

The background of the entire cover is a classical painting. It depicts a woman with red hair and a halo, wearing a white, draped dress with gold jewelry. She is holding a violin to her chin. In the dark background to the right, two other figures are visible, one of whom appears to be playing a violin. The overall style is reminiscent of 19th-century religious or allegorical art.

ALINA IBRAGIMOVA
BRAHMS VIOLIN SONATAS
CÉDRIC TIBERGHEN

hyperion

CONTENTS

TRACK LISTING	☞ page 3
ENGLISH	☞ page 4
Performers	☞ page 8
FRANÇAIS	☞ page 13
DEUTSCH	☞ Seite 17

www.hyperion-records.co.uk

*Thank you for purchasing this
Hyperion recording—we hope you enjoy it.*

A PDF of this booklet is freely available on our website
for your personal use only.

*Please respect our copyright and the intellectual
property of our artists and writers—do not upload
or otherwise make available for sharing
our booklets, ePubs or recordings.*

hyperion

JOHANNES BRAHMS

(1833–1897)

- Violin Sonata No 1 in G major** Op 78 (1878–79) [27'22]
- [1] Vivace ma non troppo [10'40]
- [2] Adagio – Più andante – Adagio come I [8'06]
- [3] Allegro molto moderato – Più moderato [8'35]
- Violin Sonata No 2 in A major** Op 100 (1886) [18'56]
- [4] Allegro amabile [8'08]
- [5] Andante tranquillo – Vivace – Andante – Vivace di più – Andante – Vivace [5'35]
- [6] Allegretto grazioso, quasi Andante [5'12]
- Violin Sonata No 3 in D minor** Op 108 (1886–88) [21'15]
- [7] Allegro [8'29]
- [8] Adagio [4'13]
- [9] Un poco presto e con sentimento [2'58]
- [10] Presto agitato [5'33]

CLARA SCHUMANN

(1819–1896)

- [11] **Andante molto** No 1 of Three Romances, Op 22 (1853) [3'32]

ALINA IBRAGIMOVA violin
piano CÉDRIC TIBERGHEN



AMONG COMPOSERS whose songs invade the territory of their instrumental music, Schubert looms large: the 'Trout' quintet, the 'Death and the Maiden' string quartet, the 'Wanderer' fantasy, or the C major fantasy for violin and piano with its variations on the Rückert setting of 'Sei mir gegrüsst!'. But Brahms's lieder also cast a shadow, if in a more subtle manner, over his chamber music—and nowhere more palpably so than in the first two of his three violin sonatas.

It was one of his songs to a poem by his friend Klaus Groth that provided Brahms with the germ of his **Violin Sonata in G major, Op 78**—so much so that the work is sometimes known as the 'Regenlied' sonata. It is a piece that seems as nostalgic as Groth's poem: 'Walle, Regen, walle nieder, / Wecke mir die Träume wieder, / Die ich in der Kindheit träumte' ('Flow, rain, flow down and reawaken in me the dreams I dreamed in my childhood'). The sonata's atmosphere was described by the prominent music critic Eduard Hanslick as being one of 'resigned reconciliation'. The piece was written alongside the famous violin concerto Brahms composed for Joseph Joachim during his working summer holidays by the Wörthersee in Carinthia in 1878–79, and although it bears no dedication it must have been written with Joachim in mind, too.

The opening movement's main subject, unfolding quietly against sustained chords on the piano, arises out of the repeated-note rhythm that sets the song in motion. The subject has a smooth and flowing pendant in constant quaver motion which suggests that Brahms may have had at the back of his mind the mellifluous sound of Beethoven's last violin sonata, Op 96, in the same key of G major.

The second subject is more forceful and animated, while a third idea beginning in the nature of a chorale becomes increasingly nervous as it proceeds. As he so often does, Brahms begins the development section with a return to the first subject in the home key, as though a varied repeat were



about to commence, with the melody now given out by the piano to the background of pizzicato violin chords. But the flowing quavers soon lead the music in a new direction, and an elaborate development, almost entirely based around the main subject, gets under way. The recapitulation ends quietly and calmly, as though the music were about to die away into the distance; but a coda beginning in a mysterious pianissimo gradually gains in intensity, allowing the piece to come to a forceful conclusion.

The slow movement's almost hymn-like theme is given out, sonorously harmonized, by the piano alone. With the entrance of the violin the music delves into darker realms that are explored at greater length in the middle section, which, despite its more flowing tempo, has the aspect of a funeral march whose repeated-note rhythm harks back to the beginning of the first movement. The reprise of the opening section is elaborately varied, with the melody now given out in double-stops by the violin, and the piano providing an intricate accompaniment. A coda echoes the middle section's repeated-note rhythm while at the same time maintaining the music's slow tempo.

In the finale, Brahms quotes the melancholy 'Regenlied' extensively, recalling not only the song's melody but also its accompaniment in imitation of the patter of raindrops. At the centre of the piece stands an episode that harks back to the theme of the slow movement, thereby drawing the sonata's threads still closer together. The same theme returns towards the end, enabling the music to dissolve from minor to major, and to die away peacefully. What may surprise us, however, is that Brahms should have chosen to write his finale in the minor in the first place. However, he had done the same in the case of his third symphony, while the B major piano trio, Op 8, goes so far as to come to a violent end with the music still firmly entrenched in the minor. The notion of providing a major-mode work with a finale setting off in the minor



is one that Brahms may have learned from Haydn, two of whose late string quartets from Op 76 (one being the famous ‘Emperor’ Quartet) have a finale that follows the same procedure.

On 29 December 1886 the contralto Hermine Spies wrote to Klaus Groth describing how she and her sister, Minna, had called on Brahms some months earlier at his favourite resort of Hofstetten, overlooking Lake Thun, in Switzerland:

Already last summer, when we visited him in Thun, I received two new lieder from ‘Him’, of which one runs ‘Wie Melodien zieht es mir leise durch den Sinn’! Do you know it? And its melody is so delightful! If only I could sing it to you. Lucky me, I even own the manuscript.

The song’s text is by Groth, and its melody is distantly but tangibly related to the second subject in the opening movement of Brahms’s **Violin Sonata in A major, Op 100**. Another song written during the same holiday in Thun was ‘Immer leiser wird mein Schlummer’, to a text by Hermann Lingg. Its concluding words, ‘Willst du mich noch einmal sehn, / Komm, o komme bald!’ (‘If you want to see me again, come, oh come soon’), are set to a series of rising intervals and a rhythm that are similar to those of the violin sonata’s finale. ‘Komm bald’ is the title of another of Brahms’s songs, again setting a poem by Groth, and the melodic shape of its introductory bars is clearly mirrored in the sonata’s opening moments. All these songs were written for Hermine Spies, who was staying in nearby Bern at the time. Brahms was by no means impervious to her attractions, and according to his friend and biographer, Max Kalbeck, the violin sonata was written ‘in anticipation of the arrival of a beloved lady friend’. As for Hermine herself, she confessed to having a veritable ‘Johannes Passion’. To his close friend Theodor Billroth, who was an eminent surgeon, Brahms wrote:



I was too embarrassed recently to enclose a song by Groth that is connected to the A major sonata. But since I now send it after all, there’s another by Groth that forces itself in—and another from an old colleague of yours!

(Hermann Lingg had previously been a military doctor.)

In keeping with the sonata’s predominantly lyrical character, it begins with a song-like theme (Hanslick noted its similarity to the ‘prize song’ from Wagner’s *Die Meistersinger von Nürnberg*) whose genial warmth may remind us of the atmosphere of another radiant A major work Brahms may well have known: Schubert’s piano sonata, D664. As a contrast to the relaxed character of his two main subjects, Brahms brings the exposition to a close with a more assertive idea in which an insistent repeated note alternates with a group of triplets. It is this idea that underlies the bulk of the central development section—first, in its original forceful form, and then in a long-spun nocturne-like transformation in the minor. In its latter guise, the idea brings the music to a halt, poised on the brink of F sharp minor—whereupon, without further ado, Brahms calmly launches the recapitulation in the home key, as though the main theme were now coming from afar.

The middle movement is one of Brahms’s fusions of slow movement and scherzo—an idea he had previously used in his A minor string quartet, Op 51 No 2, and the F major string quintet, Op 88. The violin sonata’s alternating sections, although outwardly sharply contrasted, are subtly linked through their common melodic shape. The piece is in the comparatively distant key of F major, but when the opening melody returns following the first scherzo-like section, it does so in a brighter D major. In the final moments, the opening melody makes an abbreviated reappearance, significantly hovering between the keys of D major and F major, before a fleeting reminiscence of the contrasting episode brings the movement swiftly to a close.



The concluding rondo provides a fine example of what Schoenberg once described as ‘continual variation’ in the music of Brahms: each return of the main rondo theme occurs in a different guise (and, in one instance, in a different key) from the last. The piece is largely governed by the rising interval of a third that initiates its main melody, but for all the ingratiating qualities of that melody there are also darker forces at work: passages that unfold against fleeting, shadowy arpeggios in diminished sevenths. It is one of these mysterious moments that dissolves into the final return of the rondo theme, its phrases this time arching upwards in a crescendo which brings the sonata to an ecstatic close.

The fruitful summer months of 1886 also saw Brahms compose his F major cello sonata, Op 99, and the dark and dramatic piano trio in C minor, Op 101. A fourth chamber work, the **Violin Sonata in D minor, Op 108**, seems to have been completed in all essentials that same year in Hofstetten, but, for reasons that are not entirely clear, Brahms withheld it for two years before he sanctioned its publication. It bore a dedication to the conductor and pianist Hans von Bülow.

Much of the tension in the D minor sonata’s opening movement lies beneath the music’s surface: the *sotto voce* opening bars, with their subdued but agitated accompaniment that has the pianist’s right hand shadowing the left in syncopation; or the central development section, which proceeds almost entirely in pianissimo. The development—traditionally the sonata form’s moment of greatest harmonic instability—is remarkable for its static nature. Having produced an unusually restless exposition, Brahms writes the entire development over an insistently repeated pedal note on the dominant (A) as though in evocation of timpani strokes. The atmosphere of mystery is enhanced through the use of *bariolage* technique, with the violinist playing the same pitch in rapid alternation between open and stopped

strings. The development’s pedal note is counterbalanced in the coda by a similar pedal on the tonic.

The two middle movements are written on a comparatively small scale, allowing Brahms to throw greater weight onto the finale. The adagio has one of those double themes of which Brahms was so fond, in which what at the outset appears to be merely an accompaniment subsequently assumes a thematic life of its own. Here the drooping intervals of the piano part forming a background to the violin’s sonorous opening theme are later transmuted into an expressive melody of melting beauty.

When Brahms sent a manuscript score of the sonata to his close friend Elisabeth von Herzogenberg she was fulsome in her praise, but she nevertheless allowed herself to criticize an episode in the finale whose texture and continual syncopation she found problematic. Brahms made no alteration there, but another suggestion from Herzogenberg seems to have found a response. ‘Write the double-stops at the beginning of the scherzo as pizzicato—it sounds twice as good’, she advised. Brahms left the violin part as it was at the opening, but where the same passage returns later in the piece he adopted his friend’s suggestion. The scherzo, which carries the unusual marking of ‘Un poco presto e con sentimento’, inhabits a shadowy world similar to that of the corresponding movement in Brahms’s C minor piano trio, Op 101. The music’s texture is, for the most part, of gossamer lightness and transparency, and at the end the piece disappears in a puff of smoke.

The scherzo’s delicate nature serves to throw into relief the violence of the almost orchestrally conceived finale. The finale’s theme itself is written against the rhythmic background of a tarantella, but there is also a recurring episode in the nature of a chorale, and the tail-end of its melody is later transformed into an abrupt idea more in keeping with the movement’s overall character. The





chorale melody itself serves as a distant reminder of the calm second subject in a much earlier D minor work by Brahms: the piano concerto No 1.

Clara Schumann's **Three Romances, Op 22**, written in the summer of 1853, were her last significant compositions. In the previous months she had completed a set of piano variations on a theme from her husband's *Bunte Blätter*, Op 99 (the same theme that Brahms used shortly afterwards for a similar work), and a cycle of six songs to poems from the novel *Jucunde* by the Austrian writer Hermann Rollett; but she had been a reluctant composer at the best of times, and it seems that with her husband's final mental breakdown the following year she lost the stimulus for artistic creation. In the last four decades of her life she

took pleasure instead in performing and in following the burgeoning career of Brahms.

Clara Schumann composed her *Three Romances* for violin and piano in the wake of Joachim's triumphant performance of the Beethoven concerto at the Düsseldorf Festival. It was this occasion that inaugurated a lifelong friendship between the two artists, and they performed the *Romances* together on several occasions, both in Germany and in England. Schumann also played them with the famous cellist Alfredo Piatti, though whether the transcription was hers is not known. Of the *Three Romances*, the first, recorded here, is a long-spun violin melody in the mellow key of D flat, with a piano accompaniment scarcely less ardent in expression.

MISHA DONAT © 2019



ALINA *Ibragimova*

Performing music from baroque to new commissions on both modern and period instruments, Alina Ibragimova has established a reputation as one of the most accomplished and intriguing violinists of her generation. This has been illustrated by her prominent presence at the BBC Proms since 2015; aside from concerto performances from the standard repertoire, her Proms appearances have included a concert with a baroque ensemble, and two late-night Royal Albert Hall recitals featuring the complete Bach partitas and sonatas about which *The Guardian* commented, 'the immediacy and honesty of Ibragimova's playing have the curious ability to collapse any sense of distance between performer and listener'. In the 2018 Proms, Alina gave the premiere of the Rolf Wallin violin concerto with the Bergen Philharmonic Orchestra conducted by Edward Gardner.

Recent highlights include concerto debuts with major orchestras across North America, Europe, the UK and Japan, and return engagements with the London Philharmonic Orchestra and the Chamber Orchestra of Europe. Alina has also toured extensively in Australia with the Sydney, Melbourne, Adelaide and Tasmania symphony orchestras as well as with the Australian Chamber Orchestra.

Her long-standing duo partnership with pianist Cédric Tiberghien has featured highly successful cycles of the Beethoven and Mozart violin sonatas at the Wigmore Hall. Highlights among recent engagements include a three-week tour of Japan and Korea, extensive touring of North America and a Berlin debut recital at the Pierre Boulez Saal.

Born in Russia in 1985 Alina studied at the Moscow Gnessin School before moving in 1995 with her family to the UK where she studied at the Yehudi Menuhin School and the Royal College of Music. She was also a member of the Kronberg Academy Masters programme. Alina's teachers have included Natasha Boyarsky, Gordan Nikolitch and Christian Tetzlaff.



© Giorgia Bertazzi

Alina has been the recipient of awards including the Royal Philharmonic Society Young Artist Award 2010, the Borletti-Buitoni Trust Award 2008 and the Classical BRIT Young Performer of the Year Award 2009, and was a member of the BBC New Generation Artists scheme from 2005 to 2007. She was made an MBE in the 2016 New Year Honours List.

Alina performs on an Anselmo Bellosio violin of c1775, kindly provided by Georg von Opel.

CÉDRIC *Tiberghien*

Cédric Tiberghien is a French pianist who has established a truly international career. He has been particularly applauded for his versatility, as demonstrated by his wide-ranging repertoire, interesting programming, an openness to explore innovative concert formats and his dynamic chamber music partnerships.

Cédric studied at the Paris Conservatoire with Frédéric Aguessy and Gérard Frémy and was awarded the Premier Prix in 1992, aged just seventeen. He was then a prize-winner at several major international piano competitions (Bremen, Dublin, Tel Aviv, Geneva, Milan), culminating in the First Prize at the prestigious Long-Thibaud Competition in Paris in 1998, alongside five special awards, including the Audience Award and the Orchestra Award.

He has performed across five continents in some of the world's most prestigious halls, including Carnegie Hall in New York, the Kennedy Center in Washington, the Royal Albert Hall, Queen Elizabeth Hall, Wigmore Hall and Barbican in London, the Salle Pleyel and the Théâtre des Champs-Élysées in Paris, Berlin's Bechstein Hall and Pierre Boulez Saal, Salzburg's Mozarteum, the Vienna Konzerthaus, the Sydney Opera and Tokyo's Bunka Kaikan and Asahi Halls.

He is a dedicated chamber musician, with regular partners including violinist Alina Ibragimova, violist Antoine Tamestit and baritone Stéphane Degout. He and Alina first met as members of the BBC Radio 3 New Generation Artists scheme in 2005, and their long-standing partnership has featured highly successful recital series of both the complete Beethoven violin sonatas and Mozart's sonatas for violin and keyboard. They have performed at major venues throughout Europe and North America, and have undertaken extensive tours to Australia and Asia. Their discography includes complete cycles of music by Schubert, Szymanowski and Ravel, and their recent survey of the Mozart sonatas was awarded the Preis der deutschen Schallplattenkritik.



© Jean-Baptiste Millot

Cédric's solo performances recently focused on the music of Bartók, culminating in a three-volume exploration of his solo piano works for Hyperion. He has also recorded late works by Liszt, the Chopin *préludes*, piano concertos by Dubois and solo piano music by Karol Szymanowski, including *Masques*, *Métopes* and two sets of *études*, earning four Diapasons d'Or.



Also available

CÉSAR FRANCK (1822–1890) & LOUIS VIERNE (1870–1937)

Violin Sonatas CDA68204

‘Superb playing and ravishing engineering intertwine here to stunning effect ... this is wall-to-wall wonderful’ (*Gramophone*) ‘One of the most emotionally responsive, flexible and passionate modern performances [of the Franck] I’ve heard ... it’s my Record of the Week’ (*BBC Record Review*)

EUGÈNE YSAÏE (1858–1931)

Sonatas for solo violin CDA67993

‘A freewheeling ride to the limits of violin technique ... Alina Ibragimova is a superb advocate’ (*The Guardian*) ‘One of her most memorable achievements ... she takes her place now as one of the most distinguished exponents of these fascinating works’ (*Gramophone*)

GRAMOPHONE EDITOR’S CHOICE

MAURICE RAVEL (1875–1937)

Complete music for violin & piano CDA67820

‘One of the most satisfying surveys of Ravel’s complete violin music in the catalogue’ (*The Strad*) ‘A triumph’ (*The Times*) ‘A must-hear recital’ (*Gramophone*)

‘Spontaneity is born of deep understanding of the music’s character and of unshakeable rapport’ (*The Daily Telegraph*)

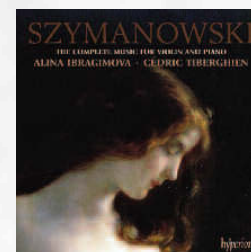
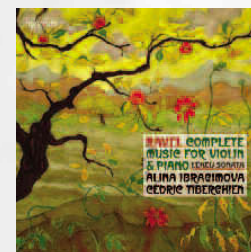
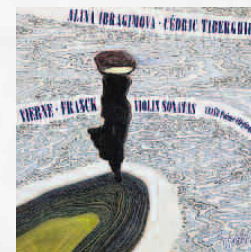
GRAMOPHONE EDITOR’S CHOICE

KAROL SZYMANOWSKI (1882–1937)

Complete music for violin & piano CDA67703

‘This repertoire should be high on the priority list of all those interested in 20th-century violin music, and it’s not easy to imagine a stronger case being made for it than here’ (*Gramophone*) ‘Ibragimova and Tiberghien produce beautifully characterised accounts’ (*The Guardian*)

GRAMOPHONE EDITOR’S CHOICE



The complete Mozart violin sonatas from Alina Ibragimova and Cédric Tiberghien

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756–1791)

‘A set that will surely become the modern reference recording’ (*Gramophone*) ‘It is hard to imagine more vital, committed or persuasive performances’ (*The Strad*)

PREIS DER DEUTSCHEN SCHALLPLATTENKRITIK

K10 in B flat major; K14 in C major; K30 in F major

K301 in G major; K304 in E minor; K379 in G major; K481 in E flat major

CDA68091

‘It is difficult to imagine them better played’ (*BBC Music Magazine*) ‘Delightful, inventive performances’ (*Gramophone*)

GRAMOPHONE EDITOR'S CHOICE

K6 in C major; K7 in D major; K9 in G major; K15 in B flat major

K29 in D major; K305 in A major; K376 in F major; K402 in A major

CDA68092

‘The symbiotic partnership of Tiberghien and Ibragimova will be hard to beat’ (*Gramophone*) ‘Alina Ibragimova is, in many ways, an ideal interpreter’ (*The Strad*)

K27 in G major; K31 in B flat major; K296 in C major

K306 in D major; K454 in B flat major; K547 in F major

CDA68143

‘Tiberghien and Ibragimova come close to my ideal Mozartian duo’ (*Gramophone*)

‘An aural delight’ (*The Strad*)

GRAMOPHONE EDITOR'S CHOICE

K8 in B flat major; K13 in F major; K26 in E flat major; K28 in C major

K303 in C major; K377 in F major; K378 in B flat major; K403 in C major

Variations in G minor ‘Hélas, j’ai perdu mon amant’, K360

CDA68164

‘The exquisite finesse of this cherishable team puts them in a class apart’ (*BBC Music Magazine*) ‘The whole enterprise is near-impossible to fault’ (*Gramophone*)

K11 in G major; K12 in A major; K302 in E flat major

K380 in E flat major; K526 in A major; K570 in B flat major

Variations in G major ‘La bergère Célimène’, K359

CDA68175

‘If ever a Mozart recording were self-recommending, this is it ... this final instalment, again juxtaposing early, middle and late works, fulfils every expectation’ (*Gramophone*) ‘I loved it all’ (*The Times*)





Recorded in Henry Wood Hall, London, on 9–11 May 2018

Recording Engineer SIMON EADON

Recording Producer ANDREW KEENER

Editor OSCAR TORRES

Piano STEINWAY & SONS

Piano Technician JOHN ELLIOTT

Booklet Editor TODD HARRIS

Executive Producers SIMON PERRY, PERDITA ANDREW

© & © Hyperion Records Ltd, London, MMXIX

Front illustration: *Purgatory* (from Dante's *Divine Comedy*, 1921) by Franz von Bayros (1866–1924)

De Agostini Picture Library / A Dagli Orti / Bridgeman Images

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE

BRAHMS *Sonates pour violon*

PARMI LES COMPOSITEURS dont les lieder s'immiscent dans l'univers de leur musique instrumentale, Schubert occupe une place essentielle : le quintette « La Truite », le quatuor à cordes « La jeune fille et la mort », la fantaisie « Wanderer » ou la fantaisie en ut majeur pour violon et piano avec ses variations sur « Sei mir gegrüsst ! », le lied qu'il avait composé sur des vers de Rückert. Mais les lieder de Brahms jettent aussi une ombre, de manière plus subtile, sur sa musique de chambre—et nulle part de façon aussi manifeste que dans les deux premières de ses trois sonates pour violon et piano.

C'est l'un de ses lieder sur un poème de son ami Klaus Groth qui fournit à Brahms le germe de sa **Sonate pour violon et piano en sol majeur, op.78**—à tel point que cette œuvre est parfois appelée la sonate « Regentlied ». C'est un morceau qui semble aussi nostalgique que le poème de Groth : « Walle, Regen, walle nieder, / Wecke mir die Träume wieder, / Die ich in der Kindheit träumte » (« Tombe, ô pluie, tombe et fais renaître mes rêves ceux que je faisais dans mon enfance »). L'éminent critique musical Eduard Hanslick parlait de l'atmosphère de cette sonate comme d'une « réconciliation résignée ». Elle fut composée en même temps que le célèbre concerto pour violon que Brahms écrivit pour Joseph Joachim au cours de laborieuses vacances estivales à la Wörthersee en Carinthie en 1878–79 ; et, même si elle ne porte aucune dédicace, elle dut être composée en pensant aussi à Joachim.

Le sujet principal du premier mouvement, qui se déroule calmement sur des accords soutenus du piano, découle du rythme en notes répétées qui met le lied en mouvement. Le sujet a un pendant doux et fluide en mouvement constant de croches qui suggère que Brahms avait peut-être derrière la tête le son mélodieux de la dernière sonate pour violon et piano, op.96, de Beethoven, dans la même tonalité de sol majeur.

Le deuxième sujet est plus énergique et animé, alors qu'une troisième idée, qui tient tout d'abord d'un choral, devient de plus en plus tendue. Comme il le fait si souvent, Brahms entame le développement par un retour au premier sujet dans la tonalité initiale, comme si une reprise variée était sur le point de commencer, avec la mélodie jouée maintenant au piano sur un fond d'accords pizzicato du violon. Mais les croches fluides mènent bientôt la musique dans une nouvelle direction, avec le début d'un développement élaboré, presque entièrement basé sur le sujet principal. La réexposition s'achève calmement, comme si la musique allait s'éteindre dans le lointain ; mais une coda débutant dans un mystérieux pianissimo prend peu à peu de l'intensité, ce qui permet au mouvement de parvenir à une énergique conclusion.

Le thème du mouvement lent, qui ressemble un peu à un hymne, est exposé par le piano seul, harmonisé de façon grandiloquente. Avec l'entrée du violon, la musique explore des royaumes plus sombres où l'on s'aventure plus longuement dans la section centrale : celle-ci, en dépit de son tempo plus fluide, a l'aspect d'une marche funèbre dont le rythme en notes répétées ressasse le début du premier mouvement. La reprise de la section initiale est variée minutieusement, la mélodie étant maintenant exposée en doubles cordes par le violon, avec un accompagnement complexe du piano. Une coda reprend le rythme en notes répétées de la section centrale, tout en conservant le tempo lent de la musique.

Dans le finale, Brahms cite longuement le « Regentlied » mélancolique, rappelant non seulement la mélodie du lied, mais également son accompagnement qui imite le crépitement des gouttes de pluie. Au centre du morceau se trouve un épisode qui revient sur le thème du mouvement lent, rassemblant encore davantage toutes les grandes lignes de cette sonate. Le même thème réapparaît à la fin, ce qui



permet à la musique de se fondre du mineur au majeur et de s'éteindre paisiblement. Néanmoins, ce qui peut nous surprendre, c'est que Brahms ait choisi initialement d'écrire son finale en mineur. Mais il avait fait la même chose dans sa symphonie n° 3 en fa majeur, alors que le trio avec piano en si majeur, op.8, va jusqu'à en arriver à une fin violente tout en restant encore fermement enraciné en mineur. La notion consistant à écrire une œuvre en majeur avec un finale qui démarre en mineur est une idée que Brahms puisa peut-être chez Haydn, dont deux quatuors à cordes tardifs de l'op.76 (notamment le célèbre quatuor « L'Empereur ») ont un finale qui suit le même cheminement.

Le 29 décembre 1886, la contralto Hermine Spies écrivit à Klaus Groth, pour lui raconter qu'avec sa sœur, Minna, elle avait rendu visite à Brahms quelques mois plus tôt dans son lieu de villégiature préféré de Hofstetten au bord du lac de Thoune, en Suisse :

Déjà l'été dernier, lorsque nous lui avons rendu visite à Thoune, j'ai reçu de « Lui » deux nouveaux lieder, dont l'un se présente comme suit : « Wie Melodien zieht es mir leise durch den Sinn ! » Le connaissez-vous ? Et sa mélodie est tellement merveilleuse ! Si seulement je pouvais vous la chanter. J'en ai de la chance, je possède même le manuscrit.

Le texte de ce lied est de Groth et son motif mélodique est vaguement apparenté, mais de manière tangible, au second sujet du mouvement initial de la **Sonate pour violon et piano en la majeur, op.100**, de Brahms. Au cours des mêmes vacances à Thoune, Brahms avait écrit un autre lied, « Immer leiser wird mein Schlummer », sur un texte de Hermann Lingg. Les derniers vers, « Willst du mich noch einmal sehn, / Komm, o komme bald ! » (« Me verras-tu une fois encore, viens, ah viens vite ! »), sont mis en musique sur une série d'intervalles ascendants et un rythme identiques à ceux du finale de la sonate pour violon et piano. « Komm bald » est le titre d'un autre lied de Brahms,



une fois encore sur un poème de Groth, et la forme mélodique de ses premières mesures se reflète clairement dans les premiers moments de cette sonate. Tous ces lieder furent écrits pour Hermine Spies, qui séjournait à cette époque dans le voisinage, à Berne. Brahms n'était pas du tout insensible à son charme et, selon son ami et biographe, Max Kalbeck, la sonate pour violon et piano fut écrite « en prévision de l'arrivée d'une chère amie ». Quant à Hermine elle-même, elle avoua avoir une véritable « Johannes Passion »¹. À son ami proche Theodor Billroth, qui était un éminent chirurgien, Brahms écrivit :

J'ai été trop embarrassé récemment pour joindre un lied de Groth qui est lié à la sonate en la majeur. Mais comme, finalement, je l'envoie maintenant, il y en a un autre de Groth qui s'impose—et un autre d'un de tes vieux collègues !

(Hermann Lingg avait été auparavant médecin militaire.)

En accord avec le caractère essentiellement lyrique de cette sonate, elle commence par un thème qui ressemble à un chant (Hanslick nota sa similitude avec le « chant du concours » des *Maîtres Chanteurs de Nuremberg* de Wagner) dont la douce chaleur nous rappelle l'atmosphère d'une autre œuvre rayonnante en la majeur que Brahms pourrait bien avoir connue : la sonate pour piano, D664, de Schubert. En guise de contraste avec le caractère détendu de ses deux sujets principaux, Brahms mène l'exposition à une conclusion dotée d'une idée plus assurée, où une note répétée insistante alterne avec un groupe de triolets. C'est cette idée qui sous-tend la majeure partie du développement central—tout d'abord, sous sa forme originale énergique, puis dans une longue transformation dans le style d'un nocturne en mineur. Sous cette forme, l'idée suspend la musique, à la limite de fa dièse mineur—après quoi, sans

¹ NdT : jeu de mot sur le titre allemand de la *Passion selon saint Jean*.



plus de façons, Brahms lance calmement la réexposition dans la tonalité d'origine, comme si le thème principal venait maintenant de loin.

Le mouvement central est l'un de ceux où Brahms opère une fusion entre mouvement lent et scherzo—une idée qu'il avait déjà utilisée dans son quatuor à cordes en la mineur, op.51 n° 2, et dans le quintette à cordes en fa majeur, op.88. Si elles sont en apparence très contrastées, les sections en alternance de la sonate pour violon et piano sont liées avec subtilité par le biais de leur forme mélodique commune. Ce morceau est écrit dans la tonalité relativement éloignée de fa majeur, mais lorsque la mélodie initiale revient après la première section dans le style d'un scherzo, elle le fait dans un ré majeur plus chaleureux. Dans les derniers moments, la mélodie initiale réapparaît sous forme abrégée, vacillant entre les tonalités de ré majeur et de fa majeur, avant qu'une brève réminiscence de l'épisode contrasté mène vite le mouvement à sa fin.

Le rondo final est un bel exemple de ce que Schoenberg décrit un jour comme une « variation continue » dans la musique de Brahms : chaque retour du thème principal du rondo se présente sous une forme différente de la précédente (et, dans l'un des cas, dans une autre tonalité). Cette pièce est largement gouvernée par l'intervalle ascendant de tierce qui lance sa mélodie principale, mais si cette mélodie présente des qualités doucereuses, des forces plus sombres sont aussi à l'œuvre : des passages qui se déroulent sur des arpèges rapides et mystérieux en septièmes diminuées. C'est l'un de ces mystérieux moments qui s'évanouit dans le retour final du thème du rondo, ses phrases s'arquant cette fois vers le haut dans un crescendo qui mène la sonate à une conclusion extatique.

Au cours des mois fructueux de l'été 1886, Brahms composa aussi sa sonate pour violoncelle et piano en fa majeur, op.99, et le sombre et dramatique trio avec piano en ut mineur, op.101. Une quatrième œuvre de musique



de chambre, la **Sonate pour violon et piano en ré mineur, op.108**, semble avoir été achevée pour l'essentiel la même année, à Hofstetten, mais pour des raisons qui ne sont pas très claires, Brahms la retint pendant deux ans avant d'autoriser sa publication. Elle porte une dédicace au chef d'orchestre et pianiste Hans von Bülow.

Dans le mouvement initial de la sonate en ré mineur, l'essentiel de la tension se trouve en filigrane dans la musique : les premières mesures *sotto voce*, avec leur accompagnement peu étoffé mais agité avec la main droite du pianiste qui suit la gauche en syncope ; ou le développement central, qui se déroule presque entièrement pianissimo. Le développement—traditionnellement le moment de plus grande instabilité harmonique de la forme sonate—est remarquable par sa nature statique. Après une exposition d'une exceptionnelle agitation, Brahms écrit tout le développement sur une pédale répétée avec insistance à la dominante—la—comme s'il voulait évoquer des coups de timbales. L'atmosphère de mystère est accrue par l'utilisation de la technique du *bariolage*, le violoniste jouant la même note en alternance rapide entre corde à vide et corde touchée sur le manche. La pédale du développement est contrebalancée dans la coda par une pédale analogue à la tonique.

Les deux mouvements centraux sont écrits à une échelle relativement restreinte, ce qui permet à Brahms d'accorder davantage d'importance au finale. Dans l'adagio, on trouve l'un de ces doubles thèmes que Brahms affectionnait, où ce qui, au départ, semble être simplement un accompagnement assume ensuite sa propre vie thématique. Ici, les intervalles descendants de la partie de piano formant un arrière-plan au thème initial sonore du violon sont ensuite transmués en une mélodie expressive d'une beauté attendrissante.

Lorsque Brahms envoya une partition manuscrite de cette sonate à sa chère amie Elisabeth von Herzogenberg,



elle ne tarit pas d'éloges mais se permit néanmoins de critiquer un épisode du finale dont elle trouvait problématiques la texture et les syncopes incessantes. Brahms n'apporta aucune modification à cet endroit, mais une autre suggestion de Herzogenberg semble avoir trouvé une réponse. « Écrivez les doubles cordes au début du scherzo comme des pizzicatos—ça sonnera beaucoup mieux », lui conseilla-t-elle. Brahms laissa la partie de violon telle quelle au début, mais là où le même passage revient plus loin, il adopta la suggestion de son amie. Le scherzo, qui porte l'indication inhabituelle « Un poco presto e con sentimento », évolue dans un univers mystérieux analogue à celui du mouvement homologue du trio avec piano, op.101, de Brahms. La texture de la musique est en majeure partie d'une légèreté et d'une transparence arachnéennes et, à la fin, la pièce part en fumée.

La nature délicate du scherzo sert à mettre en évidence la violence du finale presque conçu de manière orchestrale. Le thème du finale lui-même est écrit sur un fond rythmique de tarentelle, mais il y a aussi un épisode récurrent dans le style d'un choral, dont la toute fin de la mélodie est ensuite transformée en une idée brusque qui correspond mieux au caractère général du mouvement. La mélodie de choral elle-même nous rappelle vaguement le calme second sujet d'une œuvre en ré mineur que Brahms avait écrite beaucoup plus tôt : le concerto pour piano n° 1.



Les **Trois Romances, op.22**, de Clara Schumann, composées pendant l'été 1853, furent ses dernières œuvres importantes. Au cours des mois précédents, elle avait achevé des variations pour piano sur un thème des *Bunte Blätter*, op.99, de son mari (le même thème que Brahms utilisa peu après dans une œuvre analogue), et un cycle de six lieder sur des poèmes tirés du roman *Jucunde* de l'écrivain autrichien Hermann Rollett ; mais elle n'a jamais été une compositrice enthousiaste, et il semble que l'ultime dépression nerveuse de son mari l'année suivante lui fit perdre le stimulus indispensable à la création artistique. Au cours des quarante dernières années de sa vie, elle prenait plaisir à jouer et à suivre la carrière florissante de Brahms.

Clara Schumann composa ses *Trois Romances* pour violon et piano dans le sillage de l'exécution triomphale du concerto de Beethoven par Joachim, au Festival de Düsseldorf. Ce fut l'événement qui initia une amitié de toute une vie entre ces deux artistes, et ils jouèrent ensemble les *Romances* en plusieurs occasions, en Allemagne comme en Angleterre. Clara Schumann les joua aussi avec le célèbre violoncelliste Alfredo Piatti, mais on ignore si elle était l'auteur de la transcription. Des *Trois Romances*, la première, enregistrée ici, est une mélodie qui se déploie longuement dans la douce tonalité de ré bémol majeur, avec un accompagnement pianistique à peine moins passionné en expression.

MISHA DONAT © 2019
Traduction MARIE-STELLA PÂRIS

BRAHMS *Violinsonaten*

SCHUBERT ist ein Paradebeispiel für jene Komponisten, die ihre Lieder gerne in ihre Instrumentalmusik einarbeiteten, wie es etwa bei dem „Forellenquintett“, dem Streichquartett „Der Tod und das Mädchen“, der „Wanderer-Fantasie“ oder auch der Fantasie C-Dur für Violine und Klavier mit den Variationen über das Rückert-Lied „Sei mir gegrüßt!“ der Fall ist. Auch die Silhouette der Brahms'schen Lieder—wenngleich in subtilerer Art und Weise—zeichnet sich in dessen Kammermusik ab, und nirgendwo deutlicher als in den ersten beiden seiner drei Violinsonaten.

Eines seiner Lieder auf ein Gedicht seines Freundes Klaus Groth lieferte Brahms den Keim für seine **Violinsonate G-Dur, op. 78**, die manchmal sogar als „Regenlied-Sonate“ bezeichnet wird. Das Stück mutet ebenso sehnsuchtsvoll an wie Groths Gedicht: „Walle, Regen, walle nieder, / Wecke mir die Träume wieder, / Die ich in der Kindheit träumte.“ Der prominente Musikkritiker Eduard Hanslick beschrieb die Atmosphäre der Sonate als ein „versöhntes Resignieren“. Das Stück entstand zur gleichen Zeit wie das berühmte Violinkonzert, welches Brahms 1878–79 während seiner sommerlichen Arbeitsurlaube am Wörthersee in Kärnten für Joseph Joachim komponierte. Obwohl die Violinsonate keine Zueignung enthält, wird sie wohl ebenfalls für Joachim entstanden sein.

Das Hauptthema des ersten Satzes entfaltet sich leise über den ausgehaltenen Akkorden des Klaviers und erhebt sich aus dem Tonrepetitionsrhythmus, der das Lied in Bewegung setzt. Das Thema hat ein geschmeidiges und fließendes Anhängsel in konstanter Achtelbewegung, was darauf schließen lässt, dass Brahms möglicherweise den wohlklingenden Klang der letzten Violinsonate von Beethoven, op. 96, ebenfalls in G-Dur, im Sinn hatte.

Das zweite Thema ist forscher und lebhafter, während ein drittes Motiv choralartig beginnt und dann zunehmend

nervös wird. Wie so oft beginnt Brahms auch hier die Durchführung mit einer Rückkehr zum ersten Thema in der Grundtonart, als würde eine variierte Wiederholung anheben, in der die Melodie vom Klavier gespielt wird und im Hintergrund gezupfte Geigenakkorde erklingen. Doch lenken die fließenden Achtel die Musik schon bald in eine neue Richtung und dazu beginnt eine aufwendige Durchführung, die fast völlig auf dem Hauptthema basiert. Die Reprise endet ruhig und leise, als wolle die Musik in der Ferne ersterben, doch die in einem geheimnisvollen Pianissimo beginnende Coda wird allmählich intensiver, woraufhin das Stück zu einem kraftvollen Abschluss geführt wird.

Das fast hymnusartige Thema des langsamen Satzes wird mit klangvoller Harmonisierung vom Klavier allein vorgestellt. Mit dem Einsatz der Geige taucht die Musik in dunklere Gefilde ab, welche im Mittelteil ausführlicher ausgelotet werden. Diese Passage mutet trotz ihres fließenden Tempos wie ein Trauermarsch an, dessen Tonrepetitionsrhythmus auf den ersten Satz zurückverweist. Die Reprise des Anfangsteils ist kunstvoll variiert, wobei die Melodie nun von der Geige in Doppelgriffen gespielt und feingliedrig vom Klavier begleitet wird. In der Coda taucht noch einmal der Tonrepetitionsrhythmus des Mittelteils auf, während das langsame Tempo der Musik allerdings beibehalten wird.

Im Finale bezieht Brahms sich mehrfach auf das melancholische „Regenlied“ und lässt nicht nur die Melodie erklingen, sondern auch die Regentropfen imitierende Begleitung. Im Mittelpunkt des Stücks steht eine Episode, die sich auf das Thema des langsamen Satzes zurückbezieht und damit die Fäden der Sonate noch enger zusammenzieht. Dasselbe Thema kehrt gegen Ende wieder, woraufhin die Musik von Moll nach Dur wechselt und sich dann friedlich auflöst. Es mag überraschen, dass Brahms sein Finale zunächst in Moll komponierte. Ebenso hatte er es





jedoch bei seiner dritten Sinfonie (F-Dur) gehalten, während das Klaviertrio H-Dur, op. 8, zu einem heftigen Ende geführt wird, wobei die Musik noch fest in Moll verankert ist. Das Konzept, bei einem Werk in Dur das Finale in Moll beginnen zu lassen, hatte Brahms möglicherweise von Haydn übernommen, der sich in zwei seiner späten Streichquartette op. 76 (eines davon ist das berühmte „Kaiserquartett“) dieses Verfahrens bedient hatte.

Am 29. Dezember 1886 beschrieb die Altistin Hermine Spies in einem Brief an Klaus Groth, wie sie und ihre Schwester Minna einige Monate zuvor Brahms in seinem Lieblingsferienort Hofstetten am Thunersee in der Schweiz aufgesucht hatten:

Schon im Sommer habe ich, als wir ihn in Thun besuchten, von „Ihm“ zwei neue Lieder bekommen, deren eines lautet „Wie Melodien zieht es mir leise durch den Sinn“! Kennen Sie das? Und wunderlich ist die Melodie! Wenn ich es Ihnen doch vorsingen könnte. Ich Glückliche besitze sogar das Manuskript. Der Liedtext stammt von Groth und die Melodie ist entfernt, aber doch spürbar, verwandt mit dem zweiten Thema des ersten Satzes von Brahms' **Violinsonate A-Dur, op. 100**. Ein weiteres Lied, „Immer leiser wird mein Schlummer“, entstand während desselben Urlaubs in Thun auf einen Text von Hermann Lingg. Die Schlussworte, „Willst du mich noch einmal sehn, / Komm, o komme bald!“, weisen einen gleichartigen Rhythmus sowie eine ähnliche Reihe von aufsteigenden Intervallen auf, wie man sie auch im Finale der Violinsonate antrifft. „Komm bald“ ist auch der Titel eines weiteren Brahms-Lieds, wiederum eine Groth-Vertonung, dessen Melodik der Eingangstakte zu Beginn der Sonate widergespiegelt wird. Alle diese Lieder wurden für Hermine Spies komponiert, die sich zu der Zeit im nahegelegenen Bern aufhielt. Brahms war für ihre Reize durchaus empfänglich—seinem Freund und Biographen Max Kalbeck zufolge entstand die Violinsonate „in Erwartung



der Ankunft einer geliebten Freundin“. Hermine Spies selbst erklärte, dass sie eine regelrechte „Johannes-Passion“ hege. An seinen guten Freund Theodor Billroth, ein renommierter Chirurg, schrieb Brahms:

Ich genierte mich neulich, ein Lied von Groth beizulegen, das mit der A-dur-Sonate zusammenhängt. Da ich es nun doch sende, so drängt sich ein anderes von Groth dazu—und da noch eins von einem alten Kollegen von Dir!

(Hermann Lingg war zuvor als Militärarzt tätig gewesen.)

Dem hauptsächlich lyrischen Charakter der Sonate entsprechend beginnt sie mit einem liedartigen Thema (Hanslick wies auf die Ähnlichkeit zu dem „Preislied“ der *Meistersinger von Nürnberg* von Wagner hin), dessen Warmherzigkeit möglicherweise an die Atmosphäre eines weiteren A-Dur-Werks erinnert, welches Brahms gekannt haben mag: Schuberts Klaviersonate, D664. Als Kontrast zu dem entspannten Charakter der beiden Hauptthemen lässt Brahms die Exposition mit einem energischeren Motiv enden, in dem eine beharrliche Tonrepetition mit einer Gruppe von Triolen alterniert. Dieses Motiv liegt auch dem Großteil der Durchführung zugrunde—zunächst in seiner ursprünglichen, energischen Form, und dann in einer ausgedehnten, nocturneartigen Transformation in Moll. In der letzteren Form lässt das Motiv die Musik innehalten, im Begriff, nach fis-Moll zu wechseln. Daraufhin eröffnet Brahms kurzerhand die Reprise in der Grundtonart, als käme das Hauptthema nun von weit her.

Der Mittelsatz ist eine jener Brahms'schen Verschmelzungen von langsamem Satz und Scherzo—eine Idee, derer er sich zuvor in seinem Streichquartett a-Moll, op. 51 Nr. 2, sowie in seinem Streichquintett F-Dur, op. 88, bedient hatte. Die alternierenden Abschnitte der Violinsonate sind zwar nach außen hin deutlich voneinander abgesetzt, durch ihre gemeinsame melodische Gestalt jedoch subtil miteinander verbunden. Das Stück steht in der vergleichsweise



entfernten Tonart F-Dur, wenn allerdings die Anfangsmelodie nach dem ersten scherzartigen Abschnitt wiederkehrt, geschieht dies in einem helleren D-Dur. In den letzten Augenblicken wird die Anfangsmelodie in verkürzter Form wiederholt, schwebt in bedeutungsvoller Weise zwischen D-Dur und F-Dur, bevor eine flüchtige Erinnerung an die kontrastierende Episode den Satz rasch zu Ende bringt.

Das abschließende Rondo ist eine Darlegung dessen, was Schönberg einst als „entwickelnde Variation“ bei Brahms beschrieben hatte: das Hauptrondothema wird jeweils in unterschiedlicher Gestalt (und einmal sogar in unterschiedlicher Tonart) wiederholt. Es herrscht in dem Stück ein aufsteigendes Terzintervall vor, mit dem die Hauptmelodie eingeleitet wird; trotz allen einnehmenden Eigenschaften jener Melodie sind jedoch auch dunklere Mächte am Werk: Passagen, die sich neben flüchtigen, schemenhaften Arpeggien in verminderten Septen entwickeln. Einer jener geheimnisvollen Momente geht dann in die letzte Wiederholung des Rondothemas über, dessen Phrasen sich diesmal nach oben in ein Crescendo wölben, mit der die Sonate in ekstatischer Weise abgeschlossen wird.

Während der ergiebigen Sommermonate des Jahres 1886 entstanden zudem die F-Dur-Cellosonate, op. 99, und das düstere und dramatische Klaviertrio c-Moll, op. 101. Ein viertes Kammerwerk, die **Violinsonate d-Moll, op. 108**, scheint ebenfalls in Hofstetten in jenem Jahr im Wesentlichen abgeschlossen worden zu sein, doch hielt Brahms sie aus nicht ganz nachvollziehbaren Gründen zurück, ehe er sie zwei Jahre später zur Veröffentlichung freigab. Sie enthielt eine Zueignung an den Dirigenten und Pianisten Hans von Bülow.

Die Spannung zu Beginn der Sonate d-Moll liegt hauptsächlich unter der Oberfläche der Musik: einmal sind da die *sotto-voce*-Anfangstakte mit ihrer verhaltenen und doch bewegten Begleitung, wobei die rechte Hand des



Pianisten der linken in Synkopen folgt, und dann die zentrale Durchführung, die fast vollständig im Pianissimo erklingt. Diese Durchführung—normalerweise der harmonisch instabilste Abschnitt innerhalb der Sonatenform—ist aufgrund ihres stillstehenden Wesens bemerkenswert. Auf die ungewöhnlich unruhige Exposition lässt Brahms eine Durchführung folgen, die gänzlich über einem hartnäckigen, wiederholten Orgelpunkt auf der Dominante (A), welcher Paukenschläge zu imitieren scheint, erklingt. Die geheimnisvolle Atmosphäre wird durch den Einsatz der Bariolage-Technik verstärkt—dabei erklingt auf der Geige der gleiche Ton auf zwei benachbarten Saiten im schnellen Wechsel, wobei die eine Saite leer gespielt und die andere abgegriffen wird. Der Orgelpunkt der Durchführung wird in der Coda durch einen ähnlichen Orgelpunkt auf der Tonika ausgeglichen.

Die beiden Mittelsätze sind relativ klein angelegt, so dass Brahms dem Finale größeres Gewicht verleihen konnte. Das Adagio hat eines jener Doppelthemen, die Brahms so gern verwendete. Was hier zunächst lediglich Begleitung zu sein scheint, nimmt später eine eigene Thematik an. Die abwärts gerichteten Intervalle des Klavierparts ergeben dabei den Hintergrund zu dem klangvollen Anfangsthema der Violine und verwandeln sich dann in eine expressive Melodie von herzerweichender Schönheit.

Als Brahms eine Manuskript-Partitur der Sonate an seine gute Freundin Elisabeth von Herzogenberg schickte, lobte sie das Werk sehr, erlaubte sich jedoch auch eine Kritik an einer Episode im Finale, deren Struktur und stetige Synkopen sie für problematisch befand. Brahms nahm an dieser Stelle keine Änderungen vor, doch ein weiterer Vorschlag von ihr wurde offensichtlich berücksichtigt: „Schreiben Sie doch die Doppelgriffe im Scherzo anfangs für Pizzicato—es klingt noch einmal so gut.“ Brahms beließ die Violinstimme zu Beginn in der ursprünglichen Form, nahm den Vorschlag jedoch an, wenn dieselbe



Passage an späterer Stelle zurückkehrt. Das Scherzo, das mit der ungewöhnlichen Anweisung „Un poco presto e con sentimento“ versehen ist, bewohnt, ähnlich dem entsprechenden Satz in Brahms' c-Moll-Klaviertrio, op. 101, eine schemenhafte Welt. Die Struktur der Musik ist größtenteils von hauchzarter Leichtigkeit und Transparenz und löst sich am Ende in eine Rauchwolke auf.

Der zarte Charakter des Scherzos hebt die Heftigkeit des fast orchestral angelegten Finales deutlich hervor. Das Finalthema selbst ist gegen den rhythmischen Hintergrund einer Tarantella gesetzt, doch erklingt auch wiederholt eine choralartige Episode, deren melodischer Schlussteil später in ein abruptes Motiv umgewandelt wird, welches dem Gesamtcharakter des Satzes viel mehr entspricht. Die Chormelodie selbst dient als Erinnerung an das ruhige zweite Thema eines deutlich früheren d-Moll-Werks von Brahms—sein erstes Klavierkonzert.

Die **Drei Romanzen, op. 22**, von Clara Schumann entstanden im Sommer 1853 und waren ihre letzten bedeutenden Kompositionen. In den Monaten davor hatte sie einen Variationenzyklus für Klavier über ein Thema aus den *Bunten Blättern* ihres Ehemanns (op. 99; dasselbe Thema, welches auch Brahms wenig später in einem ähnlichen Werk verarbeitet) sowie sechs Lieder zu Gedichten



aus dem Roman *Jucunde* von dem österreichischen Schriftsteller Hermann Rollett fertiggestellt. Als Komponistin war sie ohnehin zurückhaltend und als ihr Mann im darauffolgenden Jahr seinen letzten mentalen Zusammenbruch erlitt, verlor sie offenbar den Impuls zur schöpferischen Arbeit. Stattdessen fand sie in den vier letzten Dekaden ihres Lebens Gefallen daran, als Interpretin zu wirken und die beginnende Karriere Brahms' zu verfolgen.

Joseph Joachims triumphale Aufführung des Beethoven-Konzerts beim Niederrheinischen Musikfest in Düsseldorf spornte Clara Schumann dazu an, ihre *Drei Romanzen* für Violine und Klavier zu komponieren. Dieses Ereignis war der Beginn einer lebenslangen Freundschaft zwischen den Künstlern, und sie führten die *Romanzen* mehrfach zusammen auf, sowohl in Deutschland als auch in England. Clara Schumann spielte sie auch zusammen mit dem berühmten Cellisten Alfredo Piatti, ob sie allerdings die Bearbeitung selbst angefertigt hatte, ist nicht überliefert. Von den *Drei Romanzen* wurde die erste hier eingespielt—eine lang gestreckte Geigenmelodie in der milden Tonart Des-Dur, deren Klavierbegleitung kaum weniger leidenschaftlich ist.

MISHA DONAT © 2019
Übersetzung VIOLA SCHEFFEL

