



SCHUBERT - BRAHMS

PIETER WISPELWEY - PAOLO GIACOMETTI

THE COMPLETE DUOS / OPUS 100



ALBUM CREDITS

Recorded at the Stadsgehoorzaal Leiden, The Netherlands, April 2016.

Recording, mixing and mastering by Steven Maes
for Serendipitous Classical Recordings and Mastering.

Musical director: Felicia Bockstael.

Editing: Pieter Wispelwey and Felicia Bockstael.

Assistant engineer: Floren Van Stichel.

Artist personal note by Pieter Wispelwey

Liner Notes by Stefan Grondelaers

Photography by Steven Maes.

Graphic design and layout by Marcel van den Broek and Natasja Wallenburg

www.pieterwispelwey.com

www.giacometti.nl

www.serendipitous.eu

www.serendipitous-mastering.eu

Evil Penguin Records Classic

2016 EPRC 0022

www.eprclassic.eu

An Evil Penguin Records Classic production

Steff: Pieter, for the two previous installments of your Schubert-Brahms pilgrimage you've written a text with a so-called artist's view for the booklet. But this time you want something more, or rather different?

Pieter: Yes, for a while I've been toying with the idea of a platform where interpretational issues can be discussed.

I somehow miss the exchange, the sparring. We communicate our views on interpretation in individual lessons or in public master classes, but I don't think that's enough. I want to engage my fellow interpreters in a (virtual) debate. Ours is not a static art. Interpretation is a living thing, not a fossil anachronism. A performance varies with every location and occasion, and performance traditions shift, erode or are refreshed. It would be healthy if we interpreters could speak out, share our doubts and questions,

our convictions and obsessions. In any case more than we do now.

Steff: I couldn't agree more, and I find it laudable that you want to spar with the cello chums, but would you please bear in mind that we also have to enlighten the good people who bought this CD?

Pieter: I will. But can I still launch *The Interpretation Room*?

Steff: Feel free. Show us around your playground, and enlighten us about the three sonatas you've recorded with Paolo. What do you want to say about them?

Pieter: Well, probably too much, including a fair amount of nitty-gritty. Right now, The Room is under construction. When we've filled our space, we just refer to The Room, right?

Steff: Hold your horses for a second, I have a question before you switch on the microscope and take up the scalpel. Your cello version of Brahms' second Violin Sonata op. 100 is a world premiere, but it is in any case a special piece in Brahms' output.

It was written in the summer of 1886 while Brahms was on holiday in Thun in the Swiss Alps. We find Johannes in excellent spirits, and an exhilaratingly creative mood. He was invigorated by the grandeur of his surroundings, the glorious weather, and the vicinity of "Biergartens" to visit with his friends Klaus Groth, the poet, and contralto Hermine Spies

(Incidentally: did you know that both Brahms and Groth were somewhat in love with Hermine?). On account of all these blessings, Brahms seems to have claimed that the area was "so full of melodies that one has to be careful not

to step on them". Can you hear that in this music?

Pieter: "Sure. I have the same sensation when playing op. 78, the first Violin Sonata: everything seems to sing, is lyrical and exudes inspiration. Every time the composer's pen touches the paper it's digging up gold. Of course for the cellist, uh, I mean the string player, but also for the pianist, the challenge is to play the melodies as effortlessly as they came to the composer's mind."

Steff: Thank you. Shall we enter The Room now?

Pieter: Bar 1. Allegro amabile, lovely quasi 4-part, almost choral writing, hence the tempo not too fast. The first two notes an interval of a quarter apart, just like in the next three bars. (Subject for a thesis? Brahms' melody building?). First major challenge: bar

5. Should I take this as an interruption, a comment, or an afterthought? I've opted for a version in which it works as a continuation of the melody and leads to bar 6, making bar 10 rhyme as a mirror. Fascinating is how the lyrical leads, in the sense that the structure is asymmetrical, unpredictable and unclassical. We first have three times 4 bars +1, then 5 piano solo bars, before the cello claims the main theme.

(Another thesis alert (henceforward TA): Brahms' grammar?)

Stef: Sorry to interrupt, but at this rate we won't get very far.

in which Brahms switches from triple to double meter, just like in bars 11-14 and 16-20. Then the climax in bar 43, the cello descending in broad trochees (long-short) and iambs (short-long) alternating, with camouflaged hemiolas in the piano, all in all a masterful transition in 8 bars. From exaltation to a humble anticipation of the second theme (Meanwhile another TA: Brahms' rhythms.)

Stef: You're going too far. And I can see why this excites you while playing it, but the verbal rendering is not altogether mind-blowing...

Pieter: Right. But bear with me, I might speed up a little. We were at bar 21: 10 bars like the beginning, the piano doing the 5th and 10th bar. Then things become more regular: three times 4 bars (31, 35, 39), three times divided in 2 normal 3/4 bars and 2 hemiola bars

talks to us through harmonies, melodies, dynamics, accents, slurs and occasional qualifications like teneramente (tenderly) for the piano's second theme, while the cello has espressivo for the same phrase. All intimate and meaningful messages from the composer.

Stef: Great. What do they mean?

Pieter: Well, here it's words, rather than slurs or other non-verbal messages, and they warn the cellist not to copy what the pianist just did, while asking to take the melody to a different place.

Stef: OK. Evaluate?

Pieter: Well, so far I've made a tentative start on the exposition of a Brahmsian amabile Allegro, with its many delicacies on and under the surface. An exposition which is elegant,

sophisticated, and transparent with a few energetic punches towards the end. Shall I leave it up to the listener what to make of the adventure and the turmoil in the development section?

Stef: Why don't you? How are we going to proceed?

Pieter: With the second movement?

Choosing the tempo and the articulation is key. I decided to translate the tranquillo in the tempo indication into a gentle speed for the semiquavers, rather than for the quavers, also resulting in "hemidemisemiquavers" (haha) that don't sound nervous. As for articulation, I choose to play the second bar in a slightly lulling fashion, adding air and a light touch, emphasizing the contrast with the legato elements of the material. After the fast Ländler intermezzo it becomes seriously emotional in the second Andante

section. One more intermezzo and the cello goes stratospheric in the third Andante. The uncomplicated finish is almost a relief after what was turning into a bit of soul searching.

Stef: Glad we could do it without any bar numbers this time. Finale?

Pieter: Yeah. There is this great noble Alle Menschen werden Brüder melody (somewhat like the Finale theme of Brahms' Symphony nr. 1). I decided to play it at violin pitch, but on the G-string, as on the violin. Still it is a challenge not to go too broody or too heavy. A great Rondo this (if it is), with magic, depth and elation. A waste not to play it on the cello, like the rest of the sonata.

Stef: That was efficient. A bit of provocation there, at the end?

Pieter: Not really. I genuinely think this sonata doesn't lose charm, meaning, or character. It just gains a bit in beauty.

Stef: Huh?

Pieter: Sorry.

Stef: Let us move onto the second Cello Sonata op. 99 then. A very different kettle of fish, though it emerged at exactly the same time, and in exactly the same conditions as the second Violin Sonata op. 100: in the summer of 1886, with Brahms in a buoyant holiday mood. Any idea why he waited so long for this second Cello Sonata? The first one, in E Minor, was written exactly 20 years earlier...

Pieter: Seems a waste, doesn't it? Maybe he was too busy with his symphonies: he wrote all four of them in the 20 years interval between the

two cello sonatas. Or maybe he was taking too many holidays: with all the money he made from the copyright for his Wiegenglied, he could certainly afford to. But there is another possibility: just like the upsurge of clarinet works at the end of Brahms' life was inspired by his interaction with clarinet virtuoso Richard Mühlfeld, a number of cello works emerged on account of Brahms' friendship with

Robert Hausmann, a cello prodigy who was an active promoter of the first Cello Sonata. Brahms not only dedicated the second Cello Sonata to Hausmann, but also the Double Concerto op. 102 for violin and violoncello he wrote in the following year (the violin part was given to Joseph Joachim). It would have been so great to have a recording of Hausmann in the Sonata or the Double Concerto: he was reputed for his big sound – some contemporaries claimed he resembled a trombone (!) –

and he played his cello without endpin. I'm sure Hausmann would have been grandiose in the first Sonata movement: what a powerhouse! So fierce and symphonic, simply formidable...

Stef: I hear you, and you may elaborate. Somewhat..

Pieter: Big roars, huge gestures. Lightning motives against a backdrop of tremolos in the piano, to start with. The tremolos, making the piano sound like a mighty cymbalon, turn out to be the backbone of the whole movement. When they appear in the cello part, their effect is even more exotic and overwhelming. I only know cello tremolos like that from Mendelssohn's last string quartet. Definitely worth another thesis, one that sheds light on links with the gypsy music of the time and prevailing styles of playing in general. At the same

time the movement requires utter tempo control and dynamic discipline. The combination of turbulence and rigid organization is what determines its fierce power and character. And I haven't even mentioned the development section that, somewhat enigmatically, seems to be based on snippets from the Adagio.

Stef: No, you haven't. But maybe you should move on to that Adagio.

Pieter: All right. Again, a remarkable start. I can't help pitying the poor violinists who couldn't possibly play this in transcription, while we cellists can play their sonatas...

Stef: Tread carefully.

Pieter: Sorry again. But those pizzicati are so idiomatic that it would be odd to understate them, although the piano

has the main subject. Of course we want to be tasteful, but let the piano grab its chance with the explosive upbeat to forte in the second bar, and everybody will understand what is happening. Great movement, the only concern is how to avoid making it an Adagio serio so rather than the Adagio affetuoso that it is. My solution is to make sure it's not too slow, making the lullaby in bar 12 (with the first cello triplets) gently rocking.

Stef: Should I mention the ABA Liedform, with the B section being the minore with the quasi recitative start?

Pieter: You just did. Scherzo then? This is how good Brahms is at 6/8 scherzos in a minor key. It's just masterful, formidable and very commanding. It's on a par with its two brothers from the Piano Quintet and the C-minor Piano Quartet. Should I

leave comments on articulation for The Room?

Stef: I think you should. What about the Finale? It has sometimes been said that the finale is too modest and light to cap a sonata of such grandeur...

Pieter: Yes, funny that, while it is so obvious that again Brahms is showing his mastery. As a chef, he revives our appetite with an easy going start. The opening asks for mezza voce in both instruments, with 2 one bar slurs, then 2 two bar slurs: a sigh of relief and a stretching of the legs. The following course then involves a variety of flavors, including a return to the gypsy atmospheres in the middle.

Stef: This seems like an appropriate moment to turn to Schubert's Sonata for Violin and Piano D. 574, which he wrote in 1817 as a young man of

20 – though it wasn't published until 1861, and publically premiered until 1864. This is a more substantial work than the three Sonatinas from 1816 – which were clearly geared towards an amateur market –, but it still is regarded as a “transitional” work in which Franz tries to balance his own maturing lyricism with his love for Beethoven and Rossini. I have no sympathy for these reservations: I find this Sonata an overpoweringly appealing piece, and you too seem to have a special fondness for it...

Pieter: Who wouldn't? That irresistible opening melody! The delights of this piece are countless. All cellists should play this. Of course it's a bit of a challenge, but so is the Arpeggione Sonata, which requires the same light touch, versatility and “Viennese-Italian” spirit, not qualities one usually associates with the cello. This again

is a blessed score, like a lyrical stream of conscience. I could go on raving about its qualities, but at this point I will merely suffice to say that it is utterly uplifting to play this blissful, touching and energetic music.

Stef: I am glad that you are so touched. No microsurgery on the dynamics, rhythm, melody building, or harmonics this time? No dissertation suggestions for aspiring musicologists?

Pieter: Not at this point.
But The Room is now open for debate...*

*Pieter Wispelwey and
Stefan Grondelaers*

*Please follow
www.pietervispelwey.com or
www.eprclassic.eu
for more news about The Room.



Stef : Pieter, pour les deux CD précédents consacrés à votre pèlerinage Schubert – Brahms, vous avez rédigé, dans le livret qui accompagne le disque, un texte qui explicite ce que l'on pourrait appeler votre point de vue d'artiste. Mais cette fois, vous voulez proposer quelque chose de plus, ou plutôt de différent ?

Pieter : Oui, pendant un certain temps, j'ai caressé l'idée d'une plate-forme où les questions d'interprétation pourraient être discutées. Il me manque en quelque sorte l'échange, la confrontation. Nous communiquons nos points de vue sur l'interprétation dans des cours individuels ou dans des master classes publiques, mais je ne pense pas que cela suffise: je veux engager mes collègues interprètes dans un débat (virtuel). Notre art n'est pas un art statique. L'interprétation est une chose vivante, pas un anachronisme

fossile. Une « performance » varie en fonction de chaque endroit et occasion, et les traditions d'interprétations évoluent, s'érudent ou sont rafraîchies. Il serait sain que nous, les interprètes, puissions nous exprimer sans ambages, que nous partagions nos doutes et nos questions, nos convictions et obsessions. En tout cas davantage que ce que nous faisons maintenant.

Stef : Je ne pourrais pas être plus d'accord avec vous ; en effet, je trouve louable que vous vouliez dialoguer avec vos « copains » violoncellistes, mais pourriez-vous garder à l'esprit que nous devons aussi éclairer les braves gens qui ont acheté ce CD ?

Pieter : D'accord. Mais puis-je quand même lancer ce concept d'*Interpretation Room* ?

Stef : Certes, n'hésitez pas. Faites-nous visiter votre terrain de jeu, et éclairez-nous sur les trois sonates que vous avez enregistrées avec Paolo. Que voulez-vous en dire ?

Pieter : Eh bien, probablement trop et beaucoup de détails. En ce moment, cette *Interpretation Room* est en construction. Quand nous aurons rempli notre espace, nous nous réfererons simplement à *The Room*, d'accord ?

Stef : Hé là, arrêtez votre char un moment, j'ai une question, avant que vous n'allumiez le microscope et preniez le scalpel. Votre version au violoncelle de la deuxième Sonate pour violon de Brahms op. 100 est une première mondiale, et c'est en tout cas une pièce spéciale dans la production de Brahms. Elle a été écrite durant l'été 1886 alors que Brahms était en

vacances à Thun dans les Alpes suisses. Nous trouvons Johannes d'excellente humeur, et dans une ambiance hyper créative. Il a été revigoré par la grandeur des environs, le temps splendide et la proximité des *Biergarten* qu'il a fréquentés avec ses amis Klaus Groth, le poète, et la contralto Hermine Spies (soit dit en passant : saviez-vous que tant Brahms que Groth étaient l'un et l'autre un peu amoureux d'Hermine ?). Compte tenu de toutes ces bénédictions, Brahms semble avoir affirmé que la région était « si pleine de mélodies que l'on doit faire attention à ne pas marcher dessus. » Pouvez-vous l'entendre dans cette musique ?

Pieter : Bien sûr. J'ai la même sensation en jouant l'opus 78, la première Sonate pour violon: tout semble chanter, est lyrique et respire l'inspiration. Chaque fois que la plume du compositeur touche le papier,

il en extrait de l'or. Bien sûr, pour le violoncelliste, - euh, je veux dire celui qui joue d'un instrument à cordes -, mais aussi pour le pianiste, le défi est de jouer les mélodies avec autant d'aisance que la facilité avec laquelle elles sont venues à l'esprit du compositeur.

Stef : Je vous remercie. Allons-nous entrer dans *The Room* maintenant ?

Pieter : Première mesure. Allegro amabile, charmante écriture en 4 voix, presque chorale, d'où un tempo pas trop rapide. Les deux premières notes avec un intervalle d'une quarte, comme dans les trois prochaines mesures.

(Sujet de thèse ? La construction

mélodique chez Brahms ?). Premier défi majeur : la cinquième mesure. Dois-je la considérer comme une interruption, un commentaire, ou un ajout après coup ? J'ai opté pour une version

dans laquelle cela fonctionne comme une suite de la mélodie et conduit à la 6ème mesure, dès lors en miroir avec la 10ème mesure. Il est fascinant d'observer que c'est le lyrisme qui dirige, en ce sens que la structure est asymétrique, imprévisible et tout sauf classique. Nous avons d'abord trois fois 4 mesures + 1, puis 5 mesures de piano solo, avant que le violoncelle ne revendique le thème principal. (Encore une autre proposition de thèse (désormais PT) : la grammaire de Brahms ?)

Stef : Désolé de vous interrompre, mais à ce rythme, nous n'allons pas aller très loin.

Pieter : Ok. Mais prenez patience, je pourrais accélérer un peu. Nous étions à la mesure 21 : 10 mesures comme le début, le piano faisant la 5ème et la 10ème mesure. Ensuite, les choses

deviennent plus régulières : trois fois 4 mesures (31, 35, 39), trois fois divisées en 2 mesures en 3/4 et deux mesures en hémiole dans lesquelles Brahms passe du rythme ternaire au rythme binaire, tout comme dans les mesures 11-14 et 16 - 20. Puis le point culminant est atteint dans la mesure 43, le violoncelle descendant dans une alternance de larges trochées (long - court) et iambes (court - long), avec une hémiole camouflée au piano, somme toute une transition magistrale en 8 mesures. De l'exaltation à une humble anticipation du second thème. (En attendant, une autre PT : les rythmes chez Brahms.)

Stef : Vous allez trop loin. Et même si je peux voir pourquoi cela vous excite quand vous jouez, le rendu verbal n'est néanmoins pas vraiment passionnant

Pieter : Je sais, mais, s'il vous plaît, gardez patience jusqu'au deuxième thème, puis nous évaluerons. Ce qui me frappe dans ce thème, c'est l'articulation que Brahms demande : 2 fois une mesure liée et puis 2 mesures avec des *legati* d'une demi-mesure. (Voici pour moi, le quatrième PT : l'articulation chez Brahms.) Un compositeur nous parle à travers des harmonies, des mélodies, des dynamiques, des accents, des *legati* et des qualifications occasionnelles comme « *teneramente* » (tendrement) pour le deuxième thème du piano, tandis que le violoncelle a « *espressivo* » pour la même phrase. Tous messages intimes et significatifs du compositeur.

Stef : Très bien. Que signifient-ils ? Que veulent-ils dire ?

Pieter : Eh bien, ici, ce sont des mots, plutôt que des <i>legati</i> ou d'autres messages non verbaux, et ils conseillent au violoncelliste de ne pas copier ce que le pianiste vient de faire, tout en lui demandant d'emmener la mélodie ailleurs.	Stef : Je pense que vous devriez plutôt expliquer comment nous allons procéder.	intermezzo, et le violoncelle devient stratosphérique dans le troisième Andante. La fin simple est presque un soulagement après ce qui s'est métamorphosé en une sorte de recherche animique.	et de l'exaltation. Ce serait une perte de ne pas le jouer au violoncelle, comme le reste de la sonate.
Stef : Certes. Évaluation ?	Pieter : Avec le deuxième mouvement ? Le choix du tempo et de l'articulation est décisif. J'ai décidé de traduire le « <i>tranquillo</i> » dans l'indication de tempo en une vitesse douce pour les doubles croches, plutôt que pour les croches, et cela se répercute sur les quadruples croches également, qui, ainsi, ne sonnent pas de manière nerveuse. Quant à l'articulation, je choisis de jouer la deuxième mesure de façon doucement apaisante, ajoutant une touche aérienne et légère, en soulignant le contraste avec les éléments legato du matériau. Après le rapide <i>Ländler intermezzo</i> , cela devient sérieusement émotionnel dans la deuxième section Andante. Encore un	Stef : Une chance que nous ayons pu le faire sans aucun numéro de mesure, cette fois. Le finale?	Stef : C'était efficace. Un peu de provocation là, à la fin ?
Pieter : Ok. Jusqu'à présent, j'ai provisoirement démarré sur l'exposition d'un <i>Allegro amabile</i> de Brahms, avec ses nombreux traits sensibles sur et sous la surface. Une exposition qui est élégante, sophistiquée et transparente, avec quelques coups de poing énergiques vers la fin. Peut-être devrais-je laisser l'auditeur dans l'expectative et le laisser aux prises avec l'aventure et l'agitation du développement ?		Pieter : Ouais. Il y a cette grande et noble mélodie <i>Alle Menschen werden Brüder</i> (un peu comme le thème du finale de la Symphonie n° 1 de Brahms). J'ai décidé de le jouer dans la tessiture du violon, mais sur la corde de Sol, comme sur le violon. Néanmoins, c'est un défi de ne pas tomber dans l'excès de mélancolie ou de lourdeur. C'est un grand <i>Rondo</i> (s'il en est), avec de la magie, de la profondeur	Pieter : Pas vraiment. Je pense sincèrement qu'en la jouant au violoncelle plutôt qu'au violon, cette sonate ne perd pas de charme, ni de sens, ni de caractère. Elle gagne juste un peu en beauté.
		Stef : Hein ?	
		Pieter : Désolé.	
		Stef : Passons alors à la deuxième Sonate pour violoncelle, l'Opus 99. Il s'agit d'une tout autre paire de manches, bien qu'elle soit apparue	

exactement au même moment, et exactement dans les mêmes conditions que la deuxième sonate pour violon op. 100 : durant l'été 1886, alors que Brahms baignait dans une ambiance optimiste de vacances. Avez-vous idée de la raison pour laquelle il a attendu si longtemps pour écrire cette deuxième Sonate pour violoncelle ? La première, en mineur, a été écrite exactement 20 ans plus tôt ...	clarinette à la fin de la vie de Brahms a été inspirée par ses relations avec Richard Mühlfeld, clarinettiste virtuose, un certain nombre d'œuvres pour violoncelle a émergé à cause de l'amitié de Brahms avec Robert Hausmann, un prodige du violoncelle qui était un promoteur actif de la première Sonate pour violoncelle. Brahms a non seulement consacré la deuxième Sonate pour violoncelle à Hausmann, mais aussi le Double Concerto op. 102 pour violon et violoncelle qu'il a écrit l'année suivante (la partie de violon en a été donnée à Joseph Joachim). Cela aurait été tellement génial d'avoir un enregistrement de Hausmann dans la Sonate ou le Double Concerto: il était réputé pour son grand son - certains contemporains ont affirmé qu'il ressemblait au son d'un trombone (!) - et il jouait son violoncelle sans pique. Je suis sûr que Hausmann a dû être grandiose dans le premier mouvement
--	---

de la Sonate: quelle puissance ! Tellement féroce et symphonique, tout simplement formidable ...	temps, le mouvement exige le contrôle absolu du tempo et de la discipline dynamique. La combinaison de la turbulence et de l'organisation rigide du matériau fait toute sa puissance et son caractère féroce. Et je n'ai même pas mentionné le développement qui, quelque peu énigmatique, semble être basé sur des bribes de l' <i>Adagio</i> .
Stef : Je vous entend, et vous pouvez donner des détails. Quelques-uns.	Stef : Non, vous ne l'avez pas fait. Mais peut-être vous devriez passer à cet <i>Adagio</i> .
Pieter : Grands rugissements, gestes énormes. Pour commencer, les effets de la foudre contre un fond de tremolos dans le piano. Les tremolos, assimilant le son du piano à un cymbalum puissant, s'avèrent être l'épine dorsale de l'ensemble du mouvement. Quand ils apparaissent dans la partie de violoncelle, leur effet est encore plus exotique et irrésistible. Je ne connais de tels tremolos de violoncelle que dans le dernier quatuor à cordes de Mendelssohn. Ceci vaudrait certainement une autre thèse, celle qui met en lumière les liens avec la musique tzigane de l'époque et les styles de jeu qui prévalent en général. En même	Pieter : Très bien. Encore une fois un début remarquable. Je ne peux pas m'empêcher d'avoir pitié des pauvres violonistes qui ne peuvent absolument pas le jouer dans la transcription, alors que nous, violoncellistes, pouvons jouer leurs sonates ...
	Stef : Faites gaffe.

Pieter : Désolé à nouveau. Mais ces pizzicati sont si idiomatiques qu'il serait singulier de les sous-estimer, bien que ce soit le piano qui ait le thème principal. Bien sûr, nous voulons être de bon goût, mais laissez le piano saisir sa chance avec la levée explosive précédant le forte dans la seconde mesure, et tout le monde va comprendre ce qui se passe. Grand mouvement, la seule préoccupation est de savoir comment éviter d'en faire un *Adagio serioso* plutôt que *l'Adagio affetuoso* qu'il est. Ma solution est de s'assurer qu'il n'est pas trop lent, ce qui permet aux premiers trilolets de violoncelle de créer un doux balancement (Berceuse, mesure 12).

Pieter : Vous venez de le faire. Le *Scherzo* alors? Voici l'excellence de Brahms dans les scherzos en 6/8 dans une tonalité mineure. Ce scherzo est tout simplement magistral, formidable et très majestueux. Il est du niveau de ses deux frères du Quintette avec piano et du Quatuor avec piano en ut mineur. Dois-je laisser des commentaires sur l'articulation pour *The Room* ?

Stef : Je pense que vous devriez. Qu'en est-il du finale? On a parfois dit que le finale est trop modeste et léger pour couronner une sonate d'une telle grandeur...

Pieter : Oui, c'est drôle, alors qu'il est tellement évident qu'à nouveau Brahms montre sa maîtrise. Comme un chef, il ravive notre appétit avec une entrée facile. L'ouverture exige que les deux

instruments jouent mezza voce, avec deux *legati* d'une mesure, puis deux *legati* de deux mesures; un soupir de soulagement et un étirement des jambes. Le service suivant implique alors une variété de saveurs, y compris un retour aux atmosphères tziganes au milieu.

Stef : Cela semble être le moment opportun de se tourner vers la Sonate de Schubert pour violon et piano D. 574, qu'il a écrite en 1817 – il avait alors 20 ans –, même si elle n'a pas été publiée avant 1861 et n'a été créée en public qu'en 1864. C'est un travail plus substantiel que les trois Sonatines de 1816 – qui étaient clairement orientées vers un marché amateur –, mais il est toujours considéré comme une œuvre «transitoire» dans laquelle Franz essaie d'équilibrer son lyrisme qui se déploie avec son amour pour Beethoven et Rossini. Je n'ai aucune sympathie

pour ces réserves. Je trouve que cette sonate est une pièce irrésistiblement attirante, et vous semblez aussi avoir une prédilection particulière pour elle ...

Pieter : Qui ne l'aurait pas? Cette irrésistible mélodie d'ouverture ! Les délices de cette pièce sont innombrables. Tous les violoncellistes devraient jouer cela. Bien sûr, c'est un peu un défi, mais c'est pareil pour la Sonate *Allegro*, qui exige la même touche de légèreté, de polyvalence et d'esprit «viennois italien», qualités que l'on n'associe généralement pas avec le violoncelle. C'est encore une partition bénie, comme un monologue intérieur. Je pourrais continuer à m'extasier sur ses qualités, mais à ce point, il suffit de dire simplement qu'il est absolument inspirant de jouer cette musique bienheureuse, touchante et pleine d'énergie.

Stef : Je suis heureux que vous soyez tellement touché. Nulle microchirurgie sur la dynamique, le rythme, la construction de la mélodie, ou l'harmonie, cette fois ? Aucune suggestion de thèse pour les aspirants musicologues ?

Pieter : Pas à ce stade. Mais *The Room* est maintenant ouverte au débat...*

*Pieter Wispelwey et
Stefan Grondelaers*

Traduction : André Grognaard

* S'il vous plaît, suivez-nous sur
www.pietervispelwey.com
ou www.eprclassic.eu
pour plus de nouvelles à propos
de *The Room*.



Stefan: Pieter, für die beiden vorigen Folgen Deiner Schubert-Brahms-Pilgerfahrt hattest Du jeweils einen Text, die sogenannte „Perspektive des Künstlers“ für die CD-Booklets geschrieben. Diesmal wolltest Du aber etwas mehr - oder eher etwas Anderes?

Pieter: Ja, ich hatte ursprünglich eine Weile mit der Idee einer Plattform gespielt, auf der Interpretatorische Fragen diskutiert werden könnten. Denn irgendwie vermisse ich den Austausch, die Auseinandersetzung.

Wir kommunizieren unsere Ansichten zur Interpretation zwar im Einzelunterricht oder in öffentlichen Meisterkursen, aber ich glaube, das reicht nicht: Ich möchte meine Interpreten-Kollegen in eine (virtuelle) Debatte verwickeln! Musik ist schließlich keine statische

Kunst und Interpretation ist ein lebendiger Prozess, kein fossiler Anachronismus. Eine Aufführung gerät je nach Ort und Gelegenheit ganz unterschiedlich, Aufführungstraditionen ändern sich, erodieren oder werden wieder aufgefrischt. Und für uns

Interpreten wäre es gesund, wenn wir unsere Zweifel und Fragen, unsere Überzeugungen und Obsessionen aussprechen und teilen könnten - jedenfalls in höherem Maße, als wir das bisher tun.

Stefan: Dem kann ich nur zustimmen, und ich finde es sehr löblich, dass Du Dich mit Deinen Cello-Kumpanen auseinandersetzen möchtest, aber bitte vergiss dabei nicht, dass wir auch all die lieben Menschen erhellen möchten, die diese CD gekauft haben!

Pieter: Ich werde daran denken. Aber darf ich trotzdem den Interpretationsraum - The Room - betreten?

Stefan: Nur zu. Zeig' uns Deinen Spielplatz und erzähle uns etwas über die drei Sonaten, die Du mit Paolo aufgenommen hast. Was möchtest Du darüber sagen?

Pieter: Nun ja, vermutlich viel zu viel und vor allem viel zu viele Details,... Momentan ist der Interpretationsraum ja auch noch eine Baustelle. Aber wenn wir den Platz hier ausgefüllt haben, dann verweisen wir wieder auf The Room, ja?

Stefan: Halte die Pferde noch einen Moment im Zaum, ich hätte da eine Frage, bevor Du das Mikroskop einschaltest und das Skalpell zur Hand nimmst: Deine Cello-Fassung der

zweiten Violinsonate von Brahms, op. 100, ist eine Weltpremiere - aber sowieso handelt es sich dabei um ein ganz spezielles Stück in Brahms' Oeuvre. Sie entstand im Sommer 1886 in Thun in den Schweizer Alpen, wo Brahms seinen Urlaub verbrachte. Er befand sich in bester Laune und angeregt kreativer Stimmung, belebt von der Großartigkeit seiner Umgebung, dem prächtigen Wetter und der Allgegenwart diverser Biergärten, die er gemeinsam mit seinem Freund Klaus Groth, dem Dichter, und der Altistin Hermine Spies zu frequentieren pflegte (wusstest Du übrigens, dass Brahms und Groth beide ein bisschen in Hermine verliebt waren?). Angesichts all dieser Segnungen scheint Brahms verkündet zu haben, die Gegend sei „so voller Melodien, dass man sich versehen muss, nicht auf eine zu treten“. Kannst Du das in dieser Musik hören?

Pieter: Ja, sicher. Und das gleiche Gefühl habe ich, wenn ich op. 78, die erste Violinsonate spiele: Alles scheint zu singen, ist lyrisch und verströmt Inspiration. Jedes Mal, wenn die Feder des Komponisten das Papier berührt, gräbt sie eine Goldader aus. Und nicht nur für den Cellisten – ähmm, ich meine den Streicher... -, sondern auch für den Pianisten besteht die Herausforderung darin, die Melodien genauso mühelos zu spielen, wie sie dem Komponisten zufliegen.

Stefan: Danke Dir. Sollen wir uns nun in The Room begehen?

Pieter: Takt 1. *Allegro amabile*, ein lieblicher quasi-vierstimmiger Satz, fast choralartig und folglich in nicht zu flottem Tempo. Die ersten zwei Töne sind durch eine Viertelpause voneinander getrennt, ebenso wie in den folgenden drei Taktten. (Thema für eine Doktorarbeit? Brahms' Melodiebildung?). Die erste wirkliche Herausforderung: Takt 5. Soll ich den nun als Unterbrechung verstehen, als Kommentar, oder als nachträglichen Einfall? Ich habe mich dafür entschieden, das so zu spielen, dass es als Fortsetzung der Melodie funktioniert und zu Takt 6 führt, so dass Takt 10 sich als Spiegelung darauf reimt. Dabei ist es faszinierend, wie das Lyrische die Führung übernimmt, in dem Sinne, dass die Struktur asymmetrisch, unvorhersehbar und unklassisch ist. Wir haben zuerst drei Mal 4 + 1 Takt und dann 5 Takte Klavier solo, bevor das Cello Anspruch auf das Hauptthema erhebt (ein weiterer Doktorarbeits-Alarm [im Folgenden: DA]: Brahms' Grammatik?).

Stefan: Verzeih' die Unterbrechung, aber auf diese Weise kommen wir nicht sehr weit.

Pieter: Richtig. Aber bleib' dran: Ich bemühe mich, etwas schneller weiterzumachen. Wir waren in Takt 21: Zehn Takte wie am Anfang, wobei das Klavier den fünften und zehnten Takt spielt. Dann geht es etwas regelmäßiger weiter: Drei Mal vier Takte (31, 35, 39), drei Mal geteilt in zwei normale $\frac{3}{4}$ -Takte und zwei Hemiolen-Takte, in denen Brahms vom Dreier- auf den Zweierrhythmus übergeht, genau wie in den Takten 11-14 und 16-20. Dann der Höhepunkt in Takt 43, wo das Cello abwechselnd in ausgedehnten Trochäen (lang-kurz) und Jamben (kurz-lang) absteigt, mit getarnten Hemiolen im Klavier; alles in allem eine meisterliche Überleitung in acht Takten. Von einem Hochgefühl zu demütiger Antizipation des zweiten Themas. (Und schon wieder ein DA: Brahms' Rhythmus!)

Stefan: Du gehst zu weit. Ich meine, ich verstehe, warum Dich das beim Spielen so stimuliert, aber so in trockenen Worten beschrieben ist es nicht wirklich rasend spannend...

Pieter: Ich weiß, aber bitte halte noch mit mir durch bis zum zweiten Thema, und dann werten wir aus. Was ich daran so bemerkenswert finde, ist die Artikulation, die Brahms da verlangt: Zwei Takte mit Bindebögen über den ganzen Takt, und dann zwei mit Bögen über den halben Takt. Für mich der vierte DA: Brahms' Artikulation. Ein Komponist spricht zu uns durch Harmonien, Melodien, Dynamik, Akzente, Bögen, und gelegentlich auch Anweisungen wie *teneramente* (zart)

für das zweite Thema des Klaviers - während im Cellopart über der gleichen Phrase *espressivo* steht. Alles intime und bedeutungsvolle Mitteilungen des Komponisten.

Stefan: Großartig.

Was bedeuten sie?

Pieter: Na ja, hier sind es Worte statt Bindebögen oder anderer nonverbaler Mitteilungen, und die warnen den

Cellisten, nicht das zu kopieren, was der Pianist gerade gemacht hat und fordern ihn auf, die Melodie in andere Gefilde zu führen.

Stefan: Okay. Und die Auswertung?

Pieter: Nun, bis hierher habe ich einen zaghaften Anfang gemacht, die Exposition eines Brahms'schen *amabile Allegro* in seiner ganzen Delikatesse auf und unter der

Oberfläche zu erklären. Eine Exposition, die elegant ist, durchdacht und transparent, mit einigen energetischen Faustschlägen gegen Ende. Soll ich es dem Hörer überlassen, was er mit dem Abenteuer und Tumult der Durchführung anfangen will?

Stefan: Warum nicht?

Wie machen wir weiter?

Pieter: Mit dem zweiten Satz?

Dafür sind Tempo und Artikulation essentiell. Ich habe mich dafür entschieden, das *tranquillo* der Tempobezeichnung in ein gemächliches Tempo für die Sechzehntel statt für die Achtel zu übersetzen, wodurch auch die Vierundsechzigstel nicht nervös klingen. Hinsichtlich der Artikulation spiele ich den zweiten Takt ein bisschen wiegend, mit Atem und wenig Druck, was den Kontrast zu den *Legato*-Elementen des Materials hervorhebt. Nach dem flotten

Ländler-Intermezzo wird es im zweiten *Andante*-Teil dann ernstlich emotional. Noch ein Intermezzo, und das Cello schreitet stratosphärisch ins dritte *Andante*. Der unkomplizierte Schluss wirkt dann fast erleichternd, nach dem, was vorher schon fast in Richtung einer Gewissensprüfung tendierte.

Stefan: Schön, dass es diesmal ganz ohne Taktzahlen geklappt hat! Finale?

Pieter: Yep. Da ist dieses große, edle *Alle Menschen werden Brüder*-Melodie (ein bisschen wie das Finalthema aus Brahms' Symphonie Nr. 1). Ich spiele das in Violin-Lage, aber auf der G-Saite, wie auf der Violine. Es bleibt allerdings eine Herausforderung, da nicht zu nachdenklich oder zu schwer zu werden. Das ist ein wunderbares Rondo (wenn es denn eines ist), mit Magie, Tiefe und Jubel, und es wäre reine

Verschwendung, das nicht auf dem Cello zu spielen – wie auch den Rest der Sonate.

Stefan: Das war effizient – und mit einer kleinen Provokation am Ende?

Pieter: Nicht wirklich. Ehrlich gesagt denke ich, diese Sonate verliert dadurch weder Charme, noch Bedeutung oder Charakter. Sie gewinnt einfach ein bisschen an Schönheit.

Stefan: Oho?

Pieter: Verzeihung...

Stefan: Wenden wir uns doch der Cellosonate Nr. 2 zu, op. 99. Eine ganz andere Baustelle, obwohl sie exakt zur gleichen Zeit und unter den gleichen Bedingungen entstand, wie die zweite Violinsonate op. 100. Im Sommer 1886, Brahms in heiterer Urlaubsstimmung.

Hast Du irgendeine Erklärung dafür, warum er mit dieser zweiten Cellosonate so lange gewartet hat? Die erste, in e-Moll, schrieb er exakt 20 Jahre früher...

Pieter: Ja, was für eine Verschwendung, nicht wahr? Vielleicht war er einfach zu beschäftigt mit seinen Symphonien; alle vier entstanden ja in eben diesen 20 Jahren Pause zwischen den beiden Cellosonaten. Oder vielleicht hat er zu oft Urlaub gemacht zwischendrin; mit all dem Geld, das er mit dem Copyright seines Wiegenlieds verdiente, konnte er sich das zweifelsohne leisten? Aber es gibt noch eine andere Möglichkeit: Genauso, wie die Klarinettenwerke gegen Ende von Brahms Leben von seiner Interaktion mit dem Klarinetisten Richard Mühlfeld inspiriert wurden, entstand eine Reihe von Cellowerken aus Brahms Freundschaft mit Robert Hausmann,

einem Cello-Wunderkind und aktivem Förderer der ersten Cellosonate. Brahms widmete Hausmann dann nicht nur die zweite Cellosonate, sondern auch das Doppelkonzert Opus 102 für Violine und Violoncello das er im folgenden Jahr schrieb (die Violinstimme wurde Joseph Joachim anvertraut). Es wäre wirklich schön, wenn wir eine Aufnahme dieser Sonate oder des Doppelkonzerts mit Hausmann hätten: Er war berühmt für seinen großen Klang – einige Zeitgenossen behaupteten, dieser würde an eine Posaune erinnern (!) – und er spielte sein Cello ohne Stachel. Ich bin sicher, Hausmann hat den ersten Satz dieser Sonate grandios gespielt: Was für ein Kraftakt! So stolz und symphonisch, einfach fantastisch...

Stefan: Ich lausche Dir, und Du darfst das gerne weiter ausführen. Etwas weiter.

Pieter: Lautes Getöse, große Gesten. Motive, die vor einem Hintergrund aus Klaviertremoli aufblitzen, um damit zu beginnen. Diese Tremoli, die das Klavier wie ein mächtiges Cymbalum klingen lassen, stellen sich dann als das Rückgrat des ganzen Satzes heraus, und wenn sie schließlich in der Cellostimme auftauchen, ist ihr Effekt sogar noch exotischer und überwältigender. Ähnliche Cello-Tremoli kenne ich sonst nur aus Mendelssohns letztem Streichquartett. Was definitiv eine weitere Doktorarbeit wert wäre, eine, die Licht auf die Verbindungen zur Zigeunermusik dieser Zeit und die vorherrschende Stilistik des Spiels im Allgemeinen wirft. Gleichzeitig verlangt dieser Satz genaueste Tempokontrolle und dynamische Disziplin. Die Kombination aus Turbulenz und straffer Organisation des Materials macht seine stolze Kraft und seinen Charakter aus. Und da habe

ich noch nicht mal die Durchführung erwähnt, die, ein bisschen rätselhaft, auf Schnipsel aus dem *Adagio* aufzubauen scheint.

Stefan: Nein, die hast du noch nicht erwähnt, aber vielleicht könntest du auf dieses *Adagio* nun etwas näher eingehen.

Pieter: Wiederum ein bemerkenswerter Anfang. Ich kann mir nicht helfen, Mitleid mit den armen Geigern zu haben, die das nicht gut in einer Transkription spielen können, während wir Cellisten ihre Sonaten sehr wohl spielen können.

Stefan: Sei vorsichtig.

Pieter: Verzeihung nochmals. Aber diese Pizzicati sind so idiomatisch, dass es sonderbar wäre, sie unterzubewerten, obwohl das

Klavier das Hauptthema hat. Natürlich wollen wir geschmackvoll bleiben, aber lass das Klavier ruhig seine Chance mit dem explosiven Auftakt zum Forte im zweiten Takt ergreifen und jedermann wird verstehen, was da vorgeht. Ein toller Satz, nur muss man vermeiden, ein *Adagio serioso* daraus zu machen, anstatt des *Adagio affetuoso*, das es ist. Ich habe also darauf geachtet, dass es nicht zu langsam wird, so dass das Wiegenlied in Takt 12 (mit den ersten Cello-Triolen) sanft schwingt.

Stefan: Soll ich dann die ABA-Liedform erwähnen, mit dem B-Teil in Moll und dem *quasi-recitativo*-Beginn?

Pieter: Du hast es soeben getan. *Scherzo* also? Hier sieht man, wie gut Brahms in 6/8-Scherzos in Molltonarten ist. Das ist einfach meisterlich, großartig, und sehr imposant.

Auf einer Stufe mit seinen zwei Brüdern aus dem Klavierquintett und dem c-Moll-Klavierquartett. Soll ich meine Kommentare zur Artikulation für The Room aufsparen?

Stefan: Ich würde sagen ja. Und was ist mit dem Finale? Von dem wurde immer wieder einmal behauptet, dass es zu bescheiden und leicht sei, um eine Sonate von solcher Erhabenheit zu krönen.

Pieter: Ja, lustig, während es doch so offensichtlich ist, dass Brahms hier wiederum seine Meisterschaft unter Beweis stellt. Als Küchenchef reanimiert er unseren Appetit mit einem leichten Vorgericht. Die Eröffnung verlangt ein *mezza voce* in beiden Instrumenten, mit zwei Bindebögen über je einen Takt, dann zwei über je zwei Takte: Ein Seufzer der Erleichterung und

ein Ausstrecken der Beine. Der folgende Gang enthält dann eine Vielfalt an Geschmäckern, inklusive einer Rückkehr zur Zigeuner-Atmosphäre im Mittelteil.

Stefan: Das scheint mir der rechte Moment zu sein, sich Schuberts Sonate für Violine und Klavier, D 574, zuzuwenden, die er 1817 als junger Mann von 20 Jahren schrieb – obwohl sie erst 1861 gedruckt und 1864 öffentlich uraufgeführt wurde. Sie ist ein substanzvolleres Werk als die drei Sonatinas aus dem Jahr 1816 – die sich deutlich an den Amateurmarkt richteten –, aber sie wird immer noch als Übergangswerk angesehen, in dem Franz sich bemüht, seinen eigenen, reifenden Lyrizismus mit seiner Liebe zu Beethoven und Rossini in Balance zu bringen. Ich kann diese Vorbehalte nicht nachvollziehen: Für mich ist diese Sonate ein bezwingend anziehendes Stück, und auch Du scheinst ein besonderes Faible dafür zu hegen...

Pieter: Wer würde das nicht? Diese unwiderstehliche Anfangsmelodie! Die Wonnen dieses Stücks sind wirklich ohne Zahl, und alle Cellisten sollten es spielen. Natürlich ist das ein bisschen eine Herausforderung, aber das ist die Arpeggione-Sonate auch, die nach dem selben leichten Strich, beweglichen und wienerisch-italienischen Geist verlangt – nicht gerade Qualitäten, die man gemeinhin mit dem Cello assoziiert. Auch das ist eine geseignete Partitur, wie ein lyrischer Bewusstseinsstrahl. Ich könnte noch stundenlang von ihren Qualitäten schwärmen, aber an diesem Punkt möchte ich mich damit zufriedengeben, zu sagen, dass es unglaublich erhebend ist, diese glückselige, berührende und energetische Musik zu spielen.

Stefan: Ich bin froh, dass sie Dich so berührt. Keine Mikrochirurgie über Dynamik, Rhythmik, Melodie, Architektur oder Harmonie diesmal? Keine Dissertationsvorschläge für hoffnungsfrohe Musikwissenschaftler?

Pieter: Nicht jetzt. Aber The Room ist nun offen für Diskussionen...*

*Pieter Wispelwey und
Stefan Grondelaers*

Übersetzung: Andrea Braun

*Bitte besuchen Sie
www.pieterwispelwey.com oder
www.eprclassic.eu
für weitere Informationen
über The Room.



Stef: Pieter, voor de vorige afleveringen van je Schubert-Brahms pelgrimstocht heb je telkens een stuk over je visie als kunstenaar voor het boekje geschreven. Maar nu wil je iets ruimers, of in elk geval iets nogal anders?

slijten af, maar worden ook opgefrist. Het zou gezond zijn als wij uitvoerders onze mening konden verkondigen, onze twijfels en vragen, overtuigingen en obsessies konden delen. Hoe dan ook meer dan nu het geval is.

Pieter: Dat klopt. Ik speel al een tijdje met het idee van een platform waar interpretatiekwesaties aan bod kunnen komen. Ik mis de uitwisseling, de wederzijdse bevruchting.

Stef: Ik ben het helemaal met je eens, en ik vind het lovenswaardig dat je met de cellomata's wil sparren, maar vergeet je alsjeblieft niet dat we de goede lieden die deze CD gekocht hebben moeten informeren?

We verkondigen onze visies op interpretatie in individuele lessen en publieke masterclasses, maar dat is voor mij niet genoeg. Ik wil mijn collega-interpreten in een (virtueel) debat betrekken.

Pieter: Natuurlijk. Maar zou ik toch *The Interpretation Room* mogen lanceren?

Onze kunst is niet statisch. Interpretieren is een levende discipline, geen fossiel anachronisme.

Stef: Ga je gang. Leid ons rond in je speeltuin en vertel ons over de drie sonates die je met Paolo hebt opgenomen. Wat wil je erover kwijt?

Een uitvoering varieert met elke plek en bij elke gelegenheid, uitvoeringstradities veranderen,

Pieter: Waarschijnlijk teveel. Een hoop feitjes en fitnesses.

Op dit moment is *The Room* nog in aanbouw. Nadat we deze pagina's gevuld hebben verwijzen we er gewoon naar als *The Room*, goed?

Stef: Even de teugels vieren: ik heb nog een vraag voordat je de

microscoop en het ontleedmes ter hand neemt. Jouw celloversie van Brahms' tweede Vioolsonate op. 100

is een wereldpremière, maar het stuk neemt in elk geval een bijzondere plek in Brahms repertoire in. Hij schreef het in de zomer van 1886, op vakantie in Thun in de Zwitserse Alpen. We treffen hem daar aan in een uitstekend humeur, in de grootste creatieve opwindning.

Hij was overweldigd door de grandeur van zijn omgeving, het schitterende weer, en de nabijheid van *Biergartsen* die hij kon bezoeken met zijn vriend Klaus Groth, de dichter, en de alt

Hermine Spies (wist je trouwens dat zowel Brahms als Groth wellicht een

beetje verliefd waren op Spies?). In het licht van al die zegeningen zou Brahms gezegd hebben dat de strek "zo vol melodieën [zat] dat je moest opletten dat je er niet op ging staan". Hoor je dat in deze muziek?

Pieter: Zonder meer. Ik voel dezelfde opwindning als ik op. 78 speel, de eerste Vioolsonate. Alles lijkt te zingen, is lyrisch, ademt inspiratie uit.

Elke keer als de pen van de componist het blad beroert daft hij goud op.

Natuurlijk blijft het voor de cellist – of liever voor de bespeler van het strijkinstrument – zowel als voor de pianist de uitdaging die melodieën zo moeiteloos te spelen als ze uit de geest van hun bedenker opborrelden.

Stef: Dank je. Zullen we dan nu *The Room* betreden?

Pieter: Maat 1. Allegro amabile, verrukkelijk, quasi vierstemmig, als een koorpartituur, vandaar het niet te snelle tempo. De eerste twee noten een kwart uit elkaar, net zoals in de volgende drie maten (onderwerp voor een dissertatie: Brahms' melodische opbouw?). Dan de eerste grote uitdaging: maat 5. Moet ik die als een onderbreking, een commentaar, of als een <i>afterthought</i> opvatten? Ik heb gekozen voor een versie waarin maat 5 als een vervolg op de melodie naar maat 6 leidt, waardoor maat 10 ermee rijmt als een spiegel. Fascinerend hoe lyrisch domineert, in de zin dat de structuur asymmetrisch, onvoorspelbaar, onklassiek is. Eerst krijgen we drie keer 4 maten + 1, daarna 5 solo pianomaten alvorens de cello het hoofdthema claimt. (Nog een thesissalaris (TA): Brahms' grammatica).	Stef: Spijt me dat ik je onderbreek, maar in dit tempo geraken we niet erg ver. Pieter: Goed. Maar heb nog even geduld, ik kan misschien wat sneller. We zitten intussen aan maat 21: 10 maten zoals aan het begin, de piano speelt de 5^{de} en de 10^{de} maat. Dan worden de dingen wat transparanter: drie keer 4 maten (31, 35, 39), drie keer verdeeld in 2 normale 3/4 maten en twee maten met hemiolen waarin Brahms van drie- naar tweeledig metrum switcht, net zoals in maten 11-14 en 16-20. Dan de climax in maat 43, waar de cello afdaalt in afwisselend brede trocheeën (lang-kort) en jamben (kort-lang), met gecamoufleerde hemiolen in de piano, alles bij elkaar een meesterlijke overgang in 8 maten. Van extase naar de nederige aankondiging van het tweede thema. (Intussen nog een TA: Brahms' ritmes.) Stef: Nu ga je te ver. Ik begrijp perfect waarom dit je opwindt als je het speelt, maar de verbale weergave is misschien niet even meeslepend... Pieter: Ik weet het, maar laat me nog even het tweede thema doen, dan maken we de balans op. Wat me opvalt, is de articulatie die Brahms vraagt: 2 maten waarin alle noten in één streek gespeeld worden, 2 maten met streken per halve maat. Zie hier het vierde TA: Brahms' articulatie. Een componist spreekt tot ons in harmonieën, melodieën, dynamiek, accenten, bogen, en in woorden als <i>teneramente</i> (teder) voor het tweede thema van de piano, terwijl de cello
	<i>espressivo</i> voor dezelfde frase heeft. Allemaal intieme en betekenisvolle boodschappen van de componist. Stef: Mooi. Wat betekenen ze dan? Pieter: Wel, soms heb je woorden in plaats van bogen of andere non-verbale boodschappen. Ze manen de cellist in dit geval aan om niet zonder meer te imiteren wat de pianist net deed, en om de melodie ergens anders naartoe te leiden. Stef: OK. Tussentijdse evaluatie? Pieter: Wel, tot nu toe ben ik voorzichtig begonnen met de expositie van een "Brahmsiaans" <i>amabile Allegro</i> met zijn talrijke bekoorlijkheden boven en onder de oppervlakte. Een expositie die

elegant, gesofisticeerd, en transparant is, met een paar energieke uithalen naar het einde toe. Zal ik het aan de luisteraar overlaten wat hij of zij van het avontuur en het tumult in de doorwerking moet maken?

Stef: Waarom niet?

Hoe gaan we verder?

Pieter: Met het tweede deel? De keuze van tempo en articulatie is cruciaal hier. Ik heb besloten het *tranquillo* in de tempoaanduiding te vertalen in een bedaard tempo voor de zestiende noten, eerder dan voor de achtste noten, wat er ook toe leidt dat de vierezestigste noten niet te nerveus klinken. Wat de articulatie betreft heb ik ervoor gekozen de tweede maat in een zacht wiegend tempo te spelen, en er lucht en een lichte toets aan toe te voegen om het contrast met de gebonden elementen in het materiaal

te benadrukken. Na het dansante *Ländler* intermezzo wordt het een stap intenser in de terugkeer van het Andante, en na nog een intermezzo zoekt de cello de stratosfeer op in het derde Andante. Het ongecompliceerde einde is haast een opluchting na dat laatste Andante waarin de emoties naar opnieuw een hoger plan werden getild.

Stef: Blij dat het dit keer zonder maatcijfers kon. Finale?

Pieter: Ja. Hier heb je die grote en nobele *Alle Menschen werden Brüder*-melodie (een beetje zoals het thema in de Finale van Brahms' Symfonie nr. 1). Ik heb besloten om dit op dezelfde toonhoogte als de viool te spelen en bovendien net zoals op de viool op de G-snaar. Maar het blijft een uitdaging om niet te meditatief en niet te zwaar op de hand te worden. Dit is een groots Rondo (als het er inderdaad

één is) met magie, diepte en vreugde. Het zou jammer zijn dit niet op de cello te spelen, zoals de rest van de sonate.

Stef: Dat ging lekker. Toch even provoceren aan het einde?

Pieter: Niet echt. Ik geloof werkelijk dat deze sonate niks aan charme, betekenis of karakter inboet als ik haar op cello speel. Ze wordt alleen wat mooier...

Stef: Huh?

Pieter: Mijn excuses.

Stef: Over naar de tweede Cellosonate op 99. Een totaal ander paar mouwen hoewel ze op krek hetzelfde moment en in vergelijkbare omstandigheden tot stand kwam: in de zomer van 1886, in de meest uitbundige vakantiestemming die Brahms ooit meemaakte. Enig idee waarom Brahms zo lang wachtte met

die tweede Cellosonate? De eerste, in E-klein, schreef hij exact twintig jaar eerder...

Pieter: Jammer he? Misschien had hij te druk met z'n symfonieën: hij schreef ze alle vier in de periode tussen de twee cellosonates. Of misschien nam hij te vaak vakantie: met al het geld dat hij verdiend had aan de auteursrechten van zijn *Wiegenlied* kon hij zich dat in elk geval veroorloven. Maar er is nog een mogelijkheid. Net zoals de vloed aan klarinetwerken aan het einde van Brahms' leven het gevolg was van zijn ontmoeting met klarinetgenie Richard Mühlfeld, zijn een aantal cellowerken zeker ontstaan door Brahms' vriendschap met Robert Hausmann, een cellovirtuoos die een actieve promotor van de eerste Cellosonate was. Brahms droeg niet alleen de tweede Cellosonate aan Hausmann op, maar ook het Dubbelconcerto voor

Viool en Cello dat hij een jaar later schreef (de vioolpartij was voor Joseph Joachim). Het zou zo heerlijk zijn een opname van Hausmann van de Sonate of het Dubbelconcerto te hebben: hij was notoir voor zijn grote toon – sommige tijdgenoten vergeleken hem met een trombone – en hij bespeelde de cello zonder pin. Ik ben er zeker van dat Hausmann grandioos zou geweest zijn in het openingsdeel van de sonate: zo woest, zo symfonisch, simpelweg geweldig...”

Stef: Ik luister. En je mag uitweiden.
Een klein beetje..

Pieter: Woeste uithalen, diep gegrom, grote gebaren, enorme turbulentie. Motieven die oplichten tegen een achtergrond van tremolo's in de piano, om te beginnen. Die tremolo's doen het klavier klinken als een machtig cimbalom, en ze blijken de

ruggengraat van het hele deel te worden. Wanneer ze in de cellopartij verschijnen is hun effect nog exotischer en overweldigender. Ik ken dit soort cello-tremolo's alleen uit Mendelssohns laatste strijkkwartet. Absoluut nog een dissertatie waard, een beetje die licht laat schijnen op de zigeunermuziek uit die tijd, en de toen heersende speeltechnieken in het algemeen.

Tegelijkertijd vereist het deel uiterste tempocontrole en dynamische discipline. Het is de combinatie van turbulentie en strakke organisatie die de kracht en het karakter van het stuk uitmaken. En dan heb ik het nog niet eens over de doorwerking gehad die, een beetje verrassend, op snijperstjes Adagio gebaseerd lijkt.

Stef: Klopt, daar heb je het nog niet over gehad. Maar ik denk dat je beter met dat Adagio verdergaat.

Pieter: Goed. Opnieuw een opmerkelijke start. Ik kan niet anders dan medelijden hebben met de arme violisten die dit met geen mogelijkheid in transcriptie kunnen spelen, terwijl wij cellisten wel hun sonates kunnen spelen...

Stef: Nou ga je ver...

Pieter: Excuus. Maar die pizzicati zijn zo idiomatisch dat het raar zou zijn om ze niet te benadrukken, zelfs terwijl de piano het hoofdthema heeft. We willen natuurlijk graag smaakvol blijven, maar laat de piano haar kans grijpen met de explosieve opmaat in de tweede maat: dan begrijpt iedereen wat er aan de hand is. Prachtig deel, mijn enige zorg is er geen *Adagio serioso* van te maken in plaats van het *Adagio affetuoso* dat het eigenlijk is. De oplossing is het tempo niet te laag te nemen, en het wiegeliedje in

maat 12 (met de eerste cello-triolen) ook echt zacht te laten wiegen.

Stef: Moet ik het niet even over de ABA liedvorm hebben, waarin het B-deel de *minore* is met het quasi-recitatieve begin?

Pieter: Je hebt het net gedaan. Over naar het Scherzo? Hier kan je horen hoe goed Brahms is in mineur Scherzo's in 6/8 maat. Dit is echt meesterlijk, indrukwekkend, meeslepend. Op dezelfde hoogte als de twee evenknieën van het Pianokwintet en het C-klein Pianokwartet. Zal ik mijn opmerkingen over articulatie voor The Room reserveren?

Stef: Goed idee. Hoe zit het met de Finale? Men zegt wel eens dat dit slotstuk wat licht en bescheiden is om een sonate van een dergelijke grandeur te bekronen...

Pieter: Inderdaad, en dat is grappig omdat Brahms' meesterschap andermaal zo duidelijk is. Als een chefkok zorgt hij ervoor dat het dessert niet te zwaar is. De openingsmaten vragen *mezza voce* in de beide instrumenten; eerst twee maten met één streek per maat, dan vier maten met streken van twee maten. Iets als een zucht van opluchting dus, en daarna lekker de benen strekken. De rest van het deel brengt een waier aan smaken, met onder andere een terugkeer naar de zigeunerambiance van het middendeel.

drie Sonatines uit 1816 – die duidelijk voor de amateurmarkt bedoeld waren –, maar het wordt nog altijd beschouwd als een "overgangsstuk" waarin Franz zijn rijpende lyriek met zijn liefde voor Beethoven en Rossini in balans tracht te krijgen. Ik heb geen sympathie voor die reserves: ik vind dit een overdonderend aantrekkelijk stuk, en ik geloof dat ook jij er een bijzondere achting voor hebt...

Pieter: Dat kan toch ook niet anders? Die onweerstaanbare openingsmelodie! De verrukkingen van dit stuk zijn ontelbaar, alle cellisten moeten dit spelen. Natuurlijk is het een beetje een uitdaging, maar dat is de Arpeggione ook: die vereist dezelfde lichte toets, dezelfde wendbaarheid, en "Weens-Italiaanse" ziel, geen kwaliteiten die normaal met de cello geassocieerd worden. Maar dit is weer zo'n gezegende partituur, echt een lyrische *stream of consciousness*.

Stef: Dit lijkt me een geschikt moment om naar Schuberts Sonate voor Viool en Piano D. 574 over te gaan, die hij in 1817 als jongeman van 20 schreef – al werd het stuk pas in 1861 gepubliceerd, en pas in 1864 voor het eerst uitgevoerd. Dit is een substantiël werk dan de

Ik zou de kwaliteiten van deze sonate oneindig kunnen blijven roemen, maar laat ik volstaan met te zeggen hoe heerlijk het is deze muziek te spelen!

Stef: Ik ben blij dat je zo ontroerd bent. Geen microchirurgie op de dynamiek, het ritme, de melodische opbouw, de harmonie? Geen dissertatiesuggesties voor ambitieuze musicologen?

Pieter: Momenteel niet. Maar The Room is nu wel open voor discussie...*

*Pieter Wispelwey en
Stefan Grondelaers*

*Voor meer nieuws over The Room, volg www.pietarwispelwey.com en www.eprclassica.eu.

SCHUBERT - BRAHMS
PIETER WISPELWEY - PAOLO GIACOMETTI
THE COMPLETE DUOS / OPUS 100

JOHANNES BRAHMS
Sonata in A major, Op. 100

- | | |
|--|-------|
| 1. Allegro Amabile | ##:## |
| 2. Andante tranquillo - Vivace - Andante
Vivace di più - Andante - Vivace | ##:## |
| 3. Allegretto grazioso (<i>quasi Andante</i>) | ##:## |

FRANZ SCHUBERT
Sonata in A major, D 574 Op. post. 162

- | | |
|---------------------------|-------|
| 4. Allegro Moderato | ##:## |
| 5. Scherzo: Presto - Trio | ##:## |
| 6. Andantino | ##:## |
| 7. Allegro Vivace | ##:## |

- JOHANNES BRAHMS**
Sonata in F major, Op. 99
- | |
|------------------------|
| 8. Allegro Vivace |
| 9. Adagio affettuoso |
| 10. Allegro passionato |
| 11. Allegro molto |

Total time: 69:57

Instruments:

Cello: J.B. Guadagnini (1760, Parma).

Grand piano: Steinway & Sons grand model D - 507435

Technician: Michiel Haagsma.



Recording equipment:

Microphones: Neumann M150, DPA 4006, BBC Coles 4038, Schoeps MK2H

Preamps: Grace design M 802

Recorded at 88.2 kHz 24 bit.

