





Leila Schayegh

violin

[Daniel Frisch, 2017, after Romantic model; anonymous French bow of the mid-19th century]

Jan Schultz

piano

[J.B. Streicher & Sohn, Vienna 1879]



Recorded in La Chaux-de-Fonds (Théâtre populaire romand, Salle de musique), Switzerland,
on 18-20 October 2017

Engineered and produced by Markus Heiland (Tritonus Musikproduktion Stuttgart)

Executive producer: Michael Sawall

Editorial director & layout: Carlos Céster

Editorial assistance: María Díaz

Photos: Marco Borggreve

Video stills (pages 6 & 7): Elam Rotem

© 2018 note 1 music gmbh

JOHANNES BRAHMS (1833-1897)

Violin Sonatas



SONATA IN G MAJOR, OP. 78 (1879)

- | | | |
|---|------------------------|------|
| 1 | Vivace ma non troppo | 9:47 |
| 2 | Adagio | 6:21 |
| 3 | Allegro molto moderato | 8:07 |

SONATA IN A MAJOR, OP. 100 (1886)

- | | | |
|---|-------------------------------------|------|
| 4 | Allegro amabile | 8:02 |
| 5 | Andante tranquillo | 5:27 |
| 6 | Allegretto grazioso (quasi Andante) | 5:16 |

SONATA IN D MINOR, OP. 108 (1888)

- | | | |
|----|---------------------------------|------|
| 7 | Allegro | 7:57 |
| 8 | Adagio | 3:53 |
| 9 | Un poco presto e con sentimento | 3:05 |
| 10 | Presto agitato | 6:12 |

from: 'FAE' SONATA IN C MINOR (1853)

- | | | |
|----|---------|------|
| 11 | Allegro | 5:27 |
|----|---------|------|







Johannes Brahms

The Violin Sonatas

Brahms was an exceptionally self-critical composer; he destroyed many completed works, and those he allowed to be printed were sometimes the product of years of preparation. According to his composition student Gustav Jenner, he had written and rejected at least three sonatas for violin and piano, of which no trace remains, before he composed his official First Violin Sonata op. 78. Only one short violin-sonata movement survives from an earlier period: the C minor Scherzo of the “FAE” Sonata written jointly with Robert Schumann and Albert Dietrich in 1853, in honour of their friend the great violinist Joseph Joachim (incorporating his motto *Frei aber einsam* – free but alone). Brahms signed the autograph of this movement, simply designated Allegro (which curiously does not contain the motto motif) with the pseudonym “Joh. Kreisler”. This name, which he sometimes used on his early autographs, derived from E.T.A. Hoffmann’s creation, Kapellmeister Johannes Kreisler, who was also the inspiration for Schumann’s *Kreisleriana* op. 16. Brahms never intended his Allegro to be printed, but in 1906 Joachim allowed the Deutsche Brahms-Gesellschaft to publish it.

The G major Sonata op. 78 was written twenty-five years after the C minor Allegro, alongside the Violin Concerto op. 77 and the Rhapsodies for Piano op. 79 during Brahms’ working vacations in Pörtschach am Wörthersee in the summers of 1878 and 1879. In February 1879, shortly before his godson Felix Schumann died of tuberculosis, he wrote the first twenty-four bars of the sonata’s second movement on the back of a letter to Felix’s mother, his intimate friend Clara Schumann, which began: “If you play what is overleaf really slowly it will perhaps tell you, more clearly than I otherwise could, with what affection I think about you and Felix.” By mid-June Brahms had completed his autograph of the sonata, which he signed: “J. Br. Juni 79”, and wrote to Joseph Joachim: “I hope very much to go through the proof correcting of the concerto with you in Salzburg, and to recuperate we can then also play a little sonata.” Once the autograph had been copied, Brahms sent it to Clara Schumann in a miscellaneous parcel of music. In the accompanying letter he explained: “The sonata – yes that is also included, and just look at it. I fear it is boring. In the Finale, you can make a cut at *vi-de*. There is also a part with it – but if it does not please you, I beg you earnestly not to try it out with [Hugo] Heermann.”

Brahms had trouble deciding on the tempo term for the Finale, based on his Rain Songs op. 59 nos 3 and 4; three versions exist, each slower than the last. The tempo nevertheless remained problematic. Metronome marks in early editions range from quarter-note 69–104, the slowest marks, however, come

from the editors most closely associated with Brahms and Joachim. After playing the sonata, Clara wrote enthusiastically about it to Brahms. In her diary she was more equivocal, finding fault with the first two movements; only the Finale received unqualified praise. A number of early press criticisms expressed similar views, but Hanslick ended his evaluation of the premiere: "It probably goes without saying that the new violin sonata may be numbered among those significant tone poems that gain from each repeated hearing." This opinion was soon echoed by others, including Clara, and after several performances in London in 1880, *The Musical Times* observed: "This work is undoubtedly one of the most beautiful pieces ever written by the esteemed and accomplished composer."

In summer 1886, during the first of three vacations in the Bernese Oberland, Brahms worked on his A major and D minor Violin Sonatas, F major Cello Sonata, C minor Piano Trio, and some songs. According to his friend Viktor Widmann, whom he regularly visited in Bern during his stay, Brahms played the A major Sonata, Cello Sonata and Trio at his house. In August Brahms sent the first movements of those three pieces, together with the D minor Sonata, to his copyist in Vienna. Shortly afterwards, despatching the manuscripts of a few recently composed songs to his close friend Theodor Billroth, he alluded to a connection with the A major Sonata. This link evidently reflected Brahms' passing infatuation with the singer Hermine Spies, which probably determined

the character of the Violin Sonata as a whole. "Komm bald" (op. 97 no. 5), the autograph of which Brahms had given to Hermine the previous summer, furnished material for the principal subject of the first movement. "Wie Melodien zieht es" (op. 105 no. 1) contains the germ of the second subject, and "Immer leiser wird mein Schlummer" (op. 105 no. 2), in Brahms' own words to Billroth "forces itself in".

The amiable mood of the A major Violin Sonata, suggested by the tempo term of the first movement, sets it apart from those in G major and D minor; it also ensured that the work was warmly received straightaway. At the premiere in Vienna on 2 December 1886, Brahms and Joseph Hellmesberger Sr. gave a highly successful performance, and Hanslick, in his review, remarked that "it sings itself into the heart". Hellmesberger's performance was seen as a significant factor in the longer term success of the A major Sonata; Brahms' biographer Max Kalbeck wrote many years later that it had "contributed not a little to the popularity the work has enjoyed in Vienna even to the present day".

Although the first movement of the Violin Sonata in D minor had already been sent to his copyist in 1886, Brahms held it back from publication for two years. By October 1888, however, he was willing to submit it to the opinions of his closest friends and sent it first to Elizabeth von Herzogenberg, who responded enthusiastically, making a couple of suggestions for revision. He then sent it to Clara Schumann, who wrote in her diary that it was "lovely,

just like the first, adorable. The second is indeed also beautiful... but I nevertheless rank this third one higher.”

After a private performance in Vienna, the public premiere was given by Brahms and Jenő Hubay in Budapest in December 1888. Hubay recalled that Brahms asked him to go to his apartment every day for a week to rehearse, so that he could make revisions. After a performance by Brahms and Joachim in February 1889, Hanslick declared it “numbered among the most perfect pieces of chamber music this master has created”.

The D minor Sonata presents particular editorial difficulties, because neither autograph, manuscript copies, nor printed proofs survive. The use of pizzicato for the violin’s accompanying chords at the return of the opening theme of the third movement seems to have resulted from one of Elizabeth von Herzogenberg’s suggestions, but almost nothing else is known about possible revisions. Unlike the first two violin sonatas, the separate printed violin part of this one contains fingering, probably deriving from the use by the engraver of the manuscript copy from which Hubay and Joachim had given pre-publication performances. Numerous discrepancies between the violin part in the score and the separate violin part of the first edition pose insoluble questions of detail, such as the placement of <> markings in the first movement, which cannot be definitively resolved.

During the course of the twentieth century, many aspects of Brahms performance changed radi-

cally. The violinist and conductor Richard Barth, whose musicianship Brahms admired, lamented in about 1920 that people were already losing respect for the true performing tradition. This is clearly demonstrated by radical differences between the playing of the few members of Brahms’ circle who lived long enough to make recordings and that of the vast majority of younger musicians. Established nineteenth-century practices were gradually abandoned; these included frequent use of piano arpeggiation where none was specifically indicated (which was characteristic of Brahms’ own practice), and, in string playing, extensive employment of expressive portamento together with sparing use of vibrato (as can be heard in Joachim’s and Marie Soldat’s recordings). Early twentieth-century “progressive” performers and pedagogues, such as pianist Arthur Schnabel and violinist Carl Flesch, condemned those distinctive nineteenth-century practices as old-fashioned, self-indulgent, or even unfaithful to the composer’s intentions, whereas Brahms certainly considered them to be implicit in the notation. The types of tempo and rhythmic flexibility expected by Brahms, and the implications of his “hairpin” markings (<>), were also gradually forgotten.

Extensive and meticulous research, drawing on abundant historical evidence of performing practices characteristic of Brahms and his close colleagues, is utilised in these performances, not as a dry historical exercise, but as a means of enhancing the expressive resources legitimately available to contemporary

musicians in performing Brahms' music. Brahms would certainly have expected an approach that respected the spirit, rather than the dead letter of the score, and the present recording aims to "read between the lines of the notation" in a manner that he and Joachim would have recognised, and of which we hope they would have approved.

Clive Brown

A FEW PERSONAL COMMENTS

Our present-day ears have become accustomed to the fact that in Baroque music everything which is written down vertically does not necessarily sound in a uniform, superimposed manner. However, at the latest starting from the Classical era, and especially in Romantic music, a return to order can be welcomed, one which is in no way "historical". On the earliest recordings this means that the performers do not play together in an exact manner. That was certainly part of the idea: a free and easy association with tempo and notation was self-evident – anyone who was incapable of doing this just wasn't a proper musician! The fact that Brahms had instinctively incorporated this idea into his own thinking, and the point at which following him sometimes proved difficult for other, appear in many written statements. Allowing one's chamber music partner to develop without the

need for intervention demands a great deal of courage, practice, independence and tact. Drawing close to this goal has been one of the great challenges of this, our, version of the Brahms violin sonatas.

Neat – and thus inaudible – fingering is as unhistorical as a well-ordered interplay between the instruments. We modern violinists attempt to change position as discretely as possible because we feel the sounds of *sliding* to be too affected, too Romantic. And there's the problem: *portamento* is Romantic and forms part of the expressive repertoire of this era. If one is going to take ownership of the violinist technique of the period, one has no alternative than to make the change of position discernible. Indeed, the bow must be held in a position that alters neither the pressure nor the speed through a slur. At the same time, one must let the fingers of the left hand rest as much as possible on the strings being played, even when changing position. The combination of constant bow contact in the right hand and finger pressure from the left necessarily entails a *portamento*, no margin being left for concealing what is thought to be undesirable. This is why the fingerings are chosen in order to highlight the musical sense instead of serving the needs of comfort. Even vibrato has always been used with economy and in general is so faint that the ear merely registers it as animating the sonority.

"Finger legato" is to the piano what the bow is to the violin: the fingers are left in contact with the keys until the very last moment in order to produce a continuous, uninterrupted sound. This makes the use of

the right pedal unnecessary while maintaining a transparent sound. Another characteristic of historical performance is of breaking chords. For one thing this renders the sound smoother, for another it encourages the independence of the different parts and suggests a more generous sound around pianos which do not sound so strong by nature.

We have been assisted enormously by having available for our use a marvellous Streicher piano – the same model as the one owned by Brahms – as well as a copy of a Romantic violin, with three plain gut strings and a single wound gut string. The bow is original, from the end of the nineteenth century, and relatively light for modern hands. The sound possibilities which all this material has opened up for us have been most inspiring and often innovative in the questions of balance and playing technique.

Our meetings with Clive Brown and Neal Peres da Costa, whose Bärenreiter edition of the Brahms Sonatas provided an additional working basis for us, have been stimulating, productive and encouraging. Kai Köpp also gave us significant support in matters of interpretation. Last, but not least, we wish to thank the Stiftung Basler Orchester-Gesellschaft for having generously supported our work.

Leila Schayegh
translated by Mark Wiggins



Johannes Brahms

Les sonates pour violon

Brahms était extrêmement critique quant à la qualité de ses propres compositions ; il détruisit de nombreuses œuvres terminées, dont certaines avaient demandé des années de travail avant d'être remises à l'imprimeur. Selon son élève de composition Gustav Jenner, Brahms écrivit et écarta au moins trois sonates pour violon et piano – dont il ne reste aucune trace – avant d'écrire sa *Première sonate* officielle pour violon op. 78. Seul un court mouvement de sonate pour violon, d'une époque antérieure, a survécu : le *Scherzo* de la *Sonate F-A-E en do mineur* dont les autres mouvements ont été écrits par Robert Schumann et Albert Dietrich en 1853, en hommage à leur ami le grand violoniste Joseph Joachim (sa devise était *Frei aber einsam*, Libre mais seul). Brahms signa le manuscrit autographe de ce mouvement, intitulé simplement *Allegro* (qui curieusement ne contient pas le motif basé sur les notes F, A, E ou fa, la, mi) en utilisant le pseudonyme « Joh. Kreisler ». Ce nom, qu'il utilisa parfois pour ces premiers autographes, provient de E. T. A. Hoffmann, créateur du maître de chapelle Johannes Kreisler, qui inspira aussi la *Kreisleriana* op. 16 de Schumann. Brahms ne pensa jamais publier cet *Allegro* mais

Joachim le confia à la Deutsche Brahms-Gesellschaft, en 1906, en vue de son édition.

Contemporaine du *Concerto pour violon* op. 77 et des *Rhapsodies pour piano* op. 79, la *Sonate en sol majeur* op. 78 ne vit le jour que vingt-cinq ans après l'*Allegro en do mineur*. Toutes ces œuvres furent composées durant les vacances – studieuses – d'été que le compositeur passa en 1878 et 1879 à Pörtschach sur le lac Wörthersee. En février 1879, un peu avant que son filleul Felix Schumann ne meure de tuberculose, Brahms écrivit les vingt-quatre premières mesures du second mouvement de la sonate au dos d'une lettre adressée à la mère de Felix, son amie intime Clara Schumann, qui commence par cette phrase : « Si tu joues très lentement ce qui est écrit au verso, cela te dira peut-être, plus clairement que je ne peux le faire avec des mots, les sentiments affectueux que j'éprouve pour toi et pour Felix. » Brahms compléta la partition de la sonate à la mi-juin, en signant : « J. Br. Juni 79 ». Il écrivit alors à Joseph Joachim : « J'espère grandement avoir l'occasion de corriger le concerto en le déchiffrant avec toi à Salzbourg et que nous puissions ensuite nous reposer en jouant une petite sonate. » Après avoir recopié le manuscrit autographe, Brahms l'envoya à Clara Schumann dans un colis contenant des musiques diverses. Dans la lettre qui l'accompagnait, Brahms commentait : « La sonate – oui, elle est aussi incluse, jette un coup d'œil sur elle. J'ai peur qu'elle soit ennuyeuse. Dans le *Finale*, tu peux couper le passage indiqué *Vi-de*. Il y a également une [autre] partie – mais si elle ne te plaît pas, je te

prie sincèrement de ne pas la répéter avec [Hugo] Heermann. »

Brahms eut du mal à décider le tempo pour le *Finale*, basé sur ses *Regenlieder* op. 59 n° 3 et 4 : de fait, trois versions existent, chacune plus lente que la précédente. Le tempo demeure néanmoins problématique. Les indications métronomiques des premières éditions vont, pour la noire, de 69 à 104 et les plus lentes sont cependant dues aux éditeurs les plus proches de Brahms et de Joachim. Après avoir joué la sonate, Clara envoya une lettre enthousiaste à Brahms. Mais dans son journal, elle était quelque peu ambiguë, trouvant des défauts dans les deux premiers mouvements ; seul le *Finale* était loué sans réserve. De nombreux critiques exprimèrent au début un avis analogue mais, le jour de la création, Hanslick conclut son commentaire par : « Cela va probablement sans dire que cette nouvelle sonate pour violon peut être comptée parmi ces poèmes sonores importants que l'on apprécie de mieux en mieux à chaque écoute. » Cette opinion a été rapidement reprise par d'autres, y compris par Clara, et après plusieurs concerts à Londres en 1880, *The Musical Times* observait : « Cette œuvre est sans aucun doute l'une des plus belles jamais écrites par ce compositeur prestigieux et accompli. »

Brahms consacra l'été 1886, le premier de ses trois séjours dans l'Oberland bernois, aux *Sonates pour violon en la majeur et en ré mineur*, à la *Sonate pour violoncelle en fa majeur*, au *Trio pour piano en do mineur* et à quelques lieder. Selon son ami Viktor Widmann, qu'il

visitait souvent à Berne durant son séjour, Brahms joua chez lui la *Sonate en la majeur*, la *Sonate pour violoncelle* et le *Trio*. En août, Brahms envoya à son copiste à Vienne les premiers mouvements de ces trois pièces ainsi que la *Sonate en ré mineur*. Peu après, en remettant les manuscrits de quelques lieder venant d'être composés à son cher ami Theodor Billroth, il suggéra qu'ils avaient un lien avec la *Sonate en la majeur*. Ce lien reflétait évidemment l'engouement passager du compositeur pour la cantatrice Hermine Spies, qui détermina probablement le caractère général de la sonate pour violon. *Komm bald* (op. 97 n° 5), dont Brahms avait offert le manuscrit à Hermine l'été précédent, fournit le matériau du thème principal du premier mouvement. *Wie Melodien zieht es mir* (op. 105 n° 1) contient le germe du second thème tandis que *Immer leiser wird mein Schlummer* (op. 105 n° 2), selon ce que Brahms dit à Billroth « s'impose de lui-même ».

Atmosphère aimable de la *Sonate en la majeur*, suggérée par le tempo du premier mouvement, la distingue de ceux des deux autres sonates et ce fut l'une des raisons pour laquelle elle reçut aussitôt un accueil chaleureux. À la création, à Vienne le 2 décembre 1886, Brahms et Joseph Hellmesberger père remportèrent un grand succès et Hanslick commenta dans sa revue que l'œuvre « chante dans le cœur ». L'interprétation de Hellmesberger a été perçue comme un facteur déterminant dans le succès à long terme de la *Sonate en la majeur* et selon ce que Max Kalbeck, biographe de Brahms, écrivit des années plus tard : « Elle contribua

grandement à la popularité dont l'œuvre jouit à Vienne encore actuellement. »

Bien qu'ayant envoyé à son copiste le premier mouvement de la *Sonate pour violon en ré mineur* en 1886, Brahms en retarda la publication durant deux ans. En octobre 1888, il voulut encore demander l'opinion à ses amis les plus intimes et l'envoya d'abord à Elizabeth von Herzogenberg, qui lui répondit avec enthousiasme tout en lui suggérant quelques révisions. Brahms l'adressa ensuite à Clara Schumann, qui annota dans son journal : « ravissante, tout à fait comme la première, adorable. La seconde aussi est très belle... mais je considère quand même cette troisième sonate comme étant encore plus remarquable que la seconde. »

Après un concert privé à Vienne, la création, par Brahms et Jenő Hubay, eut lieu à Budapest en décembre 1888. Hubay se souvenait que Brahms lui avait demandé de répéter l'œuvre chez lui tous les jours durant une semaine afin de pouvoir faire quelques révisions. Après un concert donné par Brahms et Joachim en février 1889, Hanslick déclarait : « ... l'une des œuvres de musique de chambre les plus parfaites de ce maître. »

La *Sonate en ré mineur* présente des problèmes particuliers d'édition car ni la partition autographe originale, ni les copies manuscrites, ni les épreuves d'imprimerie n'ont survécu. Le pizzicato pour les doubles cordes quand le violon accompagne la réexposition du premier thème dans le troisième mouvement semble résulter de l'une des suggestions

d'Elizabeth von Herzogenberg, mais on ne sait pratiquement rien sur d'autres révisions possibles. À la différence des deux premières sonates pour violon, la partie séparée de violon de cette troisième a été éditée avec un doigté, provenant probablement du graveur qui s'est basé sur la copie manuscrite utilisée par Hubay et Joachim dans leurs concerts avant la publication de l'œuvre. Les nombreuses divergences entre la partie de violon de la partition et celle, séparée, de la première édition posent des questions insolubles concernant certains détails comme les indications crescendo decrescendo (<>) dans le premier mouvement.

Au cours du xx^e siècle, de nombreux aspects concernant l'interprétation de Brahms changèrent radicalement. Le violoniste et chef d'orchestre Richard Barth, dont Brahms admirait la musicalité, déplorait, dès 1920, la perte de respect pour la véritable tradition interprétative. Ce qui est clairement démontré par les différences radicales entre l'interprétation des quelques membres du cercle de Brahms ayant vécu assez longtemps pour faire des disques et celle de l'ample majorité des musiciens plus jeunes. Les pratiques établies au xix^e siècle étaient graduellement abandonnées ; elles incluaient le fait d'arpéger fréquemment les accords au piano même quand ce n'était pas indiqué (une caractéristique du jeu de Brahms) et, pour la corde, un ample usage du portamento expressif parallèlement à un emploi restreint du vibrato (ce que l'on peut apprécier dans les enregistrements de Joachim et de Marie Soldat). Au début

du ^{xx}e siècle, des interprètes et pédagogues « progressifs », comme le pianiste Arthur Schnabel et le violoniste Carl Flesch, condamnèrent ces pratiques spécifiques du ^{xix}e siècle comme étant désuètes, complaisantes, ou même contraire à l'esprit du compositeur, alors que Brahms considéraient certainement qu'elles étaient implicites dans la notation. Les différentes sortes de tempo et la flexibilité rythmique escomptées par Brahms ainsi que les implications de ses indications « en épingle à cheveux » (<>) allèrent s'oublier peu à peu.

Une recherche longue et méticuleuse, fondée sur d'abondantes données historiques de la pratique interprétative caractéristique de Brahms et de ses proches collègues, sous-tend ces interprétations conçues, non comme un exercice historique stérile, mais comme un moyen d'intensifier les ressources expressives, en les mettant légitimement à la disposition des musiciens contemporains désirant jouer cette musique. Brahms se serait certainement attendu à une approche respectant cet esprit, plutôt que la lettre morte de la partition ; cet enregistrement vise à « lire entre les lignes de la notation » d'une façon que Brahms et Joachim auraient reconnue et, nous l'espérons, approuvée.

Clive Brown

traduit par Pierre Élie Mamou

QUELQUES MOTS À TITRE PERSONNEL

Nos oreilles actuelles se sont habituées à ce que dans le répertoire de la musique baroque, tout ce qui est écrit verticalement ne sonne pas forcément de manière superposée. Mais au plus tard à compter de la période classique, et surtout dans la musique romantique, nous aspirons au retour à l'ordre, ce qui n'est en rien historique. Sur les premiers enregistrements conservés, on entend que les interprètes ne jouent pas ensemble avec précision, ce qui fait partie du concept : aborder librement tempo et notation était une évidence – quiconque en était incapable était considéré comme non-musicien. Le fait que Brahms avait interiorisé cela, et à quel point il était parfois difficile de le suivre, est documenté dans de nombreux témoignages écrits. Laisser évoluer le partenaire chambriste sans intervenir requiert énormément de courage, d'exercice, d'indépendance et de tact. Nous approcher de ce but a été l'un des grands défis de cette reprise des sonates pour violon de Brahms.

Les doigts bien nets, et donc inaudibles, sont aussi peu historiques qu'un jeu bien ordonné. Nous, violonistes modernes, tentons de changer de position aussi discrètement que possible car nous ressentons les bruits de glissement comme trop kitsch, trop romantiques. C'est bien là le problème : le portamento est romantique et fait partie du répertoire expressif de cette époque. Si l'on s'approprie la technique violonistique de l'époque, on n'a plus d'autre recours que de rendre audible le changement de position. L'archet

doit en effet être tenu de manière à ne modifier ni la pression ni la vitesse sous une liaison. En même temps, il faut laisser les doigts de la main gauche le plus possible sur les cordes en jouant, même lors du changement de position. La combinaison de contact d'archet permanent à droite et de pression des doigts à gauche implique impérativement un portamento, ne laissant pas de marge pour dissimuler ce qui est indésirable. C'est pourquoi les doigtés sont choisis de manière à mettre en valeur le sens musical au lieu de servir le confort. Même le vibrato est toujours utilisé avec parcimonie et est en général si ténu que l'oreille ne le perçoit que comme stimulant la sonorité.

Le *legato des doigts* est au piano ce que l'archet est au violon : on laisse les doigts sur les touches jusqu'au dernier moment afin de générer une sonorité ininterrompue. Cela rend superflue l'utilisation de la pédale droite tout en préservant une sonorité transparente. Une autre caractéristique du jeu historique est d'arpéger les accords. Cela rend la sonorité plus douce d'une part, encourage d'autre part l'indépendance des différentes parties et suggère une sonorité plus volumineuse sur les pianos qui sonnent moins fort par nature.

Le fait d'avoir à disposition un merveilleux piano Streicher – le même modèle que celui possédé par Brahms – ainsi que la copie d'un violon romantique, tendu de trois cordes de boyau nues et d'une corde filée nous a énormément aidé. L'archet est un original de la fin du XIX^e siècle et relativement léger pour des mains modernes. Les possibilités sonores que ce matériau nous a dévoilées ont été très inspi-

rantes et souvent innovantes dans les questions d'équilibre et de technique du jeu.

Tout aussi inspirantes et utiles ont été les rencontres avec Clive Brown et Neal Peres da Costa, dont l'édition Bärenreiter des sonates de Brahms nous ont servi de base de travail supplémentaire. Kai Köpp nous a aussi livré des impulsions essentielles sur les questions d'interprétation. Tous nos remerciements à la Fondation BOG pour avoir généreusement soutenu notre travail.

Leila Schayegh
traduit par Sylvie Coquillat



Johannes Brahms

Die Violinsonaten

Johannes Brahms war ein außerordentlich selbstkritischer Komponist, der zahlreiche bereits vollendete Werke vernichtete. Diejenigen, die er in Druck gab, waren häufig das Ergebnis jahrelanger Überarbeitungen. Nach Aussagen seines Kompositionsschülers Gustav Jenner hatte Brahms mindestens drei Sonaten für Violine und Klavier komponiert und wieder verworfen, von denen keine Spur erhalten ist, ehe er seine offiziell erste Violinsonate op. 78 schrieb. Aus einer früheren Schaffensphase ist lediglich ein kurzer Violinsonatensatz erhalten: das c-Moll-Scherzo aus der F.A.E.-Sonate, die er 1853 gemeinsam mit Robert Schumann und Albert Dietrich für den großen Geiger und gemeinsamen Freund Joseph Joachim geschrieben hatte (wobei dessen Motto »Frei aber einsam« eingearbeitet wurde). Brahms signierte das Autograph seines Satzes, der die einfache Überschrift *Allegro* trägt und kurioserweise das F-A-E-Motiv gar nicht enthält, mit dem Pseudonym »Joh. Kreisler«. Diesen Namen verwendete er in seinen frühen Autographen gelegentlich; er geht auf die von E. T. A. Hoffmann geschaffene Figur des Kapellmeisters Johannes Kreisler zurück, die auch Robert

Schumanns *Kreisleriana* op. 16 inspirierte. Brahms wollte sein *Allegro* niemals drucken lassen, aber im Jahr 1906 erteilte Joseph Joachim der Deutschen Brahms-Gesellschaft die Erlaubnis zur Veröffentlichung.

Die g-Moll-Sonate op. 78 entstand 25 Jahre nach dem c-Moll-Allegro während der Sommeraufenthalte in Pörtschach am Wörthersee in den Jahren 1878 und 1879, zusammen mit dem Violinkonzert op. 77 und den Klavierrhapsodien op. 79. Im Februar 1879, kurz bevor sein Patensohn Felix Schumann an Tuberkulose starb, schrieb er die ersten 24 Takte des zweiten Satzes dieser Sonate auf die Rückseite eines Briefes an Felix' Mutter, seine enge Freundin Clara Schumann. Dieser Brief begann mit den Worten: »Wenn Du Umstehendes recht langsam spielst, sagt es Dir vielleicht deutlicher als ich es sonst könnte wie herzlich ich an Dich u. Felix denke.« Mitte Juni hatte Brahms seine handschriftliche Version der Sonate vollendet, die er mit »J. Br. Juni 79« signierte. Er schrieb an Joseph Joachim: »Ich hoffe sehr, die Korrektur des Konzertes mit Dir in Salzburg zu lesen, und zur Erholung können wir dann auch eine kleine Sonate spielen!« Nachdem das Autograph abgeschrieben war, sandte er es in einem Paket mit verschiedenen weiteren Werken an Clara Schumann. In seinem begleitenden Brief schrieb er: »Die Sonate – ja, die liegt auch bei, und da siehe nur zu. Ich fürchte, sie ist langweilig. Im Finale kannst Du bei *vi-de* einen Strich machen. Es liegt auch eine Stimme bei – aber wenn sie Dir nicht gefällt, bitte ich recht sehr, daß Du sie nicht mit [Hugo] Heermann versuchst.«

Im Finale bezieht Brahms sich auf seine beiden »Regenlieder« aus Opus 59 (Nr. 3 und Nr. 4). In diesem Satz fiel es ihm schwer, sich für ein Tempo zu entscheiden, sodass drei, jeweils immer langsamere Versionen existieren. Das Problem des Tempos blieb dennoch bestehen. Die Metronomangaben in den frühen Editionen reichen für Viertel von 69 bis 104, wobei die langsamsten Angaben von den Verlegern stammen, die am engsten mit Brahms und Joachim verbunden waren. Nachdem Clara die Sonate gespielt hatte, schrieb sie begeistert an Brahms. In ihrem Tagebuch äußerte sie jedoch einige Zweifel und hatte etwas an den ersten beiden Sätzen auszusetzen; nur das Finale fand ihre ungeteilte Zustimmung. In einer Reihe von frühen Zeitungskritiken kommen ähnliche Einschätzungen zum Ausdruck, aber Eduard Hanslick schrieb am Ende seines Berichts über die Uraufführung: »Daß die neue Violin-Sonate zu jenen bedeutenden Tondichtungen zähle, die mit jedem wiederholten Hören gewinnen, versteht sich wol [sic] von selbst.« Dieser Meinung schlossen sich bald andere, einschließlich Clara Schumann an, und nach mehreren Aufführungen in London im Jahr 1880, kommentierte man in der *Musical Times*: »Dieses Werk ist zweifellos eines der schönsten, die dieser geschätzte, vollkommene Komponist jemals geschrieben hat.«

Im Sommer 1886, während des ersten von drei Urlaube im Berner Oberland, arbeitete Brahms an seinen Violinsonaten in A-Dur und in d-Moll, an seiner F-Dur-Cellosonate, dem Klaviertrio in c-Moll

und an einigen Liedern. Laut seinem Freund Viktor Widmann, den er während seines Aufenthaltes regelmäßig in Bern besuchte, spielte Brahms die A-Dur-Sonate, die Cellosonate und das Trio in dessen Haus. Im August schickte Brahms die ersten Sätze dieser drei Werke zusammen mit der d-Moll-Sonate an seinen Wiener Kopisten. Kurz darauf schickte er die Manuskripte einiger kurz zuvor entstandener Lieder an seinen engen Freund Theodor Billroth und spielte auf einen Zusammenhang zur A-Dur-Sonate an. Diese Verbindung spiegelte offensichtlich seine damalige Schwärmerei für die Sängerin Hermine Spies wider, die wahrscheinlich den gesamten Charakter der Violinsonate beeinflusste. Das Lied »Komm bald« (op. 97 Nr. 5), dessen Autograph Brahms Hermine im Sommer des vorangegangenen Jahres überreicht hatte, lieferte thematisches Material für das Hauptthema des ersten Satzes. »Wie Melodien zieht es« (op. 105 Nr. 1) enthält den Keim des zweiten Themas, und »Immer leiser wird mein Schlummer« (op. 105 Nr. 2) »drängt sich dazu«, wie Brahms an Billroth schrieb.

Die freundliche Stimmung der Violinsonate in A-Dur, die sich schon in der Satzangabe *Allegro amabile* des ersten Satzes manifestiert, unterscheidet sie deutlich von denjenigen in G-Dur und d-Moll. Sie sorgte auch dafür, dass das Werk auf Anhieb positiv aufgenommen wurde. Bei der Wiener Uraufführung am 2. Dezember 1886 war die Interpretation durch Johannes Brahms und Joseph Hellmesberger sen. sehr erfolgreich, und Hanslick schrieb in seiner

Kritik, die Sonate »singt sich [...] ins Herz«. Brahms' Biograph Max Kalbeck schrieb viele Jahre später, diese Aufführung habe »nicht wenig zu der Beliebtheit [beigetragen], deren sich das Werk gerade in Wien bis auf den heutigen Tag erfreut«.

Obwohl Brahms den ersten Satz seiner Violinsonate in d-Moll bereits 1886 zu seinem Kopisten geschickt hatte, ließ er sich für die Veröffentlichung weitere zwei Jahre Zeit. Im Oktober 1888 war er jedoch soweit, seinen engsten Freunden das Werk zu Beurteilung anzuvertrauen, und schickte es an Elisabeth von Herzogenberg, die enthusiastisch antwortete und einige Überarbeitungsvorschläge schickte. Darauf schickte er die Sonate an Clara Schumann, die in ihrem Tagebuch notierte, sie sei »herrlich, ebenso wie die erste, entzückend. Die zweite ist ja auch schön [...] aber ich ziehe diese dritte doch der zweiten vor«.

Nach einer privaten Aufführung in Wien fand die öffentliche Uraufführung im Dezember 1888 mit Brahms und Jenő Hubay in Budapest statt. Hubay erinnert sich daran, dass Brahms ihn eine Woche lang täglich zum Proben in seine Wohnung bat, um weitere Revisionen vorzunehmen. Nach einer Aufführung durch Brahms und Joseph Joachim im Februar 1889 schrieb Hanslick: »[die Sonate] zählt zu dem Vollkommensten, was dieser Meister im Fache der Kammermusik geschaffen«.

Die d-Moll-Sonate bringt besondere editorische Herausforderungen mit sich, da weder das Autograph, handschriftliche Kopien noch gedruckte

Korrekturfahnen erhalten sind. Das Pizzicato in der Violinbegleitung bei der Wiederholung des Eröffnungsthemas im dritten Satz scheint auf einen Vorschlag von Elisabeth von Herzogenberg zurückzugehen, aber abgesehen davon weiß man nichts über mögliche Revisionen. Anders als in den ersten beiden Sonaten enthält die separate Violinstimme dieses Werkes Fingersätze, die möglicherweise aus einer handschriftlichen Stimme stammen, die Hubay und Joachim für die Aufführungen vor der Drucklegung verwendet haben. Aus den zahllosen Unterschieden zwischen der separaten Violinstimme und der Partitur ergeben sich unlösbare Detailfragen – so zum Beispiel zur genauen Platzierung von <>-Zeichen im ersten Satz – die nicht endgültig beantwortet werden können.

Im Verlauf des 20. Jahrhunderts änderten sich zahlreiche aufführungspraktische Aspekte im Hinblick auf Brahms' Werke radikal. Der Geiger und Dirigent Richard Barth, dessen musikalisches Können Brahms bewunderte, beklagte ungefähr 1920, dass der Respekt für die wahre Aufführungstradition bereits verloren gehe. Das zeigte sich deutlich in den radikalen Unterschieden zwischen dem Spiel der breiten Mehrheit junger Musiker und dem der wenigen Mitglieder des Kreises um Brahms, die lange genug lebten, um Tonaufnahmen einzuspielen. Etablierte Spielweisen des 19. Jahrhunderts wurden nach und nach aufgegeben; dazu zählte etwa der häufige Einsatz von arpeggierten Akkorden im Klavier, wenn sie nicht explizit notiert waren (eine

Besonderheit der Spielweise von Brahms selbst), und bei den Streichern der extensive Gebrauch von expressiven Portamenti bei gleichzeitigem sparsamem von Vibratoeinsatz (wie es etwa auf Aufnahmen von Joseph Joachim und Marie Soldat zu hören ist). »Fortschrittliche« Interpreten vom Beginn des 20. Jahrhunderts wie der Pianist Arthur Schnabel und der Geiger Carl Flesch verdammt diese unverwechselbaren Eigenheiten der Aufführungspraxis des 19. Jahrhunderts als altmodisch, maßlos und sogar als entgegengesetzt zu den Intentionen des Komponisten, während Brahms mit Sicherheit davon ausging, dass sie in der Notation implizit enthalten waren. Die Flexibilität im Tempo und im Rhythmus, die Brahms voraussetzte, und die Bedeutung seiner »Haarnadel«-Markierungen (<>) geriet ebenfalls allmählich in Vergessenheit.

Der hier vorliegenden Aufnahme liegen umfangreiche und sorgfältige Forschungen zugrunde, basierend auf zahlreichen historischen Quellen zu Aufführungspraktiken, die für Brahms und seine engen Kollegen charakteristisch waren. Dies ist keine trockene historische Übung, sondern dient als Mittel zur Erweiterung bei der Erforschung der expressiven Ressourcen, die den Zeitgenossen bei der Ausführung der Brahms'schen Musik tatsächlich zur Verfügung standen. Brahms hätte sicher eine Herangehensweise erwartet, die eher auf dem Geist der Partitur beruht als auf dem reinen Notenmaterial, und so streben wir mit der vorliegenden Aufnahme danach, auf eine Weise »zwischen den

Zeilen zu lesen«, die Brahms und Joseph Joachim wiedererkannt hätten, und von der wir hoffen, dass sie ihren Beifall gefunden hätte.

Clive Brown

Übersetzung: Susanne Lowien

EIN PERSÖNLICHES WORT

Unsere heutigen Ohren haben sich daran gewöhnt, dass im Repertoire des Barock nicht immer alles übereinander klingen muss was übereinandergeschrieben ist. Doch spätestens ab der Klassik, und erst recht in der Romantik möchten wir es wieder ordentlich haben. Nur: historisch ist das nicht. Auf ersten erhaltenen Aufnahmen hört man, dass die Interpreten kaum präzise zusammenspielen. Das ist allerdings Konzept: der freie Umgang mit Tempo und Notation war eine Selbstverständlichkeit – wer dies nicht umsetzen konnte, wurde als unmusikalischer Mensch betrachtet. Dass Brahms dies verinnerlicht hatte, und wie schwer es manchmal war, ihm zu folgen, ist in zahlreichen Schriften dokumentiert. Den Kammermusikpartner gehen zu lassen ohne zu intervenieren braucht enorm viel Mut, Übung, Unabhängigkeit und Feingefühl. Uns diesem Ziel anzunähern war eine der großen Aufgaben bei der Neu-Einstudierung der Violinsonaten von Brahms.

Genauso wenig historisch wie ordentliches Zusammenspiel sind saubere, sprich unhörbare

Fingersätze. Wir Violinisten versuchen heute, die Handposition möglichst unhörbar zu wechseln, denn wir empfinden die Rutschgeräusche als zu kitschig, zu romantisch. Da haben wir es: das sogenannte Portamento ist romantisch und gehört zum Ausdrucksrepertoire dieser Epoche. Eignet man sich die Geigentechnik aus der Zeit an, bleibt gar nichts anderes übrig als die Positionswechsel hörbar zu machen. Der Bogen soll nämlich so geführt werden, dass sich Druck und Geschwindigkeit unter einer Bindung nicht ändern. Gleichzeitig muss man die Finger der linken Hand beim Spielen möglichst auf den Saiten lassen, auch beim Positionswechsel. Die Kombination von gleichbleibendem Bogenkontakt rechts und Fingerdruck links impliziert zwingend ein Portamento – es gibt keinen Spielraum um Unerwünschtes zu kaschieren. Deshalb werden die Fingersätze so ausgewählt, dass sie den musikalischen Sinn unterstreichen statt der Bequemlichkeit zu dienen. Auch das Vibrato wird immer noch sehr spärlich verwendet, und ist meist so klein, dass das Ohr es bloß als Klangbelebung wahrnimmt.

Was der Bogen für die Violine, war das *Fingerlegato* auf dem Flügel: man lässt die Finger jeweils bis zum letzten Moment auf den Tasten liegen um einen ununterbrochenen Klang zu erzeugen. Damit erübrigt sich die Benutzung des rechten Pedals weitgehend, und der Klang bleibt sehr durchsichtig. Ein weiteres Merkmal der historischen Spielweise ist das Arpeggieren der Akkorde. Einerseits macht es den Klang weicher, andererseits unterstützt es die

Unabhängigkeit der einzelnen Stimmen und suggeriert auf den tendenziell leiseren Flügeln einen größeren Klang.

Uns hat enorm geholfen, dass wir einen wunderbaren Streicher-Flügel – dasselbe Modell wie Brahms besaß – sowie den Nachbau einer romantischen Geige, bezogen mit drei reinen und einer umsponnenen Darmsaite, zur Verfügung hatten. Der Bogen ist ein Original aus dem ausgehenden 19. Jahrhundert und für moderne Hände relativ leicht. Die Klangmöglichkeiten, welche sich uns mit diesem Material eröffneten waren sehr inspirierend und in Fragen zu Balance und Spieltechnik oft auch wegweisend.

Ebenso inspirierend und hilfreich waren die Begegnungen mit Clive Brown und Neal Peres da Costa, deren Bärenreiter-Ausgabe der Brahms-Sonaten uns bei der Arbeit zudem als Basis gedient hat. Auch Kai Köpp hat uns wesentliche Anregungen zu Interpretationsfragen gegeben. Nicht zuletzt gebührt der BOG-Stiftung ein großer Dank für ihre großzügige Unterstützung unserer Arbeit.

Leila Schayegh





Théâtre populaire romand
La Chaux-de-Fonds
Centre neuchâtelois des arts vivant

THÉÂTRE POPULAIRE ROMAND, SALLE DE MUSIQUE, LA CHAUX-DE-FONDS, SUISSE

La Chaux-de-Fonds offre à l'Europe une salle à l'acoustique hors du commun, inaugurée en 1955. Superbe écrin, elle révèle les joyaux de toutes les musiques : du classique au chant, du jazz au gospel.

Elle est le prolongement de l'instrument, de la voix, de l'émotion.

Avec ses 1200 places, elle constitue un espace privilégié de rencontre entre le public et les artistes. La chaleur de ses boiseries, du noyer, crée une atmosphère d'harmonie et de tranquillité. Le temps s'arrête.

Le voyage peut commencer.

In La Chaux-de-Fonds you will find one of Europe's finest music halls with extraordinary acoustics, which was inaugurated in 1955. A treasure which enhances the characteristic of each kind of music: from classical music to singing, from jazz to gospel. It is the continuation of instrument, of voice, of emotion.

With its 1200 seats, it represents a privileged meeting place between the audience and the artists. The warmth of its walnut panelling creates an atmosphere of harmony and tranquillity. Time will stop. The journey can begin.

La Chaux-de-Fonds bietet Europa einen mit außergewöhnlicher Akustik ausgestatteten Saal, der 1955 eingeweiht wurde. Ein Ort, der die Einzigartigkeit jeglicher Musik zur Geltung bringt: von klassischer Musik bis zum Gesang, vom Jazz bis zum Gospel. Er wirkt als Verstärkung des Instruments, der Stimme – er weckt Emotionen.

Mit seinen 1200 Sitzplätzen bildet er eine ideale Begegnungsstätte zwischen dem Publikum und den Künstlern. Die mit Nussbaumholz getäfelten Saalwände erzeugen eine harmonische, ruhige und warme Atmosphäre. Die Zeit steht still. Die Reise kann beginnen.

Théâtre populaire romand | Av. Léopold-Robert 27 | CH-2300 La Chaux-de-Fonds | Switzerland

T : +41 (0)32 9125750 | E : admin@tpr.ch | I : www.tpr.ch





GLOSSA

produced by Carlos Céster in San Lorenzo de El Escorial, Spain
for NOTE I MUSIC GMBH | Carl-Benz-Straße, 1 | 69115 Heidelberg | Germany

info@notei-music.com | notei-music.com | glossamusic.com



GCD 924201