das erste Lied von Brahms – publiziert, als er zwanzig Jahre alt war – ist *Liebestreu* op. 3. Es steht in der ergreifenden Tonart es-Moll und ist ein imitativ geführter Dialog zwischen einer Mutter und ihrem Kind; für Joachim ein Werk von verblüffender Schönheit. Das feine, synkopierte *Wiegenlied* op. 49, ein Geschenk an Freunde zur Geburt ihres zweiten Sohnes, ist eines der bekanntesten Lieder von Brahms und die Erinnerung an ein Wiener Lied, das die junge Mutter Bertha damals im Hamburger Frauenchor sang, den der ganz junge, unwiderstehliche Johannes gegründet hatte. Mit dem sanft schaukelnden *Minnelied* op. 71 – „sehr innig“ – kehrt Brahms zu seinem verehrten Hölty und seiner bevorzugten Liedstruktur (AA'BA) zurück. Die *Lieder* op. 86, von Anfang an für tiefe Stimme gedacht, genießen einhellige Bewunderung, insbesondere *Feldeinsamkeit*, später von Schönberg hochgelobt.

Nicht weniger beliebt und von betörender Leidenschaftlichkeit ist die *Sapphische Ode* op. 94, in der sich eine geschmeidig fließende Gesangslinie mit Doppelschlägen über synkoptierten Akkorden und beständigen Bässen entspinnt. Das Lied *Wie Melodien zieht es mir leise durch den Sinn* op. 105 über ein thematisch mit der Musik verbundenes Gedicht von Klaus Groth, dem niederdeutschen Lyriker und Brahms' Freund, ist mit seinem prägnanten, eine Note umfassenden Melodiebogen von so großem Zauber, dass der Komponist für seine Instrumentalmusik der gleichen Zeit daraus Nutzen zog. Es wurde „für eine tiefere Stimme“ publiziert, ist jedoch paradoxerweise im Violinschlüssel notiert (hohe Stimme). Das feinsinnige Werk (*zart*) beeinflusste die *Cellosonate Nr. 2* op. 99 und die *Violinsonate Nr. 2* op. 100. Denn in jenem emotional bewegenden Sommer 1886 hörte Brahms das Lied mit der Altistin Hermine Spies.

Für die Kammermusiker nehmen die *Ungarischen Tänze* einen besonderen Platz ein. Sie wurden 1868 in Wien publiziert, der Stadt in der Nähe von Ungarn, in der Brahms heimisch geworden war; ihre Ursprünge reichen jedoch in seine Jugend zurück, als er in Hamburg lebte, der nicht weniger kosmopolitischen Hafenstadt, wo Klänge des Verbunkos-Stils (der Ungarn und speziell der Roma) zu hören waren. Daher die bescheidene Anmerkung „für das Pianoforte gesetzt von Johannes Brahms“ und das Fehlen einer Opus-Zahl. Die ursprünglich für Klavier vierhändig geschriebenen zehn *Ungarischen Tänze* – im synkoptierten Zweiertakt, feurig oder sehnsuchtsvoll, mit Zymbal-Effekt – waren enorm erfolgreich. Die beiden bekanntesten sind der erste Tanz (auch „göttlicher Csárdás“ genannt) in g-Moll (im Tonfall des *Rondo alla Zingarese* des Klavierquartetts op. 25) und der fünfte in fis-Moll.

Kammersonaten

In der umfangreichen Kammermusik von Brahms – mit 24 Werken ist er in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts unübertroffen – wird das Cello mit bemerkenswerten Solos bedacht: z.B. im Anfangs-Allegro des *Streichsextetts Nr. 1* und im Andante des *Streichquartetts Nr. 3*. Vielleicht erinnerte er sich an den väterlichen Unterricht, wenn er für sein *Trio für Waldhorn, Violine und Klavier* op. 40 sein geliebtes Cello als Alternative vorsah und nicht das neuartige Ventilhorn.

Von den sieben Sonaten in Duo-Besetzung sind zwei für Violoncello und Klavier, entstanden im Abstand von zwanzig Jahren. Für Brahms gab es dafür zwei Vorbilder: die Sonaten von Beethoven und Mendelssohn und, von ganz anderer Art, die *Fünf Stücke im Volkston* sowie die „Märchen“ und Fantasien von Schumann, die mit deutschen Vorgaben versehen sind – ein Bereich der romantischen Musik, den der geistige Meister von Brahms so sehr prägte, dass dieser es vorzog, bei der mehr klassischen Gattung der Sonate mit italienischen Anweisungen zu bleiben. Vielleicht war das auch ein Weg, um seine verschrobene, nordische und von den Erzählungen und Märchen von Tieck, Hoffmann usw. geprägte Fantasie unter Kontrolle zu halten?

Zwischen den beiden eigentlichen Sonaten für Violoncello und Klavier – dem Opus 38 in e-Moll und drei Sätzen sowie dem Opus 99 in F-Dur und vier Sätzen – schiebt sich Brahms' Bearbeitung für Violoncello der *Sonate für Violine und Klavier* op. 78 (1879).

Sobald Brahms 1862 in Wien angekommen war, bekam er zu spüren, wie sehr die großen Instrumentalisten und das Publikum von seiner Kammermusik angetan waren. Die erwähnte *Cellosonate in e-Moll op. 38* wurde 1865 vollendet und war dem Violoncellisten und Sänger Josef Gänsbacher gewidmet, der Brahms' Berufung an die Wiener Singakademie befördert hatte. Die ergreifende Schönheit der Themen des *Allegro non troppo* zeigt sich schon am Anfang in der langen *espressivo*-Kantilene mit dem romantischen Doppelschlag und gibt ihren betörenden, in Schubert'scher Art variierten Wiederholungen ihre Berechtigung, ebenso wie dem Verzicht auf das ursprünglich vorgesehene *Adagio*. Das zarte *Allegretto quasi Menuetto* mit *spiccato*-Spiel steht in a-Moll und umrahmt ein Trio (*espressivo, legato*) in fis-Moll. Ein scharfer Kontrast zum finalen *Allegro*, einer vom *Contrapunctus 13* aus Bachs *Kunst der Fuge* inspirierten, kraftvollen Fugensonate, ebenfalls in Moll, die in der Coda (*Più Presto*) „durchdreht“.

Im Sommer 1886 weilte der zur vollen Reife gelangte Brahms glücklich und inspiriert am Thuner See (in der Schweiz) und vollendete gleichzeitig die *Violinsonate Nr. 2* op. 100, das *Klaviertrio Nr. 3* op. 101, zahlreiche Lieder, darunter die „für tiefe Stimme“ des Opus 105, und die *Sonate für Violoncello und Klavier Nr. 2* op. 99. Diese kam bereits im November desselben Jahres in Wien durch den Komponisten und Robert Hausmann, den Violoncellisten des Joachim-Quartetts, zur Uraufführung. Das feurige Werk ist formal von seltener Perfektion (die tonalen Pole des ersten Themas werden in den folgenden Sätzen übernommen), die reiche pianistische Textur eignet sich gut für die von Brahms so geschätzte Polymetrik und unterstützt oder ummantelt die vielgestaltige Stimme des Cellos, das die meisten Motive vorbringt. Das mitreißende erste Thema des *Allegro vivace* in F-Dur/f-Moll (cf. die *Sinfonie Nr. 3*) wird zu Beginn der Durchführungen in fis-Moll und dann f-Moll wiederholt. Dagegen ist das *Adagio affettuoso* ein weitläufiges, unendlich feinsinniges Lied (ABA) in Fis-Dur und f-Moll. Das *Allegro passionato*, ein leidenschaftliches, fast sinfonisches Scherzo in f-Moll, hat ein zentrales, liebliches Trio in Dur, während das *Allegro molto* als vordergründig schlichtes Sonatenrondo an Schubert erinnert, den wahren Bruder im Geiste des wienerschen Brahms.

BRIGITTE FRANÇOIS-SAPPEY
Übersetzung: Irène Weber-Froboese

Emmanuelle Bertrand – Pascal Amoyel

SELECTED DISCOGRAPHY (*All titles available in digital*)

JOHANN SEBASTIAN BACH

Complete Cello Suites

2 CD HMM 902293.94

ERNEST BLOCH

Suites for solo cello nos. 1, 2 & 3

Méditations hébraïques, Jewish Life

CD HMA 1951810

FRÉDÉRIC CHOPIN

1846, dernière année à Nohant

Sonata for cello and piano / Piano works

CD HMC 902199

HENRI DUTILLEUX

Concerto “Tout un monde lointain”

Trois Strophes sur le nom de Sacher

Luzerner Sinfonieorchester

James Gaffigan

CD HMC 902209

OLIVIER GREIF

Sonate de Requiem op. 283

Piano Trio

With Antje Weithaas, violin

CD HMG 501900



FRANZ LISZT

Works for cello and piano

CHARLES-VALENTIN ALKAN

Sonate de Concert op. 47

CD HMA 1951758

CAMILLE SAINT-SAËNS

Cello Concerto no. 1

Sonatas for cello and piano nos. 2 & 3

Luzerner Sinfonieorchester

James Gaffigan

CD HMM 902210

DMITRI SHOSTAKOVICH

Cello Concerto no. 1 op. 107

Sonata for cello and piano op. 40

BBC National Orchestra of Wales

Pascal Rophé

CD HMC 902142

“Le violoncelle parle”

Cello works of CASSADÓ, BRITTEN,

AMOYEL, KODÁLY

CD + DVD HMC 902078

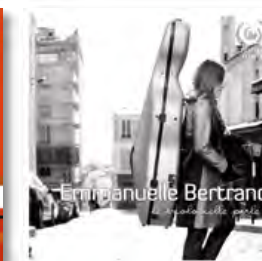
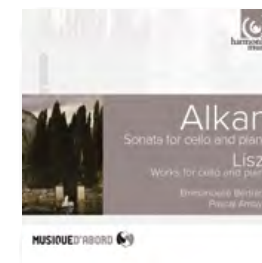
“Le violoncelle au XX^e siècle”

Cello works of CASSADÓ, BRITTEN,

AMOYEL, KODÁLY, DUTILLEUX,

HENZE, CRUMB, LIGETI, BACRI

2 CD HMG 508466.67



Découvrez la nouvelle **ⓑ**outique en ligne

All the latest news of the label and its releases on

www.harmoniamundi.com

Toute l'actualité du label, toutes les nouveautés

Une boutique en ligne est désormais disponible sur l'onglet Boutique ou à l'adresse **boutique.harmoniamundi.com**

NEW! An online store is now accessible on the tab 'Store' or at **store.harmoniamundi.com**

In memoriam Florence Badol-Bertrand



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2021

Enregistrement : mars 2021, Ferme de Villefavard en Limousin, Villefavard (France)

Réalisation : Alban Moraud Audio

Prise de son et direction artistique : Alban Moraud

Montage : Aude Besnard

Mastering : Alexandra Evrard

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Photos : © Philippe Matsas

Maquette : atelier harmonia mundi