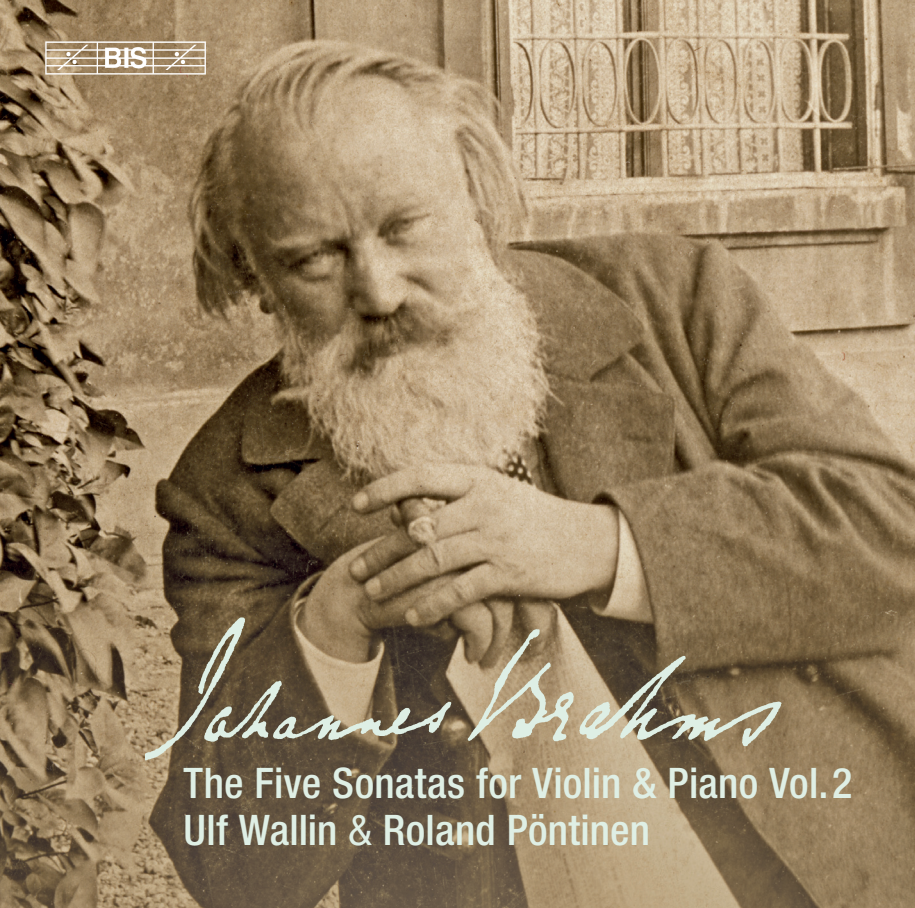


A sepia-toned portrait of Johannes Brahms, an elderly man with a long, white beard and hair, wearing a dark suit. He is leaning forward with his hands clasped, looking down thoughtfully. The background shows a window with a decorative metal grille and some foliage on the left.

Johannes Brahms

The Five Sonatas for Violin & Piano Vol.2
Ulf Wallin & Roland Pöntinen

BRAHMS, Johannes (1833–97)

The Five Sonatas for Violin & Piano – Vol. 2

Sonata in E flat major, Op. 120 No. 2 (1894–95) 21'33
(originally for clarinet and piano)

- 1 I. *Allegro amabile* 8'31
- 2 II. *Allegro appassionato* 5'24
- 3 III. *Andante con moto* 7'30

Sonata No. 2 in A major, Op. 100 (1886) 21'36

- 4 I. *Allegro amabile* 8'54
- 5 II. *Andante tranquillo – Vivace – Andante* 6'43
- 6 III. *Allegretto grazioso (quasi Andante)* 5'50

Sonata No. 3 in D minor, Op. 108 (1886–88) 22'59

- 7 I. *Allegro* 9'04
- 8 II. *Adagio* 4'33
- 9 III. *Un poco presto e con sentimento* 3'10
- 10 IV. *Presto agitato* 6'03

TT: 67'12

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. Saying that there are three – in G major, A major and D minor, written between 1878–79 and 1886–88 – tells us only how many works Brahms *published* with the customary title ‘Sonata for Pianoforte and Violin’. It does 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 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 (which may not have been his first foray into this genre). 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.

As well as this lost violin sonata in A minor, 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 correspond-

ing to Joachim's life motto 'Frei, aber einsam' ('Free but alone'; F-A-E). The scherzo that Brahms contributed is thus his 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). This was followed by two further compositions: Sonata No. 2 in A major, Op. 100, was written in the summer of 1886 and came out in April 1887, and No. 3 in D minor, Op. 108, started in 1886 and completed in 1888 at the latest, appeared 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 **Violin Sonatas in A major**, Op. 100, and **D minor**, Op. 108, were composed in the summer of 1886 in Thun in Switzerland, and are thus contemporary with two other chamber works, the Second Cello Sonata and Third Piano Trio (although the D minor Sonata may not have been finished until 1888). Bearing in mind the different expressive worlds of the two violin sonatas, one could paraphrase Brahms himself comparing the *Tragic Overture* and *Academic Festival Overture* ('one cries, the other laughs'), and sweepingly describe them: 'one is serious, the other charming'. The tempo markings already suggest this: whereas in the four-movement D minor Sonata these range from the succinct (*Allegro* and *Adagio*) to the subtle *Un poco presto e con sentimento* ('slightly fast and with feeling') and finally the emphatic *Presto agitato* ('fast, agitated'), the title headings in the three-movement A major Sonata transport us to quite different expressive regions: *Allegro amabile* ('lovable *Allegro*'), *Andante tranquillo – Vivace* ('tranquil *Andante* – lively') and *Allegretto grazioso (quasi Andante)* ('graceful *Allegretto*, almost like *Andante*'). Nonetheless, the two works could almost be twins, albeit unequal ones. Some themes in the seven movements seem to derive from the same motivic and intervallic roots: a rising or falling fourth, and the interval of a second in the opposite direction. Compare for example the first notes of the opening theme of the A major Sonata (C sharp"–G sharp'–A'), which colour the melodies and harmonies of the entire movement, with the beginning of the middle movement (C"–F"–E") or with the first notes of the D minor Sonata's first movement (A"–D'"–C'''), the piano accompaniment's upper notes in the following *Adagio* (F sharp'–C sharp'–C sharp'–D') and the striking beginning of the finale's main theme (A"–E"–F"). Whilst Brahms scholars like to see such relationships as a masterly, typically Brahmsian combination of motivic economy and formal richness, Brahms himself was more sceptical. To a friend who suggested that *Ein deutsches Requiem* could be traced back to a few core motifs, he wrote that such hidden similarities were not

compositional merits, but rather an indication ‘that when I am working, my thoughts do not fly far enough away, and thus unintentionally come back, often with the same ideas’. If he wanted ‘to retain the same idea, then it should be clearly recognized in each transformation, augmentation, inversion. The other way would be a trivial game and always a sign of the most impoverished invention.’

Well, a ‘most impoverished invention’ is certainly something that cannot be discerned in Violin Sonatas Nos 2 and 3. What Brahms makes of the basic idea of a fourth and a second in the opposite direction in the main theme and development of the *Allegro amabile* is admirable and, in the energetic and melancholy parts of the movement, takes the listener far beyond its essentially amiable mood. The close melodic and harmonic relationship between the second subject and the song *Wie Melodien zieht es*, Op. 105 No. 1, is often mentioned in literature about Brahms; its importance in the course of the movement is, however, limited. The middle movement combines the characters of a slow movement (*Andante tranquillo*) and scherzo (*Vivace* sections). Both sections recur in varied form twice; the *Andante* starting in D major instead of F major, whilst the D minor *Vivace* is ultimately transplanted to F major. In the final bars the *Vivace* scherzo character retains the upper hand – in the key of the *Andante*. The *Allegretto grazioso (quasi Andante)* is set aglow by the mellow, sonorous songfulness of the main theme, presented by the violin and piano in alternation. The movement proceeds as a sonata rondo, with a more sombre second-subject domain and a couplet-like middle section that also serves as a development section.

In the *Allegro* of the D minor Sonata, the shadowy and expressive opening theme soon releases more energetic forces. Of special interest are two extended passages with pedal points: one (above the dominant, A) covers the entire development, the other (above the tonic, D) covers most of the coda. One is inevitably reminded of the legendary ‘pedal point fugue’ in the third movement of *Ein deutsches Requiem*

although, in the sonata, Brahms demonstrates even greater harmonic subtlety. In the *Adagio* pleasant melodies are combined with sophisticated construction; the melodies of the middle section are derived from the piano accompaniment at the opening. One would almost think that this D major movement might originally have belonged to the A major Sonata. The *Un poco presto e con sentimento* has an inimitably Brahmsian intermezzo character, playing melancholically with its motifs of thirds and striking opening rhythm. The *Presto agitato* combines sombre scherzo-like storminess with the relentless final surge. The songful counter-theme also indirectly colours the beginning of the development, but soon gives way to the urgent material of the main theme.

The violin version of the **Sonata in E flat major**, Op. 120 Nr. 2, saw the light of day after the original clarinet version and the alternative for viola and piano. According to its opus number, this is the last instrumental composition published by Brahms himself. As in the Violin Sonata in A major, the first movement has the tempo marking *Allegro amabile*, which was rather unusual for Brahms. It is exactly right for the character of the main theme, and holds true also for the second subject, which begins almost like a canon in contrary motion from the two instruments – even if both themes also have energetic moments. The more peaceful coda, with its expressive sequences of fifths, sounds like a written-out farewell. The way that immediate, songful intensity and calculated construction are fused together here testifies to a mastery of compositional process that comes with age – and is just as well suited to the violin as to the clarinet. We can agree with Brahms's biographer Max Kalbeck, who wrote that we can only properly appreciate this sonata if we 'have acquired the necessary previous knowledge of Brahms's violin sonatas'. The *Allegro appassionato* is a songful scherzo that alternates between the parallel keys of E flat minor and G sharp major. The wonderfully sonorous B major middle section seems to return to the hymn-like music of the young Brahms, but in a more

refined way: comparable, for example, with the B major trio section in the scherzo of the Op. 8 Piano Trio. In the concluding *Andante con moto* Brahms returned once again to the variation genre that had fascinated him throughout his career. The song-like, 14-bar theme has six or seven variations (depending on how they are counted) and is treated in a manner that the composer had once described as his ideal: ‘with a theme for variations, it is in fact almost exclusively the bass [i.e. the bass line and harmonic sequence] that means something to me. But that is sacrosanct for me; it is the firm ground on which I build my stories. Anything I do with the melody is just playing around... above the existing bass I invent something really new, I invent new melodies for it, I am a creator.’ In this case Brahms succeeded masterfully. Towards the end of the movement, on two occasions, there are ingenious little metrical disruptions, in which the music seems briefly to stumble, before it ends powerfully and confidently.

© *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. He is professor of violin at the Hochschule für Musik Hanns Eisler in Berlin and at the University of Music and Performing Arts in Vienna. 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



Roland Pöntinen

Photo: © Simon Larsson

Wie viele Violinsonaten hat Johannes Brahms komponiert? Nur scheinbar ist die Frage einfach zu beantworten. Der Hinweis auf die zwischen 1878/79 und 1886/88 entstandenen Sonaten in G-Dur, A-Dur und d-moll würde nur klären, dass Brahms diese Werke unter dem traditionellen Titel „Sonate für Pianoforte und Violine“ *veröffentlichte*. Unbeantwortet bliebe jedoch, wie viele Sonaten Brahms für diese Duobesetzung *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 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 (der möglicherweise schon andere vorangegangen waren). Da der vorgesehene Verlag aber „keine Violinsachen“ drucken wollte, blieb sie unveröffentlicht, ging vorübergehend verloren und wurde schließlich vom selbstkritischen Brahms vernichtet.

Neben dieser verschollenen a-moll-Violinsonate 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 vorge schlagen, für den gemeinsamen Freund Joseph Joachim eine Sonate über die Töne

von Joachims Lebensmotto „Frei, aber einsam“ (f-a-e) zu schreiben. Das von Brahms beigezeichnete Scherzo ist somit sein frühester erhaltener Violinsonatensatz, wurde freilich 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 spätestens 1888 ganz fertiggestellte 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 Pöntjens Gesamteinspielung auf zwei SACDs.

Die **Violinsonaten in A-Dur** op. 100 und in **d-moll** op. 108 entstanden im Sommer 1886 im schweizerischen Thun zeitgleich mit zwei weiteren Kammermusikwerken, nämlich der 2. Cellosonate und dem 3. Klaviertrio; allerdings wurde die d-moll-Sonate vielleicht erst 1888 beendet. Hinsichtlich der unterschiedlichen Ausdrucksphären der zwei Violinsonaten könnte man – ebenso anschaulich wie pauschal – eine Formulierung abwandeln, die Brahms beim Vergleich der *Tragischen Ouvertüre* und der *Akademischen Festouvertüre* verwendet hatte („...die eine weint, die andere lacht“), und feststellen: Die eine ist ernst, die andere charmant. Das deuten schon die Satzbezeichnungen an: Lauten sie in der viersätzigen d-moll-Sonate erst lapidar *Allegro* und *Adagio*, dann feinsinnig *Un poco presto e con sentimento* („Eher schnell und gefühlvoll“) und schließlich eindringlich *Presto agitato* („Schnell, erregt“), so wird man in der dreisätzigen A-Dur-Sonate schon durch die Überschriften in ganz andere Ausdrucksregionen versetzt: *Allegro amabile* („liebenswertes Allegro“), *Andante tranquillo – Vivace* („Ruhig-gelassenes Andante“ – „Lebhaft“) und *Allegretto grazioso (quasi Andante)* („graziöses Allegretto, quasi wie ein Andante“). Dennoch könnten beide Werke wie ungleiche Zwillinge wirken. Denn etliche Themen ihrer insgesamt sieben Sätze scheinen einer gemeinsamen motivisch-intervallischen Wurzel zu entstammen: einem Quartsprung (auf- oder abwärts) und einem Sekundschritt in entgegengesetzter Richtung. Man vergleiche beispielsweise im Eröffnungsthema der A-Dur-Sonate die anfängliche Tonfolge cis"–gis"–a', die die Melodik und Harmonik des gesamten Kopfsatzes prägt, mit dem Beginn des Mittelsatzes (c"–f"–e") sowie mit den Anfangstönen des 1. Satzes aus der d-moll-Sonate (a"–d'"–c''), den Spitzentönen der Klavierbegleitung im folgenden *Adagio* (fis'–cis'–cis'–d') und dem markanten Hauptthemenbeginn des Finalsatzes (a"–e"–f"). Während Brahms-Forscher solche Verwandtschaften gern als geniale brahmstypische Verbindung von Motiv-Ökonomie und Gestalt-Reichtum bewerten, war Brahms selbst skeptischer. So schrieb er einem

Freund, der das *Deutsche Requiem* auf einige wenige Grundmotive zurückführen wollte, solche untergründige Ähnlichkeit sei kein Vorzug, sondern ein Indiz dafür, „daß meine Gedanken beim Arbeiten nicht weit genug fliegen, also unabsichtlich öfter mit demselben zurückkommen.“ Falls er „dieselbe Idee beibehalten“ wolle, dann solle „man sie schon in jeder Verwandlung, Vergrößerung, Umkehrung deutlich erkennen. Das andere wäre schlimme Spielerei und immer ein Zeichen armseligster Erfindung.“

Nun, „armseligste Erfindung“ kann man den Violinsonaten Nr. 2 und 3 bestimmt nicht nachsagen. Was Brahms in der A-Dur-Sonate im Hauptthema und in der Durchführung des *Allegro amabile* aus der Grundidee von Quartsprung und gegenläufigem Sekundschrift gewinnt, ist bewundernswert und führt in den energischen und melancholischen Phasen des Satzes weit über den liebenswerten Grundton hinaus. Dass das Seitenthema melodisch und harmonisch eng mit dem Lied *Wie Melodien zieht es* op. 105 Nr. 1 verwandt ist, wird in der Brahms-Literatur häufig erwähnt; seine Bedeutung für den Satzverlauf ist allerdings begrenzt. Der Mittelsatz verbindet die Charaktere von langsamem Satz (*Andante tranquillo*) und Scherzo (*Vivace*-Teile). Beide Teile werden bei ihrer zweimaligen Wiederkehr abgewandelt, wobei das *Andante* nun jeweils in D-Dur statt in F-Dur einsetzt, während das d-moll-*Vivace* zuletzt nach F-Dur versetzt wird. In den Schlusstakten behält der *Vivace*-Scherzocharakter die Oberhand – in der Tonart des *Andante*! Das *Allegretto grazioso (quasi Andante)* wird nachhaltig vom samtig-sonoren Gesang des Hauptthemas durchglüht, das Violine und Klavier mit verteilten Rollen gestalten. Der Satz verläuft als Sonatenrondo mit verdunkeltem Seitensatz-Bereich und einem couplethaftem Mittelteil, der auch Durchführungsaufgaben übernimmt.

Im *Allegro* der d-moll-Sonate setzt das schattenhaft ausdrucksvolle Anfangsthema schon bald energischere Kräfte frei. Bemerkenswert sind zwei ausgedehnte Orgelpunktphasen: Die eine umfasst (über dominantischem A) die gesamte Durch-

führung, die andere (über dem Tonika-D) den Hauptteil der Coda. Unweigerlich fühlt man sich an die legendäre Orgelpunkt-Fuge aus Nr. 3 des *Deutschen Requiems* erinnert, doch ging Brahms in der Sonate harmonisch noch raffinierter vor. Im *Adagio* verbinden sich süffige Melodik und ausgeklügelte Konstruktion, wobei der Mittelteil melodisch aus der Klavierbegleitung des Anfangsteils gewonnen wird. Fast möchte man meinen, dieser D-Dur-Satz könnte ursprünglich der A-Dur-Sonate angehört haben. Unnachahmlichen brahmstypischen Intermezzo-Charakter hat das *Un poco presto e con sentimento*, das melancholiesatt mit seiner Terzmotivik und dem markanten Anfangsrhythmus spielt. Das *Presto agitato* verbindet düsterscherzohaftes Ungestüm mit unerbittlichem Final-Sog. Das gesangliche Gegen-thema prägt indirekt auch den Durchführungsbeginn, weicht aber schnell dem drängenden Hauptthemen-Material.

Die Violinfassung der **Es-Dur-Sonate** op. 120 Nr. 2, die erst nach der originalen Klarinettenfassung und der Alternativversion mit Bratsche entstand, ist der Opus-zählung nach die letzte von Brahms selbst veröffentlichte Instrumentalkomposition. Wie in der A-Dur-Violinsonate finden wir auch hier im Kopfsatz die für Brahms eher ungewöhnliche Satzbezeichnung *Allegro amabile*. Sie trifft den Charakter des Hauptthemas genau und kann auch für das von Violine und Klavier fast im Gegenbewegungs-Kanon begonnene Seitenthema gelten, wenngleich beide Themen auch zu energischen Tonfällen finden. Die ruhigere Coda wirkt mit ihren expressiven Quintschrittsequenzen wie ein auskomponiertes Abschiednehmen. Wie unmittelbare gesangliche Intensität und hinter sinnige Konstruktion hier miteinander verschmelzen, zeugt von altersweiser kompositorischer Souveränität – und ist der Violine ähnlich angemessen wie der Klarinette. Mit Recht meinte der Brahms-Biograf Max Kalbeck, man könne diese Sonate erst richtig würdigen, wenn man „von den Brahms’schen Violinsonaten die erforderliche Vorbildung empfangen“ habe. Das *Allegro appassionato* ist ein kantables Scherzo, das zwischen den

Paralleltonarten es-moll und Ges-Dur pendelt. Der wunderbar sonore H-Dur-Mittelteil scheint – kompositorisch verfeinert – noch einmal den hymnischen Tonfall des jungen Brahms anzustimmen, man denke nur an den H-Dur-Trioteil im Scherzo des Klaviertrios op. 8. Im abschließenden *Andante con moto* kam Brahms noch einmal zur Gattung „Variation“ zurück, die ihn sein gesamtes Schaffen hindurch faszinierte. Das liedhafte 14-taktige Thema wird in den folgenden – je nach Betrachtungsweise sechs oder sieben – Variationen so behandelt, wie der Komponist es einst als sein Ideal beschrieben hatte: „[...] bei einem Thema zu Variationen bedeutet mir eigentlich, fast, beinahe nur der Baß [gemeint sind Basslinie und Harmoniefolge] etwas. Aber dieser ist mir heilig, er ist der feste Grund, auf dem ich dann meine Geschichten baue. Was ich mit der Melodie mache, ist nur Spielerei [...]. Über den gegebenen Baß erfinde ich wirklich neu, ich erfinde ihm neue Melodien, ich schaffe.“ Das gelang Brahms auch hier meisterlich. Gegen Ende des Satzes gibt es zweimal kleine raffinierte Taktirritationen, in denen die Musik kurzzeitig ins Schlingern zu geraten scheint, ehe sie kraftvoll-selbstbewusst endet.

© **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. Ulf Wallin ist Professor an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ in Berlin und Gastprofessor an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien. 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 musikalischen 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 zusam-

men; mit Love Derwinger bildet er ein Klavierduo. Ab 2018 ist er Künstlerischer Leiter des Båstad Chamber Music Festival. Roland Pöntinen kann auf eine ausgedehnte 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

Combien de sonates pour violon Johannes Brahms a-t-il composées ? À première vue, cette question est facile à répondre. La référence aux sonates en sol majeur, la majeur et ré mineur composées entre 1878/79 et 1886/88 indique seulement que Brahms a publié ces œuvres sous le titre traditionnel de « sonate pour piano et violon ». En revanche, on ne sait combien de sonates Brahms a *composées* pour cette formation – et combien il en voulait en voir *jouées* par ces deux instruments.

La réponse doit donc être plus nuancée – et nous faire remonter jusqu'à 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 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'aida dans la publication de ses premières œuvres en intercédant auprès des éditeurs de Leipzig.

C'est exactement à cette époque que remontent 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 (qui a pu être précédée par d'autres). Cependant, comme la maison d'édition envisagée ne voulait imprimer « aucune pièce pour violon », cette œuvre demeura inédite et disparut pendant un temps avant d'être finalement détruite par l'impitoyable autocritique qu'était le compositeur.

En plus de cette Sonate pour violon en la mineur aujourd'hui perdue, 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). Ce Scherzo de la main de Brahms est donc son premier mouvement de sonate pour violon qui nous soit parvenu, bien qu'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 n'a peut-être pas été complétée avant 1888 et qui sera finalement publiée en avril 1889.

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 originale de clarinette ce qui – dans une sorte d'effet domino – entraîna 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 par le titre de l'édition pour violon : on y lit *Deux Sonates pour clarinette (ou alto) et pianoforte* avec la mention supplémentaire *Édition pour violon et pianoforte*.

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» doivent également

être 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 Pönninen.

Les **sonates pour violon en la majeur** op. 100 et en **ré mineur** op. 108 ont été composées durant l'été 1886 à Thoune, en Suisse, en même temps que deux autres œuvres de musique de chambre : la Sonate pour violoncelle n° 2 et le Trio pour piano n° 3, bien que la troisième Sonate n'ait peut-être pas été terminée avant 1888. En ce qui concerne les sphères expressives respectives des deux sonates pour violon, on pourrait reprendre en la modifiant dans un raccourci évocateur, une formulation que Brahms avait utilisée en comparant l'*Ouverture tragique* et l'*Ouverture pour une fête académique* (« ...l'une pleure, l'autre rit »), et affirmer que « l'une est sérieuse, l'autre charmante ». Le nom des mouvements nous donnent déjà un indice : dans la Sonate en ré mineur en quatre mouvements, on voit d'abord les termes lapidaires d'*Allegro* et d'*Adagio* puis, subtilement, *Un poco presto e con sentimento* (« Plutôt rapide et avec âme ») et enfin, avec force, *Presto agitato* (« Rapide, agité ») alors que dans la Sonate en la majeur en trois mouvements, on est emmené dans des zones expressives complètement différentes : *Allegro amabile* (« Allegro aimable »), *Andante tranquillo – Vivace* (« Andante calme et détendu – animé ») et *Allegretto grazioso (quasi Andante)* (« Allegretto gracieux (presque comme un andante) »). Néanmoins, les deux œuvres peuvent être considérées comme des jumeaux dissemblables. Beaucoup des thèmes de leurs sept mouvements semblent avoir une origine commune faite d'un intervalle jouant le rôle de motif : un saut de quarte (vers le haut ou vers le bas) et un intervalle de seconde dans la direction opposée. Ainsi, dans le thème d'ouverture de la Sonate en la majeur, comparons la séquence de notes initiales do dièse – sol dièse – la', qui caractérise la mélodie et la structure harmonique de l'ensemble du premier

mouvement, avec le début du mouvement central (do" – fa" – mi") ainsi qu'avec les notes introductives du premier mouvement de la sonate en ré mineur (la" – ré" – do") ou encore les notes aiguës de l'accompagnement au piano de l'*Adagio* suivant (fa dièse' – do dièse' – do dièse' – ré') et le thème principal du début du mouvement final (la" – mi" – fa"). Tandis que les spécialistes de l'œuvre de Brahms voient en ces affinités une ingénieuse combinaison typiquement brahmsienne d'économie de motifs et de richesse de conception, Brahms lui-même se montrait plus dubitatif. C'est ainsi qu'il écrivit à un ami qui tentait d'associer quelques motifs fondamentaux au *Requiem allemand* que cette similitude n'était pas une priorité mais plutôt l'indication «que lorsque je travaille, mes pensées ne s'envolent pas assez loin et reviennent donc involontairement à la même place». S'il souhaitait «conserver la même idée», alors «elle devait être clairement reconnaissable dans chaque transformation, chaque développement, chaque inversion. Procéder autrement ne serait qu'un simple truc et systématiquement le signe d'une imagination extrêmement pauvre».

Les sonates pour violon n^{os} 2 et 3 ne peuvent assurément pas être considérées comme étant le résultat d'une «imagination extrêmement pauvre». Ce à quoi Brahms parvient dans la Sonate en la majeur dans le thème principal et dans le développement de l'*Allegro amabile* à partir de l'idée de base du saut de quarte et de l'intervalle contraire de seconde est admirable et, dans les passages énergiques et mélancoliques du mouvement, nous mène bien au-delà du climat attachant initial. Le fait que le thème secondaire soit étroitement lié mélodiquement et harmoniquement au lied *Wie Melodien zieht es* [*Comme des mélodies*] op. 105 n° 1 est souvent mentionné dans les études consacrées à Brahms. Sa signification pour le développement du mouvement est cependant limitée. La section centrale combine les climats du mouvement lent (*Andante tranquillo*) et du scherzo (du moins dans ses sections *Vivace*). Les deux parties sont modifiées à chacun de leurs deux retours, l'*Andante*

étant maintenant en ré majeur au lieu de fa majeur, tandis que le *Vivace* en ré mineur passe à fa majeur. Dans les dernières mesures, le *Vivace* à l'allure de scherzo garde le dessus, mais dans la tonalité de l'*Andante* ! L'*Allegretto grazioso (quasi Andante)* est constamment traversé par le chant velouté et sonore du thème principal partagé entre le violon et le piano. Le mouvement fonctionne comme un rondo de sonate avec une section secondaire plus sombre et une section centrale en forme de couplets, qui se charge également du développement.

Dans l'*Allegro* de la Sonate en ré mineur, le thème introductif, sombre et expressif, libère rapidement des forces plus énergiques. Deux passages avec des pédales prolongées sont particulièrement intéressants : l'un comprend (dans la tonalité de la dominante, la) l'ensemble du développement, l'autre (à la tonique, ré) la partie principale de la coda. On se pense inévitablement au troisième mouvement du *Requiem allemand*, la légendaire fugue à l'orgue, mais Brahms a procédé de façon encore plus subtile dans la sonate. Dans l'*Adagio*, la délicieuse mélodie et l'ingénieuse construction se combinent alors que la partie centrale dérive mélodiquement de l'accompagnement au piano de la première section. On pourrait presque penser que ce mouvement en ré majeur appartenait à l'origine à la Sonate en la majeur. Le mouvement marqué *Un poco presto e con sentimento* possède le caractère de l'un de ces inimitables intermezzos typiquement brahmsiens et joue mélancoliquement avec son motif de tierce et son rythme initial caractéristique. Le *Presto agitato* combine une impétuosité sombre et proche d'un scherzo avec une urgence conclusive implacable. Le contre-thème vocal façonne aussi indirectement le début du développement mais cède rapidement la place à l'urgence du thème principal.

La version pour violon de la **Sonate en mi bémol majeur** op. 120 n° 2, conçue après la version originale pour clarinette et la version alternative pour alto, est, selon la numérotation des opus, la dernière composition instrumentale que Brahms a lui-même publiée. Comme dans la Sonate en la majeur pour violon, le premier

mouvement est indiqué *Allegro amabile*, ce qui est assez inhabituel chez Brahms. Il décrit parfaitement le caractère du thème principal et peut également s'appliquer au thème secondaire exposé par le violon et le piano presque à la manière d'un canon en mouvement contraire bien que les deux thèmes gagnent également en énergie. La coda, plus calme, avec ses séquences expressives de quintes fait penser à un adieu en musique. La manière dont l'intensité vocale immédiate et la construction ambiguë se confondent témoigne de la maturité compositionnelle de Brahms – et convient tout aussi bien au violon qu'à la clarinette. Le biographe de Brahms, Max Kalbeck, avait raison de dire que cette sonate ne pouvait être appréciée correctement que si l'on avait «reçu la formation nécessaire des sonates pour violon de Brahms». L'*Allegro appassionato* est un scherzo chantant qui oscille entre les tonalités parallèles de mi bémol mineur et de sol bémol majeur. La merveilleuse section centrale, en si majeur, semble – d'un point de vue compositionnel – retourner au climat hymnique du jeune Brahms, songeons à la partie du trio en si majeur du scherzo du Trio pour piano op. 8. Dans l'*Andante con moto*, Brahms retourne au genre de la variation qui l'a toujours fasciné. Le thème chantant de 14 mesures est traité dans les six ou sept, selon les points de vue, variations suivantes tel que le compositeur l'a décrit comme étant son idéal : « Dans un thème de variations, c'est à vrai dire presque uniquement la basse [Brahms veut dire ici la ligne de basse et la séquence harmonique] qui m'importe. Celle-ci est sacrée pour moi, elle constitue le fondement solide sur lequel je peux ensuite construire mes histoires. Ce que je fais avec la mélodie n'est qu'un amusement (...). Sur la basse donnée, j'invente vraiment quelque chose de nouveau, j'invente pour elle de nouvelles mélodies, je crée. ». Brahms y parvient ici de manière magistrale. Vers la fin du mouvement, la présence de petites irrégularités métriques semble pousser la musique à perdre le contrôle avant qu'elle ne reprenne le dessus et conclue avec assurance.

© *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 López 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. En 2019, Ulf Wallin était professeur à la Hochschule für Musik Hanns Eisler à Berlin et professeur invité à l'Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien. 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 à travers le monde et a collaboré avec des chefs tels Esa-Pekka Salonen, Ievgueni Svetlanov et Leif Segerstam. Parmi les moments forts de sa carrière, mentionnons des concerts avec l'Orchestre Philharmonia à Paris et à 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 un récitaliste prisé et s'est produit dans le cadre de festivals renommés tels La Roque d'Anthéron, et ceux de Schleswig-Holstein et de Verbier. En tant que chambriste, il travaille avec Ulf Wallin, Martin Fröst, Torleif Thedéen, Håkan Hardenberger et Christian Lindberg, ainsi qu'avec Love Derwinger en duo de pianos. 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 sorti 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

STUDIOACUSTICUM

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.

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.

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 Maria Fellinger, dated 15th June 1896
(Courtesy of the Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck)
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-2419 © & © 2019, BIS Records AB, Sweden.

Previously released



The Five Sonatas for Violin & Piano, Vol. 1 (BIS-2369)

Sonata in F minor, Op. 120 No. 1 (originally for clarinet)

Scherzo from the 'F.A.E. Sonata', WoO 2

Sonata No. 1 in G Major, Op. 78

Two song transcriptions: O kühler Wald, Op. 72/3 & An die Nachtigall, Op. 46/4

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

BIS-2419