

A sepia-toned portrait of Johannes Brahms, an elderly man with a full white beard and mustache, wearing a dark jacket. He is looking slightly to the right of the camera.

Johannes Brahms

The Five Sonatas for Violin & Piano Vol. 1
Ulf Wallin & Roland Pöntinen

BRAHMS, Johannes (1833–97)

The Five Sonatas for Violin & Piano – Vol. 1

Sonata in F minor, Op. 120 No. 1 (1894–95) 23'18
(originally for clarinet and piano)

- 1 I. *Allegro appassionato* 7'59
- 2 II. *Andante un poco Adagio* 5'13
- 3 III. *Allegretto grazioso* 4'38
- 4 IV. *Vivace* 8'13

5 **Scherzo (Allegro)** 5'50
from the 'F.A.E. Sonata', WoO 2 (1853)

Sonata No. 1 in G major, Op. 78 (1878–79) 29'20

- 6 I. *Vivace ma non troppo* 11'45
- 7 II. *Adagio* 8'03
- 8 III. *Allegro molto moderato* 9'21

9 **O kühler Wald, Op. 72 No. 3 (1877)** 2'05

10 **An die Nachtigall, Op. 46 No. 4 (1868)** 3'23

TT: 65'03

Ulf Wallin *violin*

Roland Pöntinen *piano*

Instrumentarium:

Violin: Domenico Montagnana 1746. Grand piano: Steinway D

How many violin sonatas did Johannes Brahms compose? Superficially this seems like an easy question. The obvious answer is three: in G major, A major and D minor, written between 1878–79 and 1886. But this would only tell us how many works Brahms *published* with the customary title (inherited from Mozart and Beethoven) ‘Sonata for Pianoforte and Violin’, and would not address the real question of how many sonatas Brahms *wrote* for this duo combination – and how many he envisaged being *played* by these two instruments.

The answer must, therefore, be more precise – and we must start no later than 1853. In April of that year, Brahms left his home town of Hamburg and set off on a concert tour with the Hungarian violinist Eduard Reményi. In Hanover he became friends with the violinist and composer Joseph Joachim, two years his senior. After a rather fruitless visit to Franz Liszt in Weimar, a summer stay with Joachim in Göttingen and a trip along the Rhine, at the end of September he introduced himself to Robert and Clara Schumann in Düsseldorf. Both of them were much taken with Brahms both as an artist and as a person. In his legendary essay ‘Neue Bahnen’, Robert Schumann drew attention to the young genius; he also helped with the publication of Brahms’s first works by championing them with Leipzig publishers.

It was from this very time that the first written evidence of music by Brahms for violin and piano dates. When Brahms and Schumann were considering which of Brahms’s works should be published, they discussed a violin sonata in A minor. As the publisher they had in mind did not wish to issue any violin music, however, it remained unpublished, went missing for a while and was ultimately destroyed by the self-critical Brahms. It is possible that an extract from the sonata found its way into the A flat minor trio section of the scherzo in the composer’s Horn Trio. This possibility was raised by a recently rediscovered Album Leaf in A minor written for Arnold Wehner, director of music at Göttingen University, which Brahms must have written in June 1853 when he and Joseph Joachim planned to

play through the sonata at Wehner's. This cannot, however, be proved – any more than the assertion by Gustav Jenner that Brahms had already composed three violin sonatas before the first of the numbered ones, Op. 78.

As well as the lost violin sonata in A minor from the summer of 1853, there is another sonata movement from October of the same year. The 43-year-old Schumann had suggested to the 20-year-old Brahms and 24-year-old Albert Dietrich that they should collaborate on a sonata for their mutual friend Joseph Joachim, based on the notes corresponding to Joachim's life motto 'Frei, aber einsam' ('Free but alone'; F-A-E). Joachim was due to give two concerts in Düsseldorf and, after playing the sonata, was supposed to guess which composer had written each of its four movements. The third movement is thus Brahms's earliest surviving violin sonata movement (although it was published only posthumously, in 1906).

A quarter of a century after that movement, in 1878–79, he wrote the first of his three 'official' violin sonatas (No. 1 in G major, published in November 1879). In the summer of 1886 this was followed by two further compositions: Sonata No. 2 in A major, Op. 100, came out in April 1887, and No. 3 in D minor, Op. 108, in April 1889.

But this does not conclude the list of Brahms's compositions for these two instruments. In 1895 he published alternative versions for viola and for violin of the two sonatas for clarinet and piano, Op. 120, that he had written the previous summer. As the range of the B flat clarinet extends down as far as (sounding) D, whereas the violin goes down only as far as G, Brahms had to make considerable revisions to the clarinet part – which, in a kind of domino effect, also entailed changes in the piano part, and consequently the printing of a new piano score. The title of the violin edition shows that the sonatas in F minor and E flat major are not original violin sonatas but can be played that way: *Two Sonatas for Clarinet (or Viola) and Pianoforte*, with the addendum *Edition for Violin and Piano*.

The question posed at the outset can therefore be answered as follows: Brahms composed four genuine violin sonatas – or perhaps more – of which three were published and (at least) one is lost. To these we can add the violin versions of the two clarinet sonatas and the scherzo from the ‘FAE Sonata’. These are the five-and-a-quarter works included on Ulf Wallin and Roland Pöntinen’s complete recording on two discs, the first of which is completed with instrumental duo versions of two of Brahms’s songs.

The earliest work recorded here – the scherzo-like *Allegro from the ‘FAE Sonata’* – shows us a Brahms, who is young, still almost post-pubescent: very passionate and rather reckless. Whereas the movements by Dietrich and Schumann were based, as had been agreed, on the notes of Joachim’s motto (F-A-E), and emphasized this through their choice of keys (A minor and F major), Brahms’s contribution, which begins in C minor and ends in C major, concerns itself neither with the tonal context nor with Joachim’s motto. Nonetheless, both the main scherzo section and the trio allude repeatedly to Dietrich’s main theme. Otherwise the music is very assertive, ending *ff grandioso* – a marking we recognize from the young Brahms’s three piano sonatas, although in his three original sonatas for violin and piano there is just a single *fortissimo*, in the finale of the D minor Sonata.

The **Violin Sonata No. 1 in G major**, Op. 78, is much more subdued – and more complex. It was written during the summers of 1878 and 1879, which Brahms spent in Pörtschach on the Wörthersee in Austria. It is often called ‘Regenlied Sonata’ because in terms of melody, rhythm and piano accompaniment the main theme of the concluding *Allegro molto moderato* alludes directly to the song *Regenlied*, Op. 59 No. 3, which Brahms had published in 1873. In fact traces of the *Regenlied* can be found throughout the work, not just in the finale. The main theme of the first movement (*Vivace ma non troppo*) as well as the funeral-march-like central

section of the *Adagio* are marked out by the characteristic dotted rhythm at the beginning of the song, further accentuated here by a rest after the first note. ‘As if you had just come up with the idea that a quaver can be dotted’, declared Elisabeth von Herzogenberg, whom Brahms valued highly. In the finale Clara Schumann was delighted to find the song’s melody ‘that I loved so keenly’ with its ‘charming’ accompaniment. She praised ‘the intimate integration of all the motifs’ in the sonata and confessed: ‘my deepest, most delicate heartstrings vibrate when I hear such music!’

Brahms had already sent her the first part of the *Adagio* on a decorative page (now in the Brahms-Institut in Lübeck) in February 1879, when work on the sonata was still in progress, writing: ‘If you play the enclosed very slowly, it might tell you, more clearly than I could otherwise, how cordially I am thinking of you and Felix – and also of his violin, which is probably resting now.’ This was a reference to Robert and Clara Schumann’s youngest son Felix, then 24 years old but terminally ill with tuberculosis, who died at roughly the same time that Clara Schumann received Brahms’s manuscript. This album leaf contains the expressive opening section in E flat major, ending at the point where, in the complete sonata, the funeral-march-like middle section in E flat minor begins. Might Brahms have anticipated the death of his godson (and remained discreetly silent about it in the album leaf for his friend)?

The main theme of the *Adagio* returns again in the finale – not just as a fleeting recollection but with a retrospective lyrical development of its motivic material. This intensifies the intimate, melancholy character of the movement, which tellingly begins in G minor and does not arrive at a yearning G major until the last page and a half.

The late **F minor Sonata**, Op. 120 No. 1, has a very different sort of expressive dramaturgy. It begins with an *Allegro appassionato*, the passionate nature of which

is nourished by the contrast between the beginning moving in octaves in fairly small steps from the piano, big melodic gestures from the violin and a striking motif in dotted rhythm from the piano – and by the ensuing exchange of ideas between the two instruments. By contrast, in the subsidiary theme, the piano and the violin are instantly united in a *cantabile* mood. In the recapitulation we immediately see and hear how the mature Brahms plays and experiments with his musical material. One of the movement's last ideas is rhythmically manipulated so that three even melody notes from the violin are superimposed on four from the piano, and the music seems to wallow for a moment. The slightly slower ending takes us into a fragile major tonality.

The following *Andante un poco Adagio* seems very subdued, more reading between the lines than making a direct statement, whilst the intermezzo-like *Allegretto grazioso* seems very natural – and yet tonally it is more intricate than it appears. It takes some bars before it becomes clear that the music is not in E flat major but is heading for A flat major as its main key. The relaxed, dance-like mood of this movement is interrupted, but not for long, by the very elegiac trio section in F minor, and forms an expressive bridge to the concluding *Vivace*.

This finale, combining mature wisdom and vitality, masters an expressive range that extends from sprightliness to melancholy. It also plays with the principles of sonata form and rondo in a manner that is both considered and consummate. On numerous occasions the listener is led into a formal labyrinth and then set free again – a special feature of this movement, and of the work as a whole – whether it is played on the clarinet, viola or violin. Of course viola players and violinists must perform their part as expressively and songfully as possible – as clarinetists do automatically, owing to the possibilities and limitations of their breathing.

Much the same can be said of the two songs *An die Nachtigall* (*To the Nightingale*), Op. 46 No. 4 and *O kühler Wald* (*O Cool Forest*), Op. 72 No. 3 that appear

as encores on this recording. With their alternation of major and minor keys, these settings, when performed with intense *cantabile* expression, allow us to sense the basic mood of the poems with their tension between the sounds of nature and love-lornness even in these wordless violin versions.

© *Michael Struck* 2018

The Swedish violinist **Ulf Wallin** studied at the Royal College of Music in Stockholm with Prof. Sven Karpe and at the University of Music and Performing Arts in Vienna with Wolfgang Schneiderhan. He devotes himself to solo and chamber music with equal passion. Concert tours have taken him to Asia, Europe and the United States. He has worked with such eminent conductors as Jesús López Cobos, Paavo Järvi, Esa-Pekka Salonen, Walter Weller and Franz Welser-Möst.

Ulf Wallin has appeared at numerous major festivals including the Lucerne and Berlin music festivals, the Schleswig-Holstein Festival and Marlboro Music Festival. He has performed in the world's leading venues, including the Berlin Philharmonie, La Scala di Milano, Théâtre des Champs-Élysées Paris, London's Wigmore Hall and the Musikverein in Vienna. His dedication to contemporary music is highlighted by his close contacts with several eminent composers.

Ulf Wallin has made numerous radio and television appearances, and more than 45 CD recordings, many of them released by BIS. Professor of violin at Berlin's Hochschule für Musik Hanns Eisler since 1996, he has served on juries for major international competitions. In 2013 he was awarded the Robert-Schumann-Preis der Stadt Zwickau and in 2014 he was elected into the Royal Swedish Academy of Music.

<http://ulfwallin.de>

Since his début in 1981, **Roland Pöntinen** has performed with major orchestras throughout the world, collaborating with such eminent conductors as Esa-Pekka Salonen, Evgeny Svetlanov and Leif Segerstam. Highlights of his career include appearances with the Philharmonia Orchestra in Paris and London, with the Los Angeles Philharmonic Orchestra at the Hollywood Bowl as well as performances at the BBC Proms. With his insatiable musical appetite and stupendous technique, Roland Pöntinen has acquired a vast repertoire, and many composers have dedicated works to him.

In great demand as a recitalist, he has appeared at prestigious festivals such as Schleswig-Holstein, La Roque d'Anthéron and the Verbier Festival. Pöntinen regularly works with distinguished chamber music partners including Ulf Wallin, Martin Fröst, Torleif Thedéen, Håkan Hardenberger and Christian Lindberg, as well as with Love Derwinger in a piano duo. With effect from 2018 he is artistic director of the Båstad Chamber Music Festival. With an extensive and wide-ranging discography on different labels, he made his first solo disc in 1984 on BIS, and appears on more than 60 discs in the label's catalogue. Roland Pöntinen is a member of the Royal Swedish Academy of Music.

www.rolandpontinen.com



Ulf Wallin

Photo: © Annett Melzer

Wie viele Violinsonaten hat Johannes Brahms komponiert? Nur scheinbar ist die Frage einfach zu beantworten. Natürlich möchte man spontan entgegen: drei, nämlich die zwischen 1878/79 und 1886 entstandenen Sonaten in G-Dur, A-Dur und d-moll. Doch diese Aussage würde nur beantworten, wie viele Werke Brahms unter dem traditionellen, von Mozart und Beethoven übernommenen Titel „Sonate für Pianoforte und Violine“ *veröffentlichte*. Unbeantwortet bliebe jedoch die Ausgangsfrage, wie viele Sonaten Brahms für diese Duo-besetzung *schrieb* – und wie viele er von beiden Instrumenten *gespielt* wissen wollte.

Die Antwort muss also genauer sein – und spätestens im Jahr 1853 ansetzen. Da verließ der fast 20-jährige Brahms im April seine Heimatstadt Hamburg und ging mit dem ungarischen Geiger Eduard Reményi auf Konzertreise. In Hannover freundete er sich mit dem zwei Jahre älteren Geiger und Komponisten Joseph Joachim an. Nach einem wenig förderlichen Besuch bei Franz Liszt in Weimar, einem Sommeraufenthalt mit Joachim in Göttingen und einer Rheinreise stellte er sich Ende September bei Robert und Clara Schumann in Düsseldorf vor. Beide waren begeistert vom Künstler und Menschen Brahms. Robert Schumann machte die Musikwelt im legendären Aufsatz „Neue Bahnen“ auf das junge Genie aufmerksam und verhalf dessen ersten Werken durch Fürsprache bei Leipziger Verlegern zum Druck.

Genau in jener Zeit lesen wir erstmals von Musik für Violine und Klavier. Denn als Brahms und Schumann überlegten, welche Brahms'schen Werke man veröffentlichen lassen könne, war auch von einer Violinsonate in a-moll die Rede. Da der vorgesehene Verlag aber „keine Violinsachen“ drucken wollte, blieb sie unveröffentlicht, ging vorübergehend verloren und wurde schließlich vom selbstkritischen Brahms vernichtet. Vielleicht hat sich ein kleiner Teil daraus später ins as-moll-Trio des Scherzosatzes aus Brahms' Horntrio gerettet. Das lässt ein erst

kürzlich wiederentdecktes Albumblatt in a-moll für den Göttinger Universitätsmusikdirektor Arnold Wehner vermuten, das Brahms wohl im Juni 1853 schrieb, als Joachim und er die Violinsonate bei Wehner durchspielen wollten. Beweisen lässt sich das ebenso wenig wie die Mitteilung Gustav Jenners, Brahms habe vor der 1. Sonate op. 78 schon drei Violinsonaten komponiert.

Neben der verschollenen a-moll-Violinsonate, die im Sommer 1853 vorlag, gibt es einen weiteren Sonatensatz für Violine und Klavier, der im Oktober 1853 entstand. Da hatte der 43-jährige Schumann dem 20-jährigen Brahms und dem 24-jährigen Albert Dietrich vorgeschlagen, für den gemeinsamen Freund Joseph Joachim eine Sonate über die Töne von Joachims Lebensmotto „Frei, aber einsam“ (f-a-e) zu schreiben. Denn der Geiger wurde zu Konzerten in Düsseldorf erwartet und sollte nach dem Durchspielen der Sonate raten, welcher Komponist sich hinter jedem der vier Sätze verbarg. Der 3. Satz ist somit Brahms' frühester erhaltener Violinsonatensatz (wurde aber erst 1906 posthum publiziert).

Ein Vierteljahrhundert nach jenem Satz entstand 1878/79 die erste der drei „offiziellen“ Violinsonaten (Nr. 1 G-Dur op. 78, gedruckt im November 1879). Ihr folgte im Sommer 1886 ein Werkpaar, wobei die 2. Sonate A-Dur op. 100 im April 1887, die 3. Sonate d-moll op. 108 im April 1889 erschien.

Doch damit ist die Liste der Kompositionen für beide Instrumente noch nicht komplett. Denn von den beiden im Sommer 1894 entstandenen, 1895 publizierten Zwei Sonaten für Klarinette und Klavier op. 120 ließ Brahms 1895 auch Alternativfassungen mit Bratsche bzw. Violine drucken. Da die B-Klarinette in der Tiefe bis zum (klingenden) d, die Violine dagegen nur bis zum g reicht, musste Brahms die Klarinettenpartie für die Violine erheblich überarbeiten, was – in einer Art Dominoeffekt – auch Änderungen der Klavierpartie und demzufolge den Druck einer neuen Klavierpartitur nach sich zog. Dass die Sonaten in f-moll und Es-Dur keine originären Violinsonaten waren, aber als solche gespielt werden konnten,

zeigte schon der Titel der Violinausgabe. Er lautete *Zwei Sonaten für Clarinette (oder Bratsche) und Pianoforte* und trug den Zusatz *Ausgabe für Violine und Pianoforte*.

Die eingangs gestellte Frage ist somit folgendermaßen zu beantworten: Brahms komponierte vier, vielleicht sogar mehr genuine Violinsonaten, von denen drei gedruckt wurden und (mindestens) eine verschollen ist. Hinzu kommen die Violinfassungen der zwei Klarinettensonaten und der Scherzosatz der „FAE-Sonate“. Genau diese erhaltenen fünfeinviertel Werke umfasst Ulf Wallins und Roland Pöntinens Gesamteinspielung auf zwei SACDs, deren erste noch durch die instrumentale Duoversion zweier Brahms-Lieder ergänzt wird.

Das früheste auf der vorliegenden SACD eingespielten Werk – das scherzohafte *Allegro* der „FAE-Sonate“ – zeigt uns den jungen Brahms fast noch postpubertär: sehr leidenschaftlich und ziemlich unbekümmert. Während Dietrichs und Schumanns Sätze verabredungsgemäß auf den Tönen von Joachims Lebensmotto (f-a-e) basierten und dies durch die Tonarten a-moll und F-Dur unterstrichen, scherte sich Brahms' Satz, der in c-moll beginnt und in C-Dur endet, weder um Tonartkontexte noch um Joachims Motto. Immerhin spielen der Scherzo-Hauptteil und auch das Trio mehrfach auf Dietrichs Hauptthema an. Ansonsten trumpft die Musik kräftig auf und endet mit einem *ff grandioso*, wie wir es nur aus den drei Klaviersonaten des jungen Brahms kennen. (Unter den drei originären Violinsonaten finden wir nur im Finale der d-moll-Sonate überhaupt ein Fortissimo.)

Die **1. Violinsonate G-Dur** op. 78 ist weit dezenter – und vielschichtiger. Sie entstand in den beiden Sommern 1878 und 1879, die Brahms im österreichischen Pörtlach am Wörthersee verbrachte. Gern wird sie „Regenlied-Sonate“ genannt, da das Hauptthema des abschließenden *Allegro molto moderato* in Melodie, Rhythmus und Klavierbegleitung unmittelbar an das *Regenlied* op. 59 Nr. 3 anknüpft, das

Brahms schon 1873 veröffentlicht hatte. Doch nicht nur das Finale ist durch das *Regenlied* geprägt, sondern das ganze Werk. Der charakteristische, durch eine Pause nach der Anfangsnote noch zugespitzte Punktierungsrhythmus des Lied-Auftaktes prägt nämlich schon das Hauptthema des Kopfsatzes (*Vivace ma non troppo*) und ebenfalls den trauermarschartigen Mittelteil des *Adagios*: „[...] als hätten Sie das erst erfunden, daß man ein Achtel punktieren kann“, staunte die von Brahms hochgeschätzte Elisabeth von Herzogenberg. Clara Schumann war entzückt, dass sie im Finale die von ihr schon im Lied „so schwärmerisch geliebte Melodie“ mit der „reizenden“ Begleitung wiederfand. Sie lobte „die innige Verschmelzung aller Motive“ in der Sonate und bekannte: „[...] die tiefsten, zartesten Saiten der Seele vibrieren mir bei solcher Musik!“ Den ersten Teil des *Adagios* hatte Brahms ihr übrigens schon im Februar 1879, als die Sonate noch in Arbeit war, auf einem Schmuckblatt übersandt (das heute im Lübecker Brahms-Institut liegt) und dazu geschrieben: „Wenn Du Umstehendes recht langsam spielst, sagt es Dir vielleicht deutlicher, als ich es sonst könnte, wie herzlich ich an Dich und Felix denke – selbst an seine Geige, die aber wohl ruht.“ Gemeint war Robert und Clara Schumanns jüngster, damals 24-jähriger, aufgrund einer Lungentuberkulose todkranker Sohn Felix, der ungefähr zu der Zeit starb, als Brahms' Manuskript bei Clara Schumann eintraf. Das Albumblatt umfasst den ausdrucksvollen Anfangsteil in Es-Dur und endet genau dort, wo im Satz selbst der trauermarschartige Mittelteil in es-moll beginnt. Ob Brahms den Tod seines Patenkindes schon vorgeahnt hatte (und dies im Albumblatt für die Freundin nur dezent verschwiegen)? Im Finale kehrt das Hauptthema des *Adagios* noch einmal wieder – nicht nur als kurzzeitig aufblitzende Erinnerung, sondern mit einer Art „nachgelieferter“ lyrischer Durchführung seiner Motivik. Das verstärkt den innig-melancholischen Ton des Satzes, der bezeichnenderweise in g-moll beginnt und sich erst auf den letzten anderthalb Notenseiten in ein sehnsüchtiges G-Dur wendet.

Ganz anders ist die Ausdrucksdramaturgie der späten **f-moll-Sonate** op. 120 Nr. 1. Sie beginnt mit einem *Allegro appassionato*, dessen Leidenschaftlichkeit sich aus dem Gegeneinander von eher kleinschrittigem Unisonobeginn des Klaviers, großen Melodiegesten der Violine und markantem Punktierungsmotiv des Klaviers speist – und daraus, dass beide Instrumente ihre Gedanken austauschen. Im Seitenthema verschmelzen die Gesangsanteile von Klavier und Violine dagegen sogleich zur Einheit. Dass der reife Brahms mit seinem Tonmaterial spielt, ja experimentiert, sieht und hört man ganz unmittelbar in der Reprise. Da wird einer der Schlussgedanken rhythmisch so gegen den Strich gebürstet, dass sich pro Takt die drei regulären Melodietöne der Violine und die durch Verkürzung gewonnenen nunmehr vier Melodietöne des Klaviers überlagern und die Musik kurzzeitig in ein eigentümliches Schlingern gerät. Der leicht verlangsamte Schluss mündet in ein zerbrechliches Dur. Sehr verhalten, mehr zwischen den Zeilen als direkt „sprechend“ wirkt das folgende *Andante un poco Adagio*, während das intermezzohafte *Allegretto grazioso* scheinbar ganz natürlich anmutet – und doch tonartlich vertrackter ist als man glaubt. Denn es dauert etliche Takte, ehe klar wird, dass man sich nicht in Es-Dur befindet, sondern auf As-Dur als Grundtonart zubewegt. Dieser Satz mit seinem gelösten tänzerischen Ausdruck wird durch den recht elegischen Trieteil in f-moll nicht nachhaltig verdunkelt und bildet die Ausdrucksbrücke zum abschließenden *Vivace*. Dieser ebenso altersweise wie vitale Finalsatz beherrscht alle Tonlagen vom Spritzigen bis zum Melancholischen. Und er spielt ebenso überlegt wie überlegen mit den Prinzipien von Sonatenform und Rondo. Dass man als Hörer mehrfach charmant ins formale Labyrinth geführt und wieder daraus befreit wird, ist eine besondere Qualität des Satzes und des gesamten Werkes – unabhängig davon, ob nun Klarinette, Bratsche oder Geige mitwirken. Freilich müssen Bratscher und Geiger ihre Partie so „sprechend“ und gesanglich gestalten, wie es Klarinettenisten mit den Möglichkeiten und Grenzen ihres Atemluftstroms notwendigerweise tun.

Ähnlich ist es bei den beiden auf dieser SACD „zugegebenen“ Liedern *An die Nachtigall* op. 46 Nr. 4 und *O kühler Wald* op. 72 Nr. 3. Mit ihrem Dur-Moll-Wechsel lassen diese Vertonungen bei intensiv kantabler Gestaltung den Grundton der Gedichte mit ihrer Spannung von Naturlaut und Liebesweh auch in der textlosen Violinfassung spüren.

© *Michael Struck* 2018

Der schwedische Geiger **Ulf Wallin** studierte an der Königlichen Musikhochschule in Stockholm bei Prof. Sven Karpe und später an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien bei Wolfgang Schneiderhan. Er widmet sich mit gleicher Hingabe der Solo- und der Kammermusikliteratur. Konzertreisen haben ihn durch ganz Asien, Europa und die USA geführt, wobei er unter Dirigenten wie Jesús López Cobos, Paavo Järvi, Esa-Pekka Salonen, Walter Weller und Franz Welser-Möst gespielt hat.

Ulf Wallin ist regelmäßig bei international renommierten Festivals zu Gast wie dem Lucerne Festival, den Berliner Festwochen, dem Schleswig-Holstein Musik Festival und dem Marlboro Music Festival. Er ist auf bedeutenden Konzertpodien aufgetreten wie Berliner Philharmonie, La Scala di Milano, Théâtre des Champs-Élysées Paris, Wigmore Hall und Musikverein Wien. Sein reges Interesse an zeitgenössischer Musik hat zu einer engen Zusammenarbeit mit bedeutenden Komponisten geführt.

Er hat zahlreiche Aufnahmen für Rundfunk und Fernsehen vorgelegt. Seine Diskographie, die über 45 Aufnahmen umfasst (viele davon bei BIS), hat große Anerkennung und Aufmerksamkeit in den internationalen Medien gefunden. Seiner Professur an der Hochschule für Musik in Detmold folgte 1996 der Ruf an die Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ in Berlin. Er ist Jurymitglied bedeutender

Wettbewerbe; 2013 wurde er mit dem Robert-Schumann-Preis der Stadt Zwickau ausgezeichnet und 2014 wurde er zum Mitglied der Königlich Schwedischen Musikakademie ernannt.

<http://ulfwallin.de>

Seit seinem Debüt im Jahr 1981 hat **Roland Pöntinen** mit bedeutenden Orchestern in der ganzen Welt konzertiert und dabei mit so namhaften Dirigenten wie Esa-Pekka Salonen, Jewgenij Swetlanow und Leif Segerstam 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 Auftritte bei den BBC Proms. Mit unersättlichem musikalischem Appetit und stupender Technik hat Roland Pöntinen sich ein umfangreiches Repertoire angeeignet; zahlreiche Komponisten haben ihm Werke gewidmet.

Als vielgefragter Recitalist ist Pöntinen u.a. bei zahlreichen bedeutenden Festivals zu Gast (u.a. Schleswig-Holstein, La Roque d'Anthéron und Verbier). Regelmäßig arbeitet er mit herausragenden Kammermusikpartnern wie Ulf Wallin, Martin Fröst, Torleif Thedéen, Håkan Hardenberger und Christian Lindberg zusammen; mit Love Derwinger bildet er ein Klavierduo. Ab 2018 ist er Künstlerischer Leiter des Båstad Chamber Music Festival. Roland Pöntinen kann auf eine ausge dehnte und vielseitige Diskografie bei verschiedenen Labels blicken. Sein erstes Soloalbum für BIS nahm er 1984 auf; mittlerweile ist er hier auf über 60 Einspielungen vertreten. Roland Pöntinen ist Mitglied der Königlich Schwedischen Musikakademie.

www.rolandpontinen.com

Roland Pöntinen

Photo: © Simon Larsson



Combien de sonates pour violon Johannes Brahms a-t-il composées ? À première vue, cette question est facile à répondre. On voudrait bien sûr répondre spontanément : trois, à savoir les Sonates en sol majeur, la majeur et ré mineur composées entre 1878–79 et 1886. Mais cette affirmation ne concernerait que les œuvres publiées par Brahms sous le titre traditionnel de «Sonate pour Piano et Violon», adopté par Mozart et Beethoven. Néanmoins, la question initiale subsiste: combien de sonates Brahms a-t-il *composées* pour cette formation – et combien il en composa-t-il qu’il envisageait de voir *jouées* par ces deux instruments ?

La réponse doit donc être plus nuancée – et commencer dès 1853. En avril de cette année-là, Brahms, âgé de presque vingt ans, quitta Hambourg, sa ville natale, pour une tournée de concerts avec le violoniste hongrois Eduard Reményi. À Hanovre, Brahms se lia d’amitié avec le violoniste et compositeur Joseph Joachim, de deux ans son aîné. Après une visite sans résultat à Franz Liszt à Weimar, un séjour d’été chez Joachim à Göttingen et un voyage sur le Rhin, il se présenta fin septembre à Robert et Clara Schumann à Düsseldorf. Tous deux furent enthousiasmés tant par l’artiste que l’homme. Robert Schumann attira l’attention du monde musical sur le jeune génie dans son essai légendaire, «Nouvelles voies», et l’aïda dans la publication de ses premières œuvres en intercédant auprès des éditeurs de Leipzig.

C’est exactement à cette époque que remonte les premières allusions à des œuvres pour violon et piano. Alors que Brahms et Schumann réfléchissaient aux œuvres qui pourraient être publiées, on évoqua notamment une sonate pour violon en la mineur. Cependant, comme la maison d’édition envisagée ne voulait imprimer «aucune pièce pour violon», elle demeura inédite et fut temporairement perdue puis finalement détruite par l’impitoyable autocritique qu’était le compositeur. Il est possible qu’un fragment ait pu se retrouver dans le trio en la bémol mineur du

Scherzo du Trio pour piano, violon et cor. C'est ce que suggère une feuille d'album en la mineur récemment redécouverte adressée au directeur musical de l'Université de Göttingen, Arnold Wehner, que Brahms a probablement écrite en juin 1853, lorsque Joachim et lui voulurent lui jouer la Sonate pour violon. Cela ne peut être prouvé que par la déclaration de Gustav Jenner selon laquelle Brahms avait déjà composé trois sonates pour violon avant la Sonate n° 1 op. 78.

En plus de la Sonate pour violon en la mineur aujourd'hui perdue et conçue à l'été 1853, il existe un autre mouvement de sonate pour violon et piano qui fut composé en octobre 1853. Schumann, âgé de quarante-trois ans, avait suggéré à Brahms, vingt ans, et Albert Dietrich, vingt-quatre ans, de composer une sonate pour leur ami commun Joseph Joachim sur les notes de la devise de Joachim «*Frei, aber einsam*» [Libre mais seul] (f-a-e : fa, la et mi en notation allemande). Le violoniste était attendu pour des concerts à Düsseldorf et devait, après avoir joué la sonate, deviner quel compositeur se cachait derrière chacun des quatre mouvements. Le troisième mouvement est donc le plus ancien mouvement de sonate pour violon conservé de Brahms (mais il ne sera publié qu'en 1906 à titre posthume).

Un quart de siècle plus tard, la première des trois sonates pour violon «*officielles*» (n° 1 en sol majeur op. 78, imprimée en novembre 1879) fut composée en 1878–79. Deux autres sonates furent composées à l'été 1886 : la Sonate n° 2 en la majeur op. 100, publiée en avril 1887, et la Sonate n° 3 en ré mineur op. 108, qui dut attendre avril 1889 pour sa publication.

Mais cela ne complète pas la liste des œuvres de Brahms pour violon et piano. En 1895, Brahms avait également proposé des versions alternatives des deux Sonates pour clarinette et piano op. 120, composées à l'été 1894 et publiées en 1895, pour alto ou violon. Alors que la clarinette en si bémol descend jusqu'au ré (note entendue), le violon n'atteint que le sol. Brahms fut ainsi forcé de retravailler en profondeur la partie de clarinette ce qui – dans une sorte d'effet domino – en-

traîna des changements dans la partie de piano qui dut ainsi être réimprimée. Le fait que les Sonates en fa mineur et en mi bémol majeur n'étaient pas des sonates originales pour violon mais qu'elles pouvaient cependant être jouées sur cet instrument est confirmé dès la lecture du titre de l'édition pour violon : on y lit *Deux Sonates pour clarinette (ou alto) et piano* et porte la mention supplémentaire *Édition pour violon et piano*.

On peut donc répondre ainsi à la question posée au début : Brahms a composé quatre sonates pour violon authentiques, peut-être même davantage, dont trois ont été imprimées et une (au moins) est perdue. Les versions pour violon des deux Sonates pour clarinette ainsi que du Scherzo de la « Sonate FAE » sont également incluses. Ce sont justement ces cinq pièces et quart qui nous sont parvenues que nous retrouverons sur l'intégrale en deux SACD d'Ulf Wallin et Roland Pöntinen, dont le premier est complété par une version instrumentale en duo de deux lieder de Brahms.

La première œuvre de cet enregistrement – l'*Allegro* à l'allure de scherzo de la « Sonate FAE » – nous donne un aperçu du jeune Brahms à peine sorti de l'adolescence : totalement passionné et insouciant. Alors que les mouvements de Dietrich et Schumann étaient basés sur les notes de la devise de Joachim (f-a-e) que soulignaient les tonalités de la mineur et de fa majeur, le mouvement de la main de Brahms, qui commence en do mineur et se termine en do majeur, ne se soucie ni des contextes des tonalités ni de la devise de Joachim. Après tout, la section principale du Scherzo ainsi que le trio reprennent plusieurs fois le thème principal de Dietrich. Ailleurs, la musique triomphe et le mouvement se termine *fortissimo grandioso*, une indication dynamique qu'on ne retrouve que dans les trois sonates pour piano du jeune Brahms. (Parmi les trois sonates originales pour violon, on ne trouve qu'un seul *fortissimo* : dans le finale de la sonate en ré mineur.)

La **Sonate pour violon n° 1 en sol majeur** op. 78 est beaucoup plus discrète – et plus complexe. Elle fut conçue au cours des deux étés 1878 et 1879 que Brahms passa dans la ville autrichienne de Pörschach, sur les rives du lac de Wörthersee. Le thème principal de l'*Allegro molto moderato* final est directement lié à la mélodie, au rythme et à l'accompagnement de piano du *Regenlied* [*Chanson de la pluie*] op. 59 n° 3, que Brahms avait déjà publié en 1873. En plus du finale, toute l'œuvre est marquée par le « chant de la pluie ». Le rythme caractéristique pointé du prélude du lied, qui est accentué par l'ajout d'un quart de soupir-après la note d'ouverture, caractérise déjà le thème principal du mouvement d'ouverture (*Vivace ma non troppo*) ainsi que la section médiane de l'*Adagio* en forme de marche funèbre : « [...] qui donne l'impression à chaque fois que Brahms a « découvert » la croche pointée » écrivit avec enthousiasme Elisabeth von Herzogenberg, l'ami si chère du compositeur. Clara Schumann se réjouit d'avoir retrouvé dans le finale sa « si chère mélodie » du lied qu'elle aimait « avec tant de ferveur » et son « charmant » accompagnement. Elle fit l'éloge de « la fusion intime de tous les motifs » dans la sonate et confessa : « [...] les cordes les plus profondes, les plus tendres de l'âme vibrent en présence d'une telle musique » ! Brahms lui avait déjà envoyé la première partie de l'*Adagio* en février 1879, alors que la Sonate était encore en chantier, sur une feuille joliment décorée (qui se trouve maintenant à l'Institut Brahms de Lübeck), et avait écrit : « Si tu joues assez lentement ce qui suit, cela te dira, peut-être plus clairement que je ne le saurais combien je pense de toute mon affection à toi et à Felix, et même à son violon qui pourtant repose. » Brahms fait ici allusion au plus jeune fils de Robert et Clara Schumann, Felix qui mourut de tuberculose pulmonaire à l'âge de vingt-quatre ans à peu près au même moment où Brahms se présenta chez Clara Schumann avec son manuscrit. La feuille d'album contient le début expressif en mi bémol majeur et se termine exactement là où la section médiane en mi bémol mineur en forme de marche funèbre commence. Brahms était-il déjà au courant de la mort de son filleul

(et choisit-il, par pudeur, de ne pas y faire allusion sur la page de l'album pour son amie) ? Dans le finale le thème principal de l'*Adagio* revient une fois de plus – non seulement comme un bref souvenir, mais avec une sorte de développement lyrique et attrayant de ses motifs. Celui-ci renforce le ton intimement mélancolique du mouvement qui commence de manière caractéristique en sol mineur et ne passe à sol majeur que sur la dernière page et demie de la partition.

La structure dramatique de la **Sonate en fa mineur** tardive op. 120 n° 1 est tout à fait différente : l'œuvre commence par un *Allegro appassionato*, dont la passion est alimentée par l'opposition entre l'unisson du piano au début qui procède par des intervalles restreints, des amples gestes mélodiques du violon et le motif marquant sur un rythme pointé du piano, et par le fait que les deux instruments échangent leurs pensées. Dans le second thème cependant, la mélodie lyrique du piano et du violon se fusionnent immédiatement. On constate ici de quelle manière le Brahms de la maturité joue avec son matériau sonore, voire expérimente avec celui-ci dans la récapitulation. L'une des dernières idées est brossée rythmiquement à contre-courant, de telle sorte que les trois mélodies à l'allure régulière du violon et les quatre mélodies du piano obtenues en raccourcissant le chevauchement, donne pendant quelques instants à la musique un effet de roulis. La fin un peu plus lente mène à une tonalité majeur fragile. L'*Andante un poco Adagio* qui suit apparaît très sobre, plus allusif que directement « parlant », tandis que l'*Allegretto grazioso*, qui ressemble à un intermède, semble tout à fait naturel. Pourtant, en termes de tonalité, il est plus compliqué qu'on ne pourrait le croire car il faut plusieurs mesures avant que l'on ne réalise que l'on n'est plus en mi bémol majeur et que l'on se dirige vers la bémol majeur en tant que tonalité fondamentale. Ce mouvement à l'expression décontractée et dansante n'est pas assombri par le trio en fa mineur plutôt élégiaque et constitue un pont expressif vers le finale, *Vivace*. Ce mouvement conclusif, aussi vital que sage dans sa maturité, maîtrise tous les climats, du pétillant au mélancolique.

colique. Et il joue avec les principes de la forme sonate et du rondo d'une manière réfléchie et souveraine. Le fait que l'auditeur soit à plusieurs reprises conduit avec charme dans le labyrinthe formel et en soit à nouveau libéré constitue une qualité particulière du mouvement et de l'œuvre entière – qu'ils soient confiés à la clarinette, à l'alto ou au violon. Bien entendu, les altistes et les violonistes sont tenus de rendre leurs parties de manière aussi « parlante » et lyrique que les clarinettes avec les possibilités et les limites de leur respiration.

Il en va de même pour les deux lieder *An die Nachtigall* [Au rossignol] op. 46 n° 4 et *O kühler Wald* [Ô fraîche forêt] op. 72 n° 3 inclus sur cet enregistrement : avec leur alternance majeure-mineure et grâce à leur conception intensément lyrique, ces arrangements expriment, même dans une version instrumentale, le climat des poèmes avec leur tension issue des bruits de la nature et de la douleur d'aimer.

© **Michael Struck** 2018

Le violoniste suédois **Ulf Wallin** a étudié au Conservatoire royal de musique de Stockholm auprès de Sven Karpe et à l'Universität für Musik und darstellende Kunst à Vienne auprès de Wolfgang Schneiderhan. Il se consacre avec une passion égale à la musique soliste et à la musique de chambre. Des tournées l'ont conduit en Asie, en Europe et aux États-Unis. Il a travaillé avec des chefs tels Jesús Lopéz Cobos, Paavo Järvi, Esa-Pekka Salonen, Walter Weller et Franz Welser-Möst.

Ulf Wallin s'est produit dans le cadre de nombreux festivals importants dont ceux de Lucerne, Berlin, Schleswig-Holstein et de Marlboro. Il a aussi joué dans des salles prestigieuses à travers le monde dont la Philharmonie de Berlin, la Scala de Milan, le Théâtre des Champs-Élysées à Paris, le Wigmore Hall à Londres et le Musikverein à Vienne. Ses contacts étroits avec de nombreux compositeurs contemporains importants témoignent de son engagement pour la musique d'aujourd'hui.

En plus de se produire à maintes reprises à la radio et à la télévision, Wallin a également réalisé plus de quarante-cinq enregistrements dont plusieurs chez BIS. Professeur de violon à la Hochschule für Musik Hanns Eisler de Berlin depuis 1996, il a fait partie du jury d'importants concours internationaux. Il a reçu le Robert-Schumann-Preis des Stadt Zwickau en 2013 et a été élu, l'année suivante, membre de l'Académie royale de musique de Suède.

<http://ulfwallin.de>

Depuis ses débuts en 1981, **Roland Pöntinen** s'est produit avec d'importants orchestres partout dans le monde et a collaboré entre autres avec les chefs d'orchestre Esa-Pekka Salonen, Jevgenij Svetlanov et Leif Segerstam. Parmi les sommets de sa carrière, mentionnons des concerts avec l'Orchestre Philharmonia à Paris et Londres, l'Orchestre Philharmonique de Los Angeles au Hollywood Bowl, ainsi que des apparitions aux Proms de la BBC. Grâce à un appétit musical inassouissable et une technique éblouissante, il a acquis un imposant répertoire et de nombreux compositeurs lui ont dédié des œuvres.

Roland Pöntinen est recherché pour ses récitals de piano et il a participé à des festivals renommés tels La Roque d'Anthéron, et ceux de Schleswig-Holstein et de Verbier. Comme chambriste, il travaille actuellement avec les musiciens Ulf Wallin, Martin Fröst, Torleif Thedéen, Håkan Hardenberger et Christian Lindberg, ainsi qu'avec Love Derwinger en duo pour piano. Depuis 2018, Roland Pöntinen est directeur artistique du festival de musique de chambre de Båstad. Ses enregistrements sur disque sont aussi nombreux que variés ; son premier disque sur BIS sortit en 1984 a été suivi par plus de soixante enregistrements. Roland Pöntinen est membre de l'Académie royale de Musique et a reçu la médaille royale Litteris et Artibus pour son apport éminent à la vie artistique.

www.rolandpontinen.com

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

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

Studio Acusticum – world class acoustics

As one of northern Europe's most advanced concert halls, Studio Acusticum in Piteå aims to provide the best conditions for live concerts and audiovisual recording. Studio Acusticum also houses Luleå University of Technology's organ (the Acusticum Organ by Gerald Woehl) for concerts, instruction and research.



Recording Data

Recording: May 2017 at Studio Acusticum, Piteå, Sweden
Producer and sound engineer: Marion Schwebel (Take5 Music Production)
Piano technicians: Tore Persson, Jan Bergman

Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann, DPA and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.
Original format: 24-bit / 96 kHz

Post-production: Editing and mixing: Marion Schwebel

Executive producer: Robert Suff

Booklet and Graphic Design

Cover text: © Michael Struck 2018
Translations: Andrew Barnett (English); Jean-Pascal Vachon (French)
Front cover photo of Brahms by R. Krziwanek, Vienna, 1893/94
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

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

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30
info@bis.se www.bis.se

BIS-2369 © & © 2019, BIS Records AB, Sweden.

From the same performers



Robert Schumann: The Violin Sonatas (BIS-1784)

'These spectacular performances belong in the library of any Schumann lover...' *Fanfare*

'Wallin and Pöntinen extract the maximum variety of expression and articulation out of the material, almost as if they are restoring the vibrant colours to an ancient painting.' *BBC Music Magazine*

„Eine Aufnahme ... die aufgrund ihrer Intensität und ihres Detailreichtums in die vorderste Reihe der Einspielungen von Schumanns Violinsonaten gehört.“ *klassik.com*



Franz Liszt: Works for Violin and Piano (BIS-2085)

„Eine künstlerisch ansprechende, musikhistorisch und musikästhetisch äußerst aufschlussreiche Einspielung ...“ *klassik-heute.de*

'This has been a superb collection to review, one of the best ever and I welcome it very warmly.' *MusicWeb-International.com*

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