



BRAHMS SONATAS

PÖNTINEN · THEDÉEN



SUPER AUDIO CD

BRAHMS, JOHANNES (1833–97)

SONATA NO. 1 IN E MINOR FOR CELLO AND PIANO 26'30

Op. 38 (1862–65)

- 1 I. *Allegro non troppo* 14'34
- 2 II. *Allegretto quasi Menuetto* 5'27
- 3 III. *Allegro* 6'17

SONATA NO. 2 IN F MAJOR FOR CELLO AND PIANO 27'54

Op. 99 (1886)

- 4 I. *Allegro vivace* 9'17
- 5 II. *Adagio affettuoso* 6'43
- 6 III. *Allegro passionato* 7'05
- 7 IV. *Allegro molto* 4'30

SONATA IN D MAJOR 27'18

arranged for cello and piano by Paul Klengel from
Violin Sonata No. 1 in G major, Op. 78 (1878–79)

- 8 I. *Vivace ma non troppo* 10'55
- 9 II. *Adagio – Più andante – Adagio come I* 7'37
- 10 III. *Allegro molto moderato – Più moderato* 8'36

TT: 82'26

TORLEIF THEDÉEN *cello*

ROLAND PÖNTINEN *piano*

Johannes Brahms was an excellent pianist; among string instruments he felt a particular affinity with the cello. ‘Although I have played the violin from time to time,’ he once said, ‘my instrument was the cello.’ Brahms once opined with ironic pride to the cellist Julius Klengel, whom he admired greatly: ‘You should... know that we are close colleagues. As a boy I too played the cello, and even managed a concerto by [Bernhard Heinrich] Romberg.’ The cello was therefore by no means an unknown quantity for Brahms, and among his works for the instrument are two sonatas. These very different siblings, two notable masterpieces that joined the repertoire of cello sonatas that had lain fallow since Beethoven’s death, are separated by more than twenty years – a significant period in Brahms’s compositional output.

The three-movement *Sonata No. 1 in E minor*, Op. 38, was written in 1862 (first and second movements) and 1865 (third movement), roughly at the same time as the *Piano Quintet in F minor*, Op. 34. Like the quintet, it reveals a striking mastery of chamber music with clear links to Beethoven. The sonata does, however, suffer from the musical equivalent of phantom limb pain. Because the work – which had originally been conceived in four movements – seemed too ample, Brahms apparently removed an *Adagio* (that has not survived) before publication. The lack of a slow movement was regretted both by Clara Schumann (‘What a shame: cello, and no *Adagio*!’) and also by the work’s dedicatee, the Viennese lawyer and musician Josef Gänsbacher, who had been of assistance to Brahms – a collector of musical manuscripts – in the acquisition of an autograph of a Schubert song (*Der Wanderer*, D 489). Nonetheless Brahms was not alone in believing that the *Allegretto* alone was more than capable of filling the position between the outer movements.

The main theme of the first movement (*Allegro non troppo*) emerges from the depths ‘like the valiant spirit of an ancient hero’ (to quote Brahms’s bio-

grapher Max Kalbeck). With its dark songfulness, oscillating between melancholy and passion, it leaves its mark on the music that follows, although the rebellious B minor subsidiary theme with its insistent interval of a fourth on the up-beat is scarcely less remarkable (this theme seems to have grown naturally from the *Piano Quintet*). In the development section both themes are dramatically intensified, whilst the recapitulation towards the end gently turns into E major and bathes the main theme in the glow of an Indian summer. This sunny mood is taken up by the gracious, stylized minuet (A minor, *Allegretto quasi Menuetto*), which ‘replaces’ the (in any case perhaps fictive) slow movement; despite all its independent features, the lyrical F sharp minor trio is thematically closely related to the minuet. Surprisingly, the finale begins as a *fugato*: the main theme opens with a striking octave leap, surely a conscious allusion to Bach’s *Kunst der Fuge* (Contrapunctus inversus XIII). From this and its counterpoint Brahms unfolds a sonata movement that is both densely worked-out and also playfully effective, deriving much of its tension from the virtuoso obfuscation of its form: fugue, rondo or, after all, sonata form?

‘What is music today – what has happened to its harmony, melody, rhythm and content – if such bedlam is to be considered in all seriousness as music?’ This is not a horrified contemporary reaction to Stravinsky’s *Rite of Spring* or Honegger’s *Pacific 231* – they are the words with which Hugo Wolf, no less, expressed his incredible disappointment after hearing the Viennese première of Brahms’s *Second Cello Sonata*. Even if we disregard the partisan element (Wolf, a passionate Wagnerian and Brucknerian, was inclined to be antipathetic towards Brahms) and also any personal resentment (Brahms had judged the young Wolf’s compositions in far from favourable terms), we remain surprised at the evident disturbance caused by the *Second Sonata*: Brahms, despite Schoenberg’s intervention (‘Brahms the progressive’), was still seen to some extent as a traditionalist.

There is no denying, however, that the *Cello Sonata in F major*, Op. 99, written in 1886 in Thun, Switzerland, had the potential to perplex. Although the 53-year-old Brahms here returned to the four-movement classical tradition, he makes striking use of a melodically sparse, highly concentrated late style. Especially in the first movement (*Allegro vivace*) Brahms confounds all expectations of the cello's *cantabile* qualities: we hear motivic fragments (intervals of a fourth and a second) that are brusquely thrown together rather than thematically developed. The G major subsidiary idea introduced by the piano is more unified, although this too is not simply repeated pointlessly but is soon worked out in the manner of a development section. The development section proper is especially active harmonically, extensive cello tremolo passages referring back to the piano tremolos at the beginning; these are among the reasons why the cello part is sometimes described as 'ungrateful'.

In the thematic presentation of the slow movement (*Adagio affettuoso*, F sharp major), too, the cello initially supplies nothing more than a *pizzicato* accompaniment. Admittedly, however, the theme only really comes into its own after it has been taken up by the cello. The F minor middle section of this short but crucial movement acquires a hymn-like intensity from the piano's thirds and sixths. This intensity seems not to leave the fragile texture unscathed, however, and it thus comes as a great surprise that the ensuing, closer examination of the dry introductory *pizzicato* leads not to musical paralysis but to new light being shed on the main theme. This vivid movement (which, Kalbeck suspects, is the 'resurrected' *Adagio* from the *First Cello Sonata*) ends *pianissimo*, both its themes heard in combination. The *Allegro passionato* in F minor makes a more robust impression, a *perpetuum mobile* with an essentially gloomy tone and an expressive trio. The finale (*Allegro molto*), lively and effervescent with its dactylic rhythms, has sometimes been criticized for being too 'light' in such a serious

context; perhaps, however, Brahms here consciously confounded the expectations that his listeners might have had for a finale.

If we think of the two cello sonatas as ‘siblings’, the third work on this recording might be rather inelegantly termed a ‘bastard’ – to a certain extent the composer’s illegitimate ‘child’, although at first it was assumed that it was his own work. In fact, however, this cello arrangement of Brahms’s *Sonata in G major for violin and piano*, Op. 78, is the work of the Leipzig conductor and violinist Paul Klengel (1854–1935), brother of the above-mentioned cellist Julius Klengel; the arrangement was published in 1897.

The violin sonata, composed during Brahms’s summer visits to Pörtschach in 1878–79, is also known as the *Regenlied Sonata*: its last movement alludes directly (and the other two movements indirectly) to the songs *Regenlied* and *Nachklang* – Nos 3 and 4 of the *Acht Lieder und Gesänge*, Op. 59, to texts by Klaus Groth. In 1873 Brahms had given these two songs as a present to Clara Schumann, after Brahms’s godson Felix Schumann had been diagnosed with incurable tuberculosis. When Felix died in the spring of 1879, Brahms returned to the songs and composed what he termed this ‘little memorial’. Clara, to whom he sent the sonata before publication, immediately understood: ‘I had to... cry my eyes out with joy... when I... once again encountered... this melody that I loved so rapturously.’ The entire work has a fundamentally lyrical tone, as demonstrated by the first movement (*Vivace ma non troppo*), which is concerned not with conflicts but with completion and equilibrium, and features a dotted upbeat motif from the *Regenlied*. A long piano introduction begins the second movement (*Adagio*), the songful mood of which is interrupted by two contrasting B sections. The concluding rondo (*Allegro molto moderato*) begins with the *Regenlied* quotation, from which its minor-key main theme develops. The main theme of the *Adagio* reappears as an episode and a cyclical reference. Not until

the movement is almost over does Brahms make the change to the major key, after which a further *Regenlied* quotation dies away in a soft light.

© *Horst A. Scholz 2009*

Torleif Thedéen is one of the most highly regarded musicians in Scandinavia. He gained international recognition in 1985 by winning three of the world's most prestigious cello competitions. Thedéen regularly plays not only with all the leading orchestras in Scandinavia, but also with some of the world's major orchestras – among them the London Philharmonic Orchestra, Vienna Symphony Orchestra, BBC Philharmonic Orchestra, Berlin Symphony Orchestra, Czech Philharmonic Orchestra, Rotterdam Philharmonic Orchestra and Israel Sinfonietta – under conductors such as Esa-Pekka Salonen, Paavo Berglund, Neeme Järvi, Franz Welser-Möst, Gennady Rozhdestvensky, Leif Segerstam and Eri Klas.

Torleif Thedéen is also active as a chamber musician, and as such appears in prestigious concert venues worldwide such as Wigmore Hall in London, the Carnegie Recital Hall in New York and the Concertgebouw in Amsterdam. He often participates at prestigious music festivals, among them the Verbier Festival, Prague Spring Festival and the festivals in Schleswig-Holstein, Bordeaux, Bath and Kuhmo. He has collaborated with soloists such as Julian Rachlin, Jannine Jansen and Maxim Rysanov. Since 1986 Thedéen has recorded numerous CDs for BIS, featuring central repertoire works as well as contemporary music. His CD with the Shostakovich *Cello Concertos* won the Cannes Classical Award in 1995, and his recording of J.S. Bach's *Solo Suites* was warmly acclaimed when it was released in 2000 (Editor's Choice in *BBC Music Magazine*, November 2001). Torleif Thedéen was appointed professor at the Royal Conservatory of Music in Copenhagen in 1992. Since 1996 he has been a professor at the Edsberg Music Institute in Stockholm.

The Swedish pianist **Roland Pöntinen** made his début in 1981 with the Royal Stockholm Philharmonic Orchestra and has since then performed with major orchestras in Europe, the United States, Korea, South America, Australia and New Zealand. He has collaborated with such eminent conductors as Esa-Pekka Salonen, Rafael Frühbeck de Burgos, Leif Segerstam and Evgeny Svetlanov. Highlights of his career have included appearances with the Philharmonia Orchestra in Paris and London, and with the Los Angeles Philharmonic Orchestra at the Hollywood Bowl as well as performances at the BBC Proms where he has played both the Grieg and the Ligeti piano concertos. With his insatiable musical appetite and stupendous technique, Pöntinen has acquired a vast repertoire, ranging from Bach to Ligeti. He has premièred piano concertos dedicated to him by Kalevi Aho, Anders Hillborg and the piano concerto *Seeds of Time* by Veli-Matti Puumala. At the Verbier Festival 2007 Pöntinen gave the world première of Rodion Shchedrin's *Romantic Duets* together with the composer, which led to further performances of Shchedrin's music in Paris and at the Rheingau Festival. Pöntinen's emphasis is on the 'golden era' of piano literature: from the 19th century – in particular Beethoven, Chopin and Liszt – up to the first half of the 20th century with composers such as Debussy, Busoni, Szymanowski and Rachmaninov.

He has participated in numerous festivals including the Schleswig-Holstein Festival, Maggio Musicale Fiorentino, Kuhmo Chamber Music Festival, La Roque d'Anthéron Piano Festival and the Styriarte Festival in Graz. Roland Pöntinen is also active as a composer. He is a member of the Royal Swedish Academy of Music and in 2001 received 'Litteris et Artibus' – a royal medal in recognition of eminent skills in the artistic field.

Johannes Brahms war ein hervorragender Pianist; bei den Streichinstrumenten fühlte er sich insbesondere dem Violoncello verbunden: „Ich habe zwar selbst mal geigeigt“, sagte er einmal, „aber mein Instrument war das Cello.“ Dem von ihm hoch geschätzten Cellisten Julius Klengel bedeutete er mit ironischem Stolz: „Sie müssen [...] wissen, dass wir engere Kollegen sind. Als Knabe habe auch ich Cello gespielt und es sogar bis zu einem Rombergischen Konzert gebracht.“ Das Violoncello war Brahms mithin nicht unvertraut, und er hat es u.a. mit zwei Sonaten bedacht. Zwischen diesen recht ungleichen Geschwistern, die die seit Beethovens Tod nahezu brachliegende Cellosonatenliteratur um zwei eminente Meisterwerke bereicherten, liegen über zwanzig Jahre, die in Brahms' Komponieren ihre Spuren hinterließen.

Die dreisätzige *Sonate Nr. 1 e-moll* op. 38 entstand in den Jahren 1862 (1. und 2. Satz) und 1865 (3. Satz), etwa zur Zeit des *Klavierquintetts f-moll* op. 34, und wie dieses zeigt sie eine frappierend souveräne kammermusikalische Meisterschaft, die Anknüpfungspunkte bei Beethoven nicht leugnet. Dennoch scheint ihr ein Phantomschmerz eingeschrieben: Weil ihm die ursprünglich wohl viersätzig konzipierte Sonate zu umfangreich geriet, hat Brahms angeblich ein (nirgendwo nachgewiesenes) *Adagio* vor der Veröffentlichung entfernt. Wie dem auch sei – dass ein langsamer Satz „fehlt“, haben etwa Clara Schumann („Wie schade: Cello und kein *Adagio*!“), aber auch der Widmungsträger Josef Gänsbacher – ein Wiener Jurist und Musiker, der dem Manuskriptsammler Brahms bei der Anschaffung eines Schubert-Liedautographs (*Der Wanderer* D 489) behilflich gewesen war – bedauert. Nicht nur Brahms aber war offenkundig der Ansicht, dass das *Allegretto* die Position zwischen den Außensätzen sehr wohl ausfülle.

„Wie der geharnischte Geist eines alten Helden“ (so der Brahms-Biograph Max Kalbeck) steigt das Hauptthema des Kopfsatzes (*Allegro non troppo*) aus

der Tiefe empor. Mit seiner dunklen, zwischen Melancholie und Leidenschaft changierenden Kantabilität prägt es das nachfolgende Geschehen, obschon das aufbegehrende (und dem Klavierquintett gleichsam „entsprungene“) h-moll-Seitenthema mit seinem insistenten Quartauftakt kaum minder bemerkenswert ist. Die Durchführung steigert diese beiden Themen auf dramatische Weise, während die Reprise sich schließlich sanft nach E-Dur öffnet und das Hauptthema in einen goldenen Nachsommer entlässt. An diese lichte Sphäre knüpft das grazios stilisierte Menuett (a-moll, *Allegretto quasi Menuetto*) an, das den (ohnehin vielleicht fiktiven) langsamen Satz „ersetzt“; sein lyrisches fis-moll-Trio ist bei aller eigenständigen Charakteristik dem Menuett thematisch eng verwandt. Überraschend hebt das Finale als Fugato an: Ein markanter Oktavsprung eröffnet sein Hauptthema, das wohl bewusst an Bachs *Kunst der Fuge* (Umkehrung des Kontrapunkts XIII) angelehnt ist. Aus ihm sowie seinen Kontrapunkten entfaltet Brahms einen höchst dicht gearbeiteten und doch spielerisch effektvollen Sonatensatz, der einen nicht geringen Teil seiner Spannung aus der virtuosen Verschleierung seiner Form – Fuge, Rondo oder doch Sonate? – bezieht.

„Ja, was ist denn heutzutage Musik, was Harmonie, was Melodie, was Rhythmus, was Inhalt, was Form – wenn dieses Tohuwabohu in allem Ernste Musik sein will?“

Dies, liebe Leser, ist nicht etwa die empörte zeitgenössische Reaktion auf Strawinskys *Sacre du printemps* oder Honeggers *Pacific 231* – es sind die Worte, in die kein Geringerer als Hugo Wolf anlässlich der Wiener Erstaufführung der *Zweiten Cellosone* von Brahms seine ungläubige Entrüstung fasste. Rechnet man alles hitzige Parteigängertum ab (Wolf war leidenschaftlicher Wagner- und Brucknerianer, als der er Brahms naturgemäß bekämpfte) und auch alle eigene Verletzung (Brahms hatte die Kompositionen des jungen Wolf nicht gerade günstig beurteilt), so überrascht doch die offenkundige Verstörung, die die

Zweite Sonate verursachte – zumal Brahms trotz Schönbergs Eintreten (Brahms der Fortschrittliche) immer noch ein wenig unter dem Firnis vermeintlichen Traditionalismus’ nachdunkelt.

In der Tat aber hat die 1886 im schweizerischen Thun entstandene *Violoncellosonate F-Dur* op. 99 das Zeug zum Querständigen: Während der 53-jährige Brahms die klassische Viersätzigkeit hier gleichsam nachholt, frappt er mit Charakteristika eines melodisch kargen, hochkonzentrierten Spätstils. Insbesondere im Kopfsatz (*Allegro vivace*) widerspricht Brahms allen Erwartungen an konventionelle Cello-Kantabilität: Schroff werden Motivpartikel (Quart- und Sekundintervall) mehr aneinandergeknüpft als thematisch entfaltet. Verbindlicher schon ist der vom Klavier eröffnete G-Dur-Seitengedanke, obwohl auch dieser nicht tautologisch wiederholt, sondern bald schon durchführungsartig entwickelt wird. Die eigentliche Durchführung ist denn auch insbesondere auf harmonischem Gebiet aktiv, wobei flächige Tremolo-Passagen des Cellos auf die Klaviertremoli des Anfangs zurückverweisen – und mit dafür sorgen, dass der Cellopart mitunter als „undankbar“ bezeichnet wurde.

Auch an der Themenaufstellung des langsamen Satzes (*Adagio affettuoso*, Fis-Dur) ist das Cello anfangs nur als Lieferant einer Pizzikatobegleitung beteiligt; freilich blüht dieses Thema erst nach der Übernahme durch das Cello zu seiner eigentlichen Größe auf. Der f-moll-Mittelteil dieses kurzen, aber zentralen Satzes gerät über den Terzen und Sexten des Klaviers zu hymnischer Intensität. Doch diese scheint den labiler geratenden Tonsatz nicht unbeschadet zu lassen, so dass es einem Wunder gleichkommt, wenn die nähere Beschäftigung mit dem knöchernen Eingangspizzikato nicht in die satztechnische Paralyse, sondern ins erneute Aufleuchten des Hauptthemas mündet. Der eindringliche Satz (in dem Kalbeck das „wiederauferstandene“ *Adagio* der *ersten Cellosonate* vermutete) endet *pianissimo* mit der Kombination seiner beiden Themen.

Robuster wirkt das *Allegro passionato* in f-moll, ein *Perpetuum mobile* mit düsterem Grundzug und expressivem Trio. Dem über daktylischem Rhythmus quirlig hinerlenden Finale (*Allegro molto*) hat man verschiedentlich vorgehalten, zu „leicht“ für sein gewichtiges Umfeld zu sein; vielleicht aber hat Brahms finalorientierte Erwartungshaltungen hier ganz bewusst unterlaufen.

Versteht man die beiden Cellosონатен als „Geschwister“, so trüfe auf das dritte Werk dieser CD der etwas unschöne Begriff des „Bastards“ zu – ein gewissermaßen illegitimes „Kind“ des Komponisten, zumal man anfangs tatsächlich annahm, es stamme von ihm selber. In Wirklichkeit aber ist der Urheber der 1897 veröffentlichten Cellobearbeitung von Brahms' *Sonate für Violine und Klavier G-Dur* op. 78 der Leipziger Dirigent und Violinist Paul Klengel (1854–1935), ein Bruder des bereits erwähnten Cellisten Julius Klengel.

Die während der Sommeraufenthalte 1878/79 in Pörschach entstandene Violinsonate ist auch als *Regenlied-Sonate* bekannt, bezieht sie sich doch im dritten Satz wörtlich, in den anderen beiden Sätzen latent auf das *Regenlied* und seinen *Nachklang* (*Acht Lieder und Gesänge* op. 59 Nr. 3 und 4, auf Gedichte von Klaus Groth). Brahms hatte die beiden Lieder 1873 Clara Schumann zum Geschenk gemacht, nachdem bei Brahms' Patenkind Felix Schumann unheilbare Tuberkulose diagnostiziert worden war. Als Felix im Frühjahr 1879 starb, griff Brahms auf die Lieder zurück und komponierte ihm dieses „kleine Andenken“ (Brahms); Clara, der er die Sonate vor der Veröffentlichung zusandte, verstand denn auch sofort: „Ich musste mich [...] ordentlich ausweinen vor Freude [...] als ich [...] meine so schwärmerisch geliebte Melodie [...] wiederfand.“ Das gesamte Werk ist von lyrischer Grundstimmung, die sich im nicht auf Konflikte, sondern auf Ergänzung und Ausgleich angelegten ersten Satz (*Vivace ma non troppo*) auch des punktierten Auftaktmotivs des *Regenlieds* bemächtigt. Eine lange Klaviereinleitung eröffnet den zweiten Satz (*Adagio*),

dessen liedhafter Gestus von zwei kontrastierenden B-Teilen zerfurcht wird. Das Final-Rondo (*Allegro molto moderato*) beginnt mit dem *Regenlied*-Zitat, aus dem es sein Moll-Hauptthema entwickelt; als Episode und zyklischer Rückbezug erscheint das Hauptthema des *Adagio* wieder. Erst gegen Ende des Satzes sieht Brahms die Wendung nach Dur vor, worauf das nochmals zitierte *Regenlied* in sanftem Licht verklingt.

© *Horst A. Scholz 2009*

Torleif Thedéen ist einer der renommiertesten Musiker Skandinaviens. Internationale Aufmerksamkeit erreichte er, als er 1985 drei der weltweit angesehensten Cello-Wettbewerbe gewann. Seither gibt er Konzerte in der ganzen Welt. Thedéen tritt nicht nur regelmäßig mit den führenden Orchestern Skandinaviens auf, sondern auch mit einigen der bedeutendsten Orchester der Welt, u.a. dem London Philharmonic Orchestra, den Wiener Symphonikern, dem BBC Philharmonic Orchestra, dem Berliner Sinfonie-Orchester (heute: Konzerthausorchester Berlin), der Tschechischen Philharmonie, dem Rotterdam Philharmonic Orchestra und der Israel Sinfonietta unter Dirigenten wie Esa-Pekka Salonen, Paavo Berglund, Neeme Järvi, Franz Welser-Möst, Gennadi Roschdestwensky, Leif Segerstam und Eri Klas.

Daneben ist Torleif Thedéen ein reger Kammermusiker, der in bedeutenden Konzertsälen wie der Wigmore Hall in London, der Carnegie Recital Hall in New York und dem Concertgebouw in Amsterdam spielt. Außerdem ist er ein gern gesehener Gast bei renommierten Musikfestivals, wie etwa dem Verbier Festival, dem Prager Frühling, dem Schleswig-Holstein Musik Festival sowie den Festivals in Bordeaux, Oslo, Bath und Kuhmo. Zu seinen Kammermusikpartnern gehören Julian Rachlin, Janine Jansen und Maxim Rysanov. Seit 1986 hat Thedéen für BIS zahlreiche CDs mit Standardrepertoire und zeitgenössischer Musik ein-

gespielt. Seine Aufnahme der Cellokonzerte von Schostakowitsch erhielt den Cannes Classical Award 1995; seine Einspielung der Solosuiten für Cello von J.S. Bach wurde bei ihrer Veröffentlichung im Jahr 2000 mit großem Lob bedacht (u.a. „Editor’s choice“ im *BBC Music Magazine*, November 2001). 1992 ernannte ihn das Königliche Konservatorium Kopenhagen zum Professor; seit 1996 ist er Professor am Edsberg Musikinstitut in Stockholm.

Der schwedische Pianist **Roland Pöntinen** gab 1981 sein Debüt mit dem Royal Stockholm Philharmonic Orchestra und konzertierte seither mit bedeutenden Orchestern in Europa, den USA, Korea, Südamerika, Australien und Neuseeland. Er hat mit so renommierten Dirigenten wie Esa-Pekka Salonen, Rafael Frühbeck de Burgos, Leif Segerstam und Jewgenij Swetlanow zusammengearbeitet. Zu den Höhepunkten seiner Karriere zählen Konzerte mit dem Philharmonia Orchestra in Paris und London, mit dem Los Angeles Philharmonic Orchestra in der Hollywood Bowl sowie die Auftritte bei den BBC Proms, wo er die Klavierkonzerte von Grieg und Ligeti spielte.

Mit unersättlichem musikalischem Appetit und stupender Technik hat Pöntinen sich ein umfassendes Repertoire erarbeitet, das von Bach bis Ligeti reicht. Er hat ihm gewidmete Klavierkonzerte von Kalevi Aho, Anders Hillborg sowie das Klavierkonzert *Seeds of Time* von Veli-Matti Puumala uraufgeführt. 2007 gab er beim Verbier Festival gemeinsam mit dem Komponisten die Uraufführung von Rodion Shchedrins *Romantischen Duetten*, die daraufhin auch in Paris und beim Rheingau Musik Festival aufgeführt wurden. Im Zentrum seines Repertoires steht das „Goldene Zeitalter“ der Klavierliteratur: vom 19. Jahrhundert (insbesondere Beethoven, Chopin und Liszt) bis zur ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts (Debussy, Busoni, Szymanowski und Rachmaninow). Er war bei zahlreichen Festivals zu Gast, u.a. beim Schleswig-Holstein Musik Festival, dem

Maggio Musicale Fiorentino, dem Kuhmo Kammermusikfestival, La Roque d'Anthéron Piano Festival und der Styriarte in Graz. Roland Pöntinen ist auch als Komponist hervorgetreten. Er ist Mitglied der Königlich Schwedischen Musikakademie Stockholm; 2001 erhielt er die „Litteris et Artibus“-Medaille in Anerkennung seiner herausragenden künstlerischen Fähigkeiten.

Johannes Brahms était un pianiste exceptionnel mais il avait un lien particulier avec le violoncelle : « J'ai déjà joué du violon, dit-il une fois, mais mon instrument était le violoncelle ». Il affirmait également à son ami très cher, le violoncelliste Julius Klengel, avec fierté et non sans ironie : « Vous devez [...] savoir que nous sommes des collègues proches. Enfant, j'ai joué du violoncelle et je suis même parvenu à un petit concerto de Romberg. » Brahms n'était donc pas étranger au violoncelle pour lequel il composa entre autres deux sonates. Vingt ans séparent ces deux membres de la même famille que tout oppose et qui, depuis la mort de Beethoven, ont enrichi de deux chefs d'œuvre importants la littérature des sonates pour violoncelle. Les vingt années écoulées entre les deux laissèrent également des traces.

La *première Sonate en mi mineur* opus 38 en trois mouvements a été composée en 1862 (premier et second mouvements) et en 1865 (troisième mouvement), c'est-à-dire vers l'époque du *Quintette avec piano en fa mineur* opus 34. Comme cette dernière œuvre, la sonate affiche une maîtrise souveraine de l'art de la musique de chambre qui ne cherche pas à dissimuler son lien avec Beethoven. Cependant on semble y percevoir une douleur fantôme : parce que cette sonate, originalement conçue en quatre mouvements, lui semblait trop volumineuse, Brahms retira apparemment un *Adagio* (dont nous n'avons aucune trace) avant la publication. Qu'il « manque » ainsi un mouvement lent a été déploré par Clara Schumann (« Quel dommage : un violoncelle et pas d'*adagio* ! ») ainsi que par le dédicataire, Josef Gänsbacher – un juriste viennois et un musicien que Brahms, un collectionneur d'autographes, aida dans l'acquisition d'un autographe de Schubert (*Der Wanderer* D 489). Brahms n'était cependant pas le seul à trouver que l'*Allegretto* se trouvait très bien dans sa position intermédiaire, entre les mouvements externes.

Le thème principal du premier mouvement s'élève du néant « comme l'esprit

vif d'un vieux héros » (pour reprendre les mots du biographe de Brahms, Max Kalbeck). Il marque de son empreinte, avec son lyrisme sombre, oscillant entre la mélancolie et la passion, les événements qui suivent bien que le thème secondaire en si mineur, rebelle avec son insistant bond de quarte (qui caractérise de la même manière le *Quintette avec piano*), ne soit pas moins remarquable. Le développement accroît de manière dramatique l'intensité de ces deux thèmes alors que la réexposition commence dans un délicat mi mineur et que le thème principal se libère dans une atmosphère de fin d'été dorée. Le gracieux menuet stylisé qui suit (en la mineur, *Allegretto quasi Menuetto*) se rattache à cette atmosphère lumineuse et « remplace » le mouvement lent (bien que celui-ci soit peut-être imaginaire). Son trio en fa dièse mineur affiche dans toutes ses caractéristiques sa parenté thématique avec le menuet. Le finale débute de manière surprenante par un *fugato* : un saut d'octave frappant amorce le thème principal qui rappelle sciemment l'*Art de la fugue* de Bach (le renversement du Contrepunctus XIII). Brahms déploie à partir de ce thème et de son contrepoint un mouvement de sonate savamment conçu qui, tout en faisant entendre des effets enjoués, tire une partie non-négligeable de sa tension de la dissimulation virtuose de sa forme : est-ce une fugue, un rondo ou bien une sonate ?

« Oui, qu'est ce que la musique d'aujourd'hui, quid de l'harmonie, de la mélodie, du rythme, du contenu, de la forme ? Qui peut sérieusement considérer ce tohubohu comme de la musique ? » Ce commentaire, cher lecteur, n'est pas une réaction emportée face au *Sacre du printemps* de Stravinski ou à *Pacific 231* de Honegger mais plutôt les mots mêmes de nul autre qu'Hugo Wolf suite à la création viennoise de la *seconde Sonate pour violoncelle* de Brahms et qui expriment son son incroyable indignation. Si l'on met de côté la question épineuse de la partisanerie (Wolf était un wagnérien et un brucknérien passionné alors qu'il s'opposait à Brahms) et les blessures personnelles (Brahms avait

porté un jugement plutôt défavorable sur les compositions du jeune Wolf), cette condamnation publique de la *seconde Sonate* pourra surprendre. D'autant que l'apport de Schoenberg (« Brahms le progressiste ») était quelque peu venu troubler la limpidité d'un traditionalisme supposé.

En réalité, la *Sonate pour violoncelle en fa majeur* opus 99 composée à Thun en Suisse en 1886 pouvait poser un problème : alors que le compositeur alors âgé de cinquante-trois ans avait pour ainsi dire retrouvé les quatre mouvements classiques. Il nous surprend avec les caractéristiques de son style tardif, aride mélodiquement et hautement concentré. Brahms prend à contrepied notre attente d'un violoncelle chantant en particulier dans le premier mouvement (*Allegro vivace*) : des bribes de motifs (intervalles de quarts et de secondes) sont plutôt grossièrement reliées que thématiquement développées. L'idée secondaire en sol majeur au piano contribue davantage à l'unification bien qu'elle ne sera pas répétée littéralement mais plutôt bientôt élaborée à la manière d'un développement. Le véritable développement est également actif, en particulier au niveau harmonique alors que des zones de trémolos au violoncelle répondent aux trémolos du piano du début et ont pour conséquence que la partie de violoncelle est, par endroit, qualifiée d'« ingrate ».

La participation du violoncelle ne se limite d'abord qu'à un accompagnement *pizzicato* dans l'exposition du thème du mouvement lent (*Adagio affettuoso* en fa dièse majeur). À vrai dire, le thème n'éclot véritablement qu'à la reprise au violoncelle et atteint alors sa véritable grandeur. La partie centrale en fa mineur de ce mouvement court mais fondamental passe à une intensité hymnique avec les tierces et les sixtes du piano. Mais ceci ne semble pas avoir laissé ce mouvement instable intact et le travail sur le *pizzicato* introductif sec ne débouche pas dans une paralysie d'écriture mais plutôt dans un nouvel éclairage du thème principal qui apparaîtra comme un miracle. Le mouvement insistant (dans le-

quel Kalbeck croyait voir la «résurrection» de l'*Adagio* de la *première Sonate*) se termine *pianissimo* avec une combinaison des deux thèmes. L'*Allegro passionato* en fa majeur apparaîtra plus robuste, un *perpetuum mobile* avec comme trait principal son atmosphère sombre et son trio expressif. On a reproché au turbulent finale (*Allegro molto*) d'être trop «léger» par rapport à son contexte. Peut-être que Brahms a ici volontairement évité de répondre aux attentes.

Si l'on considère les deux sonates pour violoncelle comme apparentées, il faudrait alors qualifier la troisième œuvre de cet enregistrement du terme peu flatteur de «bâtard» ; une sorte d'enfant illégitime du compositeur d'autant que l'on a d'abord cru qu'il en était l'auteur. En réalité, l'auteur de l'arrangement pour violoncelle de la *Sonate pour violon et piano en sol majeur* opus 78 de Brahms publiée en 1897 est le chef et violoniste de Leipzig Paul Klengel (1854–1935), frère du violoncelliste Julius Klengel évoqué plus haut.

La sonate composée pendant les étés de 1878 et de 1879 à Pörtschach, également connue sous le nom de *Regenlied-Sonate* [*Sonate de la pluie*], reprend textuellement dans son troisième mouvement et de manière latente dans les autres mouvements son *Regenlied* et son *Nachklang* (tiré des *Lieder und Gesänge* opus 50, no 3 et 4, sur des poèmes de Klaus Groth). Brahms avait composé ces deux lieder en 1873 pour les offrir à Clara Schumann après que son filleul, Felix Schumann ait été diagnostiqué avec une tuberculose incurable. Lorsque Felix mourut au début de 1879, Brahms retourna à ces lieder et composa ce «petit souvenir» (pour reprendre ses mots) à son intention. Clara, à qui il envoya la sonate avant sa publication, comprit immédiatement : «J'ai pleuré de bonheur lorsque je retrouvé mes chères mélodies.» L'œuvre prise dans son ensemble se caractérise par son lyrisme qui se saisit du premier mouvement (*Vivace ma non troppo*), non pas dans le conflit mais dans le complément et l'égalisation. Le second mouvement (*Adagio*) commence par une longue introduction au piano

dont le ton *cantabile* est vallonné par deux sections B contrastées. Le Final-Rondo (*Allegro molto moderato*) commence avec la citation du *Regenlied* à partir duquel son thème principal dans une tonalité mineure sera développé. Le thème principal de l'*Adagio* revient, en tant qu'épisode et retour cyclique. Ce n'est que vers la fin du mouvement que Brahms passe à la tonalité majeure alors que le *Regenlied*, cité encore une fois, se fait entendre dans une douce lumière.

© **Horst A. Scholz** 2009

Torleif Thedéen est l'un des musiciens les plus réputés de Scandinavie. Il se fait connaître internationalement en 1985 en remportant trois des concours de violoncelle les plus importants au monde. Il donne depuis des concerts un peu partout à travers le monde. Thedéen joue régulièrement non seulement avec les meilleurs orchestres de Scandinavie mais également avec quelques-uns des plus grands orchestres au monde, notamment l'Orchestre Philharmonique de Londres, l'Orchestre Symphonique de Vienne, l'Orchestre Philharmonique de la BBC, l'Orchestre Symphonique de Berlin, l'Orchestre Philharmonique Tchèque, l'Orchestre Philharmonique de Rotterdam et la Sinfonietta d'Israël sous la direction de chefs tels Esa-Pekka Salonen, Paavo Berglund, Neeme Järvi, Franz Welser-Möst, Guennadi Rozhdestvenski, Leif Segerstam et Eri Klas.

Torleif Thedéen est également actif en tant que chambriste et s'est produit en cette qualité dans des salles aussi prestigieuses que le Wigmore Hall à Londres, le Carnegie Recital Hall à New York et le Concertgebouw à Amsterdam. Il se produit également régulièrement dans le cadre de festivals comme ceux de Verbier, de Schleswig-Holstein, Bordeaux, Bath et Kuhmo ainsi que le Festival du Printemps de Prague. Il collabore notamment avec des solistes tels Julian Rachlin, Janine Jansen et Maxim Rysanov. Depuis 1986, Thedéen a réalisé de nombreux enregistrements chez BIS consacrés au répertoire traditionnel pour violoncelle

ainsi qu'à la musique contemporaine. Son enregistrement consacré aux concertos de Chostakovitch a remporté le Cannes Classical Award en 1995 alors que celui consacré aux *Suites pour violoncelle seul* de Bach a été chaleureusement accueilli lors de sa parution en 2000 (Editor's Choice du *BBC Music Magazine* en novembre 2001).

Torleif Thedéen a été nommé professeur au Conservatoire royal de musique de Copenhague en 1992. Depuis 1996, il est également professeur à l'Institut de musique Edsberg à Stockholm.

Le pianiste suédois **Roland Pöntinen** a fait ses débuts en 1981 avec l'Orchestre philharmonique royal de Stockholm et s'est depuis produit en compagnie des meilleurs orchestres d'Europe, des États-Unis, de Corée, d'Amérique du Sud, d'Australie et de Nouvelle-Zélande en compagnie de chefs tels Esa-Pekka Salonen, Rafael Frühbeck de Burgos, Leif Segerstam et Evgeny Svetlanov. Parmi les moments importants de sa carrière, mentionnons ses prestations avec l'Orchestre Philharmonia à Paris et à Londres, avec l'Orchestre philharmonique de Los Angeles au Hollywood Bowl ainsi que ses concerts dans le cadre des Proms de la BBC où il a joué les concertos de Grieg et de Ligeti. Il a assuré la création de concertos pour piano composés à son intention par Kalevi Aho, Anders Hillborg ainsi que le concerto pour piano *Seeds of Time* de Veli-Matti Puumala. En 2007, dans le cadre du Festival Verbier, il a assuré la création mondiale des *Romantic Duets* de Shchedrin en compagnie du compositeur qui mena à d'autres exécutions à Paris et au Festival Rheingau d'œuvres de Shchedrin.

Une place importante est cependant accordée à l'«âge d'or» de la littérature pour piano : du 19^e siècle, avec notamment des œuvres de Beethoven, Chopin et Liszt, jusqu'à la première moitié du 20^e siècle avec des compositeurs comme Debussy, Busoni, Szymanowski et Rachmaninov. Il se produit dans le cadre de

nombreux festivals dont ceux de Schleswig-Holstein et du Maggio Musicale Fiorentino, le festival de piano de La Roque d'Anthéron et le festival Styriarte à Graz. Roland Pöntinen est également compositeur. Il est membre de l'Académie royale suédoise de musique et reçoit en 2001 la médaille royale « Litteris et Artibus » en reconnaissance de son talent exceptionnel dans le domaine artistique.

INSTRUMENTARIUM:

Cello: the ex-Lynn Harrell cello by David Tecchler, 1711

Grand piano: Steinway D

RECORDING DATA

Recording: June 2006 at Nybrokajen 11 (the former Academy of Music), Stockholm, Sweden
Piano technician: Carl Wahren
Producer and sound engineer: Hans Kipfer
Equipment: Neumann microphones; RME Octamic D microphone preamplifier and high resolution A/D converter; Protocols Workstation; Pyramix DSD Workstation; B&W Nautilus 802 loudspeakers; STAX headphones
Post-production: Editing: Elisabeth Kemper, Christian Starke
Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover texts: © Horst A. Scholz 2009
Translations: Andrew Barnett (English); Jean-Pascal Vachon (French)
Front cover photograph: © Mats Bäcker
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, England

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.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40
info@bis.se www.bis.se

BIS-SACD-1606 © & © 2010, BIS Records AB, Åkersberga.


CD-1076 DIGITAL

Chopin: Cello Sonata
Schumann: Works for Cello & Piano

Roland Pöntinen

Torleif Thedéen

Also available:

CHOPIN: Cello Sonata
SCHUMANN: Works for Cello & Piano
Torleif Thedéen & Roland Pöntinen
BIS-CD-1076

BIS-SACD-1606