

JOHANNES BRAHMS

COMPLETE VIOLIN SONATAS

VADIM TCHIJIK

ALBERTO URROZ





BRAHMS EN LA ENCRUCIJADA DEL ROMANTICISMO TARDÍO

La reputación de Johannes Brahms (Hamburgo 1833-Viena 1897), su genio y su importancia histórica están hoy fuera de toda duda. Sin embargo, no siempre fue así, ni siquiera en vida. Por un lado, Brahms, que gozó de la fama del público y la aceptación de la crítica a lo largo de toda su carrera (especialmente en Viena), fue reconocido como el sucesor natural de una larga estirpe de compositores alemanes de música orquestal y de cámara, que van de Haydn a Schumann pasando por Mozart, Beethoven y Schubert; de música para piano, coral, de Lieder, y prácticamente de cualquier género musical excepto la ópera y la música programática, géneros y técnicas que nunca le interesaron o no llegó a comprender.

Por otro lado, su negativa a adherirse a los principios de la *Zukunftsmusik* («Música del futuro»), el movimiento anunciado por Wagner y sus acólitos que, en la década de 1870, se había convertido en la principal escuela de Alemania, obstaculizó su plena aceptación entre un amplio grupo de músicos, especialmente los adscritos a los círculos musicales de Weimar y Bayreuth. Tanto los compositores como los críticos musicales no entendieron

(o prefirieron no hacerlo) una de las características que hacen que la música de Brahms sea inmediatamente reconocible e inconfundiblemente romántica: a saber, una especie de pasión controlada e introspectiva, en apariencia desprendida y sometida, que sin embargo alberga una profunda emoción y hondura.

Para muchos de sus contemporáneos, la música de Brahms se mantuvo anclada en las tradiciones del pasado. Por ello, algunos consideraban que su fama era ilegítima e inmerecida. El propio Wagner, que había sido receptivo a las *Variaciones y fuga sobre un tema de Haendel* para piano, Op. 24, se volvió más tarde ferozmente crítico con Brahms a medida que éste crecía en popularidad. Mientras tanto, Brahms admiraba la música de Wagner, limitando su ambivalencia únicamente a los preceptos dramaturgicos de la teoría wagneriana, expuestos en su ensayo *Oper und Drama*.

Este argumento carece de sentido hoy en día: nadie se atrevería a considerarla música de Brahms convencional o academicista, y mucho menos conservadora. Sin embargo, en el período romántico tardío, la pareja Wagner-Brahms alcanzó el dudoso estatus de antagonismo estético en los círculos musicales de habla alemana. Aunque Brahms sobrevivió catorce

años a su «rival», lo cierto es que, en el momento de su muerte, el mundo musical identificaba a Wagner como el compositor históricamente más significativo de los dos; era él quien había allanado el camino a la siguiente generación de compositores. A principios del siglo XX, el componente peyorativo asociado al significado de la palabra «academicista» se había apoderado de la imaginación del público y los seguidores de Wagner habían llegado a ser claramente superiores en número. Wagner había creado escuela; Brahms, no. Así pues, Brahms se movía precariamente en una época (el romanticismo tardío) y un lugar (el recién creado Imperio Alemán y sus vecinos satélites) que veneraban la tradición pero al mismo tiempo esperaban de sus artistas una clara apuesta por el progreso. Esta era la impronta en la sociedad de la idea hegeliana sobre la inexorabilidad de la evolución histórica que el asombroso progreso de la Revolución Industrial estaba revelando no sólo como inevitable sino también como deseable.

Robert y Clara Schumann fueron los primeros en apreciar a Brahms como compositor. Conocieron al joven compositor de Hamburgo en 1853, cuando apareció sin previo aviso en la puerta de su casa de Düsseldorf, quedando fascinados por su música. Así lo reveló al mundo Schumann

en el artículo titulado «Neue Bahnen» («Nuevos caminos»), publicado en la revista *Neue Zeitschrift für Musik* poco después de su primer encuentro. En un lenguaje algo extravagante, Schumann proclamó la llegada de un joven músico «llamado a dar expresión a su tiempo de forma ideal: un músico que revelaría su maestría no en etapas graduales, sino que, como Minerva, brotaría completamente armado de la cabeza de Cronos. Y ese músico ha llegado; un joven sobre cuya cuna han velado las Gracias y los Héroes. Su nombre es Johannes Brahms...». Después de esto, la fama de Brahms creció rápidamente. Sin embargo, la responsabilidad de tener que soportar la carga de convertirse en el «salvador de la música alemana», título otorgado por Schumann, seguramente derivó en fuente de ataques de ansiedad que nunca le abandonaron del todo. Durante la mayor parte de su carrera, Brahms fue capaz de conciliar magistralmente la tradición con el progreso. Sin embargo, en los últimos años de su carrera se sintió en ocasiones descorazonado al darse cuenta de que los caminos que estaba tomando la música le eran ajenos. Probablemente pensaba que las innovaciones de otros compositores en la tonalidad extendida, poniendo en tela de juicio el propio sistema tonal, tendrían un efecto perjudicial en su legado.

No fue así. Al final, Brahms sería reivindicado como compositor progresista por Arnold Schönberg, quizás el menos indicado para defenderlo por ser heredero musical de Wagner. En 1933 (centenario de Brahms), Schönberg dio una conferencia en Berlín en la que reivindicó al compositor como un avanzado para su época (en 1947, viviendo en Estados Unidos, la publicó bajo el título «Brahms, The Progressive»). Schönberg y su alumno Anton Webern llegaron a afirmar que Brahms se había anticipado realmente a los avances de la Segunda Escuela de Viena. Schönberg llamó la atención sobre la afición de Brahms a las irregularidades de ritmo y frase, y sobre la saturación motivica de su música (técnica que denominó *Entwickelnden Variation*), es decir, la práctica brahmsiana de generar una obra creando una red de densas conexiones y desarrollos temáticos derivados de unos simples motivos musicales. En teoría, el principio de esa «variación desarrollada» era similar a la técnica clásica de manipulación temática y motivica. Sin embargo, mientras que Haydn y Beethoven la habían utilizado exclusivamente en las secciones de desarrollo de formas extensas como la sonata-allegro, Brahms haría uso de esta técnica en toda su producción compositiva. En cuanto al tratamiento

armónico del material musical, Brahms fue más innovador de lo que sus oponentes hubieran esperado. La armonía ya se había vuelto extremadamente sofisticada en la música de sus predecesores, entre otros, Chopin y Schumann. Para ellos, la complejidad armónica se mostraba especialmente audaz en la nueva armonización de material presentado con anterioridad. Brahms fue más allá: sus temas contruidos mediante pequeños motivos se van transformando y desarrollando, tanto en forma como en contenido armónico, a partir de su primer enunciado.

Con su hallazgo, Schönberg consiguió disipar la cuestión de clasificar a Brahms como conservador o progresista. Quizá de lo que no se dieron cuenta Wagner y sus seguidores es de que el supuesto conservadurismo de Brahms actuaba como guardián, no como obstáculo, de la tradición alemana.

Brahms y la música de cámara.

En la segunda mitad del siglo XIX, la música de cámara había pasado a un segundo plano, perdiendo parte de la popularidad de la que había gozado a principios de siglo. El Romanticismo tardío fue la época de monumentales conciertos, sinfonías y

óperas. En aquella época, el talento de un compositor apenas se medía en función de su capacidad para componer música de cámara, como por ejemplo cuartetos de cuerda: Beethoven ya había dicho la última palabra al respecto. Para muchos melómanos, el cultivo de la música de cámara se consideraba una actividad «pequeño burguesa», apreciada por oyentes cultos -y conservadores- que poseían un juicio perspicaz basado en el buen gusto. La música de cámara se asociaba al salón burgués más que a la sala de conciertos, un espacio que, en la época de Brahms, había adquirido ciertas connotaciones negativas por ser un lugar para aficionados y diletantes. Como género musical, la música de cámara estaba demasiado anclada en la tradición como para ser víctima de cualquier intento de radicalidad.

Brahms no fue el único compositor de su generación que se interesó por la música de cámara, pero sin duda fue el único entre los principales: ninguno de los miembros de la «escuela progresista» (Bruckner, Liszt o Berlioz, por no hablar de Wagner) escribió ninguna obra camerística significativa. Una vez más, los miembros de la Segunda Escuela de Viena, con su regreso a la música de cámara, demostraron que aquellos estaban equivocados y evidenciaron su afinidad con el mundo musical de Brahms.

Las obras instrumentales de cámara de Brahms incluyen tres cuartetos de cuerda, dos quintetos de cuerda, dos sextetos de cuerda, un quinteto para clarinete, un trío para clarinete y un trío para trompa, un quinteto para piano, tres cuartetos para piano y tres tríos para piano, así como varias obras para dos pianos. Además, compuso tres sonatas para violín y piano, dos para violonchelo y piano, y dos para clarinete y piano (que posteriormente el compositor arregló para viola). Por último, participó en una obra original de composición múltiple, la sonata FAE, en la que cada uno de los cuatro movimientos fue compuesto alternativamente por un compositor diferente, así como en algunas piezas tempranas para conjunto que no han sobrevivido.

Brahms recibió de Schumann la tradición alemana de la música de cámara y la favoreció por encima de cualquier otro género, hasta el punto de definirla para la segunda mitad del siglo XIX. A lo largo de 40 años, desde el Trío con piano Op. 8 (1854) a la Sonata para clarinete Op. 120 (1894), abarca un corpus de 24 obras completas que es posiblemente el de mayor envergadura después de Beethoven. Para muchos especialistas, la música de cámara capta la personalidad creativa básica de Brahms como el drama musical

lo hace con la de Wagner. No hay mejor manera de entender la evolución del estilo de Brahms que estudiando su producción camerística (como ocurre con Haydn y sus sinfonías, Beethoven y sus sonatas para piano o Chopin y sus mazurkas, por poner algunos ejemplos).

Brahms. Las Sonatas para Violín y Piano
Sonata para violín y piano en sol mayor,
Op. 78

- I. Vivace ma non troppo
- II. Adagio
- III. Allegro molto moderato

Brahms compuso la primera de sus tres sonatas completas para violín y piano en los veranos de 1878 y 1879, durante sus vacaciones en la localidad carintia de Pörschach am Wörthersee, siendo estrenada en Bonn en noviembre de 1879.

Esta Sonata puede escucharse como un compendio de las características de la personalísima encarnación del Romanticismo por parte de Brahms: combina un dulce lirismo, con una expresividad contenida y cierta inquietud emocional. Todo ello en un flujo melódico ininterrumpido en el violín que canta de principio a fin sin ser nunca interrumpido por el piano. Otro elemento muy

reconocible del estilo maduro de Brahms impregna el primer movimiento: su personalísima comprensión y manejo del ritmo, y en concreto, el uso de la hemiola. Como en muchas otras obras de madurez (por ejemplo, sus últimas obras para piano solo, Op. 116 a Op. 119), este movimiento está lleno de introspección y melancolía. Nunca es abiertamente emocional, sino íntimo y profundo, envuelto en un velo de misterio. En conjunto, toda la Sonata es un ejemplo de integración formal y motivica y de coherencia emocional.

El segundo movimiento está marcado por un tono sombrío, especialmente evidente en el extenso episodio central que recuerda a una marcha fúnebre. El sentimiento fatalista continúa en el movimiento final. El inicio en modo menor cita dos de sus propias canciones, «Regenlied» («Canción de la lluvia»), las gotas de lluvia simbolizan lágrimas y «Nachklang» («Recuerdos»), ambas sobre poemas de Klaus Growth. Asimismo, los temas principales de los movimientos precedentes se reafirman momentáneamente en el tercero. Esta reminiscencia, o «retorno a una experiencia anterior», ha llevado a algunos estudiosos a sugerir que la Sonata contiene un impulso autobiográfico no declarado, una especie de «programa» o narración que, por lo demás, raramente se encuentra en la

música «absoluta» (es decir, no referencial) de Brahms. Los fugaces y suaves acordes que ponen fin a la sonata son una sorpresa y no ayudan a disipar el ambiente pesimista que impregna todo el último movimiento. Es posible que Brahms quisiera transmitir un sentimiento de nostalgia cuando dijo que la Sonata «se tocaría mejor en una tarde lluviosa».

Sonata para piano y violín en la mayor, Op. 100.

- I. Allegro amabile
- II. Andante tranquillo
- III. Allegretto grazioso (quasi Andante)

La segunda Sonata de Brahms para esta combinación fue compuesta en el verano de 1886 durante sus vacaciones en el Oberland bernés. La Sonata se publicó como Op. 100, intercalada entre otras dos grandes obras de cámara, la Sonata para violonchelo y piano en fa mayor, Op. 99, y el Trío para piano en do menor, Op. 101. Brahms dio a la obra el título formal de «Sonata para piano y violín», indicando quizá que la parte del piano es tan importante (o más) que la del violín. Tanto si esta excusa es legítima como si es pura especulación, está claro que el piano asume un papel protagonista en esta sonata, siendo el encargado de introducir el primer tema del allegro inicial cuya factura

recuerda (según algunos especialistas) el inicio de la Canción de Hans Sachs en *Los maestros cantores de Núrenberg* de Wagner. Subtitulado «amabile», esta indicación refleja muy adecuadamente la atmósfera de este primer movimiento, lírico y refinado en todo momento.

El segundo movimiento, donde se alternan secciones claramente diferenciadas, tiene una factura muy original. El primer tema es un Andante apacible y diatónico en la tonalidad más «pastoral» de todas, fa mayor. La serenidad de esta sección se ve interrumpida tres veces por un impulsivo Vivace en re menor que no es más que un scherzo que parece anticipar el espíritu inquieto de la música de Ravel.

Según el musicólogo francés Georges Kan, la famosa «pequeña frase» de la «Sonata Vinteuil» que escucha un cautivado Charles Swann en la novela «En busca del tiempo perdido» de Marcel Proust es el tema que introduce el violín en el compás 89 del tercer movimiento, lo que sitúa a esta Sonata en el mismo grupo de otras sonatas para violín y piano (especialmente la de César Frank) que reclaman la misma afirmación. Este tercer movimiento, impregnado de reminiscencias vienesas, cierra una sonata que destaca por su impecable arquitectura y su apertura, en la

que técnica y virtuosismo (nunca gratuitos) se integran perfectamente en la partitura.

Sonata para violín y piano en re menor, Op. 108.

- I. Allegro
- II. Adagio
- III. Un poco presto e con sentimento
- IV. Presto agitato

En la Sonata número 3 en re menor, Op. 108, Brahms alcanzó el máximo nivel de economía de medios. A diferencia de las dos sonatas precedentes, la tercera tiene cuatro movimientos en lugar de tres, y sin embargo el enfoque altamente concentrado adoptado por el compositor la hace bastante corta, unos 20 minutos en total. Compuesta entre 1886 y 1888, fue dedicada al pianista y director de orquesta Hans von Bülow, amigo y colega de Wagner, antes de que ambos se enemistaran.

A diferencia del ambiente mayoritariamente eufónico y sereno que impregna las dos sonatas anteriores, un sentimiento de ansiedad y pesimismo persiste a lo largo de la tercera. El allegro inicial comienza con una melodía muy expresiva del violín, apoyada por un inestable acompañamiento sincopado del piano. El piano toma posteriormente el tema con un carácter

heroico y asertivo que el violín frustra con su acompañamiento sincopado. El segundo tema de la exposición es más luminoso, pero incluso aquí la expresividad lírica se ve recortada. El aspecto técnico más sorprendente del movimiento se produce en la breve sección de desarrollo donde el piano mantiene un pedal de dominante durante 47 asombrosos compases, lo que no contribuye a disipar el agitado estado de ánimo de todo el movimiento.

El segundo movimiento es una cavatina lenta en re mayor que da un respiro a la urgencia del movimiento anterior. Esta calma se ve frustrada una vez más por el tercer movimiento, un breve e inquieto Scherzo de cierto ambiente sombrío. El final es un apasionado «presto agitato», en un inconfundible compás brahmsiano galopante de 6/8, muy exigente para ambos instrumentos.

Sonatensatz, Scherzo en do menor para violín y piano.

La llamada Sonata F-A-E es una obra de cuatro movimientos para violín y piano, resultado de una lúdica colaboración entre tres compositores: Brahms, su mentor Robert Schumann y el alumno de éste, Albert Dietrich. Fue compuesta en Düsseldorf en 1853, poco después de

que Schumann y Brahms se conocieran. La idea de componer esta pieza híbrida partió de Schumann, quien deseaba sorprender al violinista Joseph Joachim con una obra escrita por sus tres amigos compositores. Joachim había adoptado la frase *Frei aber einsam* («Libre pero solo») como lema personal; así, las notas F-A-E se convierten en un criptograma musical que forma la base de los cuatro movimientos; Dietrich escribió el primer movimiento; Schumann se encargó del segundo y del cuarto (que incorporó a su Sonata para violín y piano, Op. 121), y Brahms escribió el tercero, un scherzo. La obra permaneció inédita hasta 1935, mucho después de que los tres compositores y el dedicatario hubieran fallecido. Sin embargo, el scherzo de Brahms había sido publicado con anterioridad en 1906 como pieza independiente o *Sonatensatz*. La sonata es una obra hermosa, que rara vez se interpreta hoy en día. La contribución de Brahms es realmente notable. Su scherzo en do menor contiene toda la energía, brío y pasión que el joven compositor había mostrado en otras composiciones tempranas como las tres sonatas para piano o el Scherzo, Op. 4.

Después de haber interpretado sobre el escenario las Sonatas para piano y violín de Beethoven, el soberbio pianista español

Alberto Urroz y el brillante violinista franco-ruso Vadim Tchijik vuelven a colaborar en esta excepcional grabación de la obra completa para violín y piano de Brahms, un programa que también han presentado en público en numerosas ocasiones. Quienes hayan seguido la carrera de estos dos excepcionales intérpretes podrán apreciar la profunda compenetración que exhiben en esta grabación. Claramente han alcanzado la madurez necesaria para interpretar el desafiante estilo maduro de Brahms en toda su profundidad y belleza.

Javier Albo

Georgia State University, Atlanta,
Noviembre 2022

Brahms at the Crossroads of the Late Romanticism.

The reputation of Johannes Brahms (Hamburg 1833-Vienna 1897), his genius and his historical significance are nowadays beyond question. However, that was not always the case, even during his lifetime. On the one hand, Brahms, who enjoyed fame by the public and acceptance by the critics throughout his career (especially in Vienna), was recognized as a natural successor to a long lineage of German composers of large orchestral and chamber music works (from Haydn to Schumann by way of Mozart, Beethoven and Schubert); of piano works; of choral music, of *Lieder*, and virtually of any musical genre except opera (which did not come naturally to him) and “program music” (which he did not understand).

On the other, his refusal to adhere to the principles of *Zukunftsmusik* (“Music of the Future”) the movement heralded by Wagner and his acolytes which, by the 1870s, had become the leading school in Germany, hampered his full acceptance among a large group of musicians, especially those ascribed to the musical

circles of Weimar and Bayreuth. These musicians (including critics) failed (or chose not to) perceive one of the characteristics that make Brahms’s music immediately recognizable and unmistakably romantic: namely, a kind of controlled passion, detached and subdued in the surface, with a tendency toward inwardness which nonetheless hides a profound emotion and depth. Brahms’s music was recognized as being stubbornly anchored in the traditions of the past. For that reason, some considered that his fame was illegitimate and undeserved. Wagner himself (who had been receptive of Brahms’s *Variations and Fugue on a Theme by Handel* for piano, Op. 24) later became fiercely critical of Brahms as the latter grew in popularity. Meanwhile, Brahms admired Wagner’s music, confining his ambivalence only to the dramaturgical precepts of Wagner’s theory, as exposed in his essay *Oper und Drama*.

Such argument is meaningless nowadays: no one would dare regard the music of Brahms conventional or academicist, much less conservative. Yet in the late romantic period, the binarism Wagner-Brahms achieved the dubious status of aesthetic

antagonism in German-speaking musical circles. Although Brahms survived his “rival” for fourteen years, the truth is that, by the time of his death, the musical world identified Wagner as the more historically significant composer of the two: he was the one who had paved the way for the next generation of composers. By the turn of the twentieth century, the pejorative component associated with the meaning of the word “academicist” had taken hold of the public’s imagination when it became clear that the followers of Wagner had become superior in number. Wagner had created a school; Brahms had not. Thus, Brahms moved precariously in a time (the late romanticism) and a place (the newly created German Empire and its satellite neighbors) that revered tradition yet pressed its artists to always move forward. That was the mark of the Hegelian idea of the inexorability of the historical evolution—which the amazing progress brought by the Industrial Revolution revealed as not only inevitable but also desirable.

Early appreciation of Brahms as a composer came from Robert and Clara Schumann. They met the young composer from Hamburg, who appeared unannounced at

the doorstep of their Düsseldorf home in 1853 and became fascinated by his music. They were the first ones to realize that he was a genius, and Schumann made it known to the world in an article “*Neue Bahnen*” (“New Paths”), published in the journal *Neue Zeitschrift für Musik* shortly after their first meeting. Schumann praised him in extravagant language, proclaiming the arrival of a young musician “called to give expression to his times in ideal fashion: a musician who would reveal his mastery not in gradual stages but like Minerva would spring fully armed from Kronos’s head. And he has come; a young man over whose cradle Graces and Heroes have stood watch. His name is Johannes Brahms...” After that, Brahms’s fame grew fast: he never had a reason to cast a doubt over the value of his own art. Yet, the responsibility of having to carry the burden of becoming the “savior of German music,” a title bestowed by Schumann, surely became the source of bouts of anxiety that never truly abandoned him. For most of his career, Brahms was able to swiftly negotiate tradition and academicism with progress and positivism. Yet, in the later years of his career, he felt sometimes disheartened, realizing that

the paths music was taking were foreign to him. He was probably aware that other composers' innovations in extended tonality, resulting in the rule of tonality being challenged, would have a detrimental effect in his legacy.

It wasn't so. In the end, Brahms would be vindicated as a progressive composer by the least likely one to defend him, Arnold Schönberg—arguably the heir of Wagner. In 1933, shortly after the onset of the Hitler regime, he penned an influential (and, at the time, controversial) essay that titled “Brahms the Progressive.” Schönberg and his pupil Anton Webern went as far as to claim that Brahms had in fact anticipated the developments of the Second Viennese School. Schönberg drew attention to Brahms's fondness for irregularities of rhythm and phrase and for motivic saturation, a technique he called “developed variation.” He described it as Brahms's characteristic practice of constructing a theme from which a net of dense motivic connections and processes conform the whole work. In theory, the principle of developing variation was akin to the classical technique of thematic and motivic manipulation. However, while

Haydn and Beethoven had used this exclusively in the development sections of extended forms like sonata-allegro, Brahms used it throughout his compositional output. With regard to harmonic treatment of musical material, Brahms was more innovative than his opponents would have expected. Harmony had already become extremely sophisticated in the music of his predecessors, Chopin and Schumann among others. For these, harmonic complexity consisted in “re-harmonizing” a melody as it recurred. Yet Brahms moved further along: his long themes contain small motives that keep transforming themselves, both in shape and harmonic content, starting from their first statement.

Schönberg managed to dispel the issue of classifying Brahms as either conservative or progressive by realizing and acknowledging that he was a composer who favored traditional genres that adhere to traditional forms (the sonata, for example) which nonetheless contained progressive content. Perhaps what Wagner and his followers did not realize is that Brahms's supposed conservatism acted as a guard, not an obstacle, of German tradition.

Brahms and Chamber Music

By the second half of the nineteenth century, chamber music had been pushed to the background, losing some of the popularity it had enjoyed earlier in the century; the late Romanticism was the time of grandiose concertos and symphonies, of loud symphonic poems and massive operas. At the time, the talent of a composer was hardly measured according to his ability to write great string quartets and duo sonatas; Beethoven had already said the last word concerning that issue. To many music lovers, the cultivation of chamber music was regarded as a “petit-bourgeois” activity, appreciated by educated—and conservative—listeners who possessed a discerning judgment founded on good taste. Chamber music was associated to the bourgeois salon—rather than the concert hall—a space which, by Brahms’s time, had achieved certain negative connotations as being a place for amateurs and dilettanti. To conservatives, chamber music was the supreme musical genre, a music par excellence for people of culture, not of radical ideas and hardly a revolutionary one.

Brahms was not the only composer of his generation who favored chamber music, but he was certainly alone among the major ones: none of the members of the “progressive school” (Bruckner, Liszt, or Berlioz, let alone Wagner) wrote any significant work for a small ensemble. Once again, the members of the Second Vienna School, with their return to chamber music, proved them wrong and showed their affinity with the musical world of Brahms.

Brahms’s chamber works include three string quartets, two string quintets, two string sextets, a clarinet quintet, a clarinet trio, and horn trio, a piano quintet, three piano quartets, and three piano trios. In addition, he composed three sonatas for violin and piano, two for cello and piano, and two for clarinet and piano (which was subsequently arranged for viola by the composer). Finally, he participated in an original multi-composed work, the FAE sonata, in which each of the four movements was composed by a different composer) as well as some early pieces for ensemble that have not survived.

Brahms received the German tradition of chamber music from Schumann. He

avored chamber music over any other genre, to the point of defining it for the second half of the nineteenth century. Across 40 years, from the Piano Trio op. 8 (1854) to the Clarinet Sonata op. 120 (1894), ranges a corpus of 24 complete works that is arguably the greatest after Beethoven. For many commentators, chamber music captures Brahms's basic creative personality, as the music drama does Wagner's. There is no better way to understand Brahms evolving style than studying his chamber works (like, for example, Haydn's evolution can be understood with the study of his 104 symphonies, Beethoven and his 32 piano sonatas, and Chopin and his 50-plus mazurkas).

Brahms. The Violin and Piano Sonatas

Sonata for Violin and Piano in G Major, Op. 78

- I. Vivace ma non troppo
- II. Adagio
- III. Allegro molto moderato

Brahms composed the first of his three complete sonatas for violin and piano

in the summers of 1878 and 1879, while vacationing in the Carinthian resort of Pörschach am Wörthersee. It was premiered in Bonn in November 1879.

This Sonata can be heard as a compendium of the characteristics of Brahms's very personal embodiment of Romanticism: it combines sweet lyricism, restrained expressivity, and emotional urgency. All of it in an unbroken melodic flow in the violin, which sings from beginning to end without ever being disrupted by the piano. Another highly recognizable element of Brahms's mature style—his very personal understanding and management of rhythm, that is, the use of hemiola—permeates the first movement. As in many other mature works (for example his last works for solo piano, Op.116 through Op. 119), this movement is filled with introspection and melancholy. It is never overtly emotional, but intimate and profound, wrapped up in a veil of mystery. The Sonata is an example of formal and motivic integration and emotional coherence.

The second movement is struck by a somber tone, especially in the central episode that

reminds of a funeral march. The gloomy feeling continues in the finale, which begins in the minor mode with a citation of two of his own songs, “Regenlied” (“Rain Song,” the raindrops symbolizing tears) and “Nachklang” (“Memories”), both settings of Klaus Growth poems. The main themes of the previous movements momentarily reassert themselves in the third. This reminiscence, or “return to a prior experience”, has led some scholars to suggest that the Sonata contains an unstated autobiographical impulse, a kind of “program” or narrative which is otherwise rarely found in the “absolute” (as in non-referential) music of Brahms. The fleeting soft chords that put an end to the sonata come as a surprise and do little to dispel the pessimistic mood that impregnates the whole last movement. Was Brahms trying to convey a sense of nostalgia when he said that the Sonata “would be best played on a rainy evening”?

Sonata for Piano and Violin in A Major, Op. 100

- I. Allegro amabile
- II. Andante tranquillo
- III. Allegretto grazioso (quasi Andante)

Brahms’s second Sonata for this medium was composed in the summer of 1886 while vacationing in the Bernese Oberland. The Sonata was published as Op. 100, sandwiched between two other major chamber works, the Cello and Piano Sonata in F Major, Op. 99, and the Piano Trio in C Minor, Op. 101. Brahms gave the work the formal title of “Sonata for *Piano* and Violin,” perhaps indicating that the piano part is as important (or more) than the violin part. Whether this excuse is legitimate or pure speculation, it is clear that the piano assumes a leading role in this sonata; it becomes evident as the piano introduces the first theme of the initial allegro, subtitled “Amabile” (an apt marking for a sonata that is lyrical and tuneful throughout), a melody that some have found similar to the beginning of the “Prize Song” of Wagner’s *Die Meistersinger von Nürnberg*. The Sonata is remarkable for its impeccable architecture and openness in which technique and virtuosity (never gratuitous) are perfectly integrated on the score.

The form of the second movement is highly original. It contains two clearly distinguished sections, a peaceful and

diatonic Andante in the most “pastoral” of all keys, F major. The serenity of this section is interrupted three times by a propulsive Vivace in D minor that is nothing but a scherzo in disguise, both playful and fidgety, and perhaps even a bit Ravelian in spirit.

The famously elusive “little phrase” in the “Vinteuil Sonata” which an enthralled Charles Swann listens in Marcel Proust’s *In Search of Lost Time* is, according to French musicologist Georges Kan, the theme that the violin introduces on m. 89 of the third movement—putting this Sonata in the same group of other sonatas for violin and piano (notably César Frank’s) who make the same claim.

Sonata for Violin and Piano in D Minor, Op. 108

- I. Allegro
- II. Adagio
- III. Un poco presto e con sentimento
- III. Presto agitato

In the Sonata no. 3 in D Minor, Op. 108, Brahms achieved a maximum level of economy of means. Unlike the

preceding two sonatas, the third has four movements instead of three, yet the highly concentrated approach taken by the composer makes it rather short, about 20 minutes in total. Composed between 1886 and 1888, it was dedicated to Brahms’s champion Hans von Bülow, a friend and colleague who had once been a staunch supporter of Wagner—before they fell out and became enemies.

Unlike the mostly euphonic and serene mood that pervades the preceding two sonatas, a feeling of anxiety and pessimism lingers throughout the third one. The initial allegro begins with a very expressive melody in the violin, supported by an unstable syncopated accompaniment in the piano. Then the piano takes the subject in a rather heroic and assertive character, which the violin frustrates with its accompanying in syncopated rhythm.

The second theme of the exposition is more luminous, yet even here the lyric expressiveness is curtailed. The most remarkable technical aspect of the movement occurs in the short development section, in which the piano holds a pedal in the dominant for an astonishing 47

measures, which does little to dispel the agitated mood of the entire movement.

The second movement is a slow cavatina in D major that gives some respite from the urgency of the preceding movement, yet this calmness is once again thwarted by the ensuing Scherzo, in which the somber mood returns. The finale is a passionate “presto agitato,” in an unmistakable Brahmsian galloping 6/8 meter, very challenging for both instruments.

Sonatenatz, Scherzo in C Minor for Violin and Piano.

The so-called *F-A-E Sonata* is a four-movement work for violin and piano, the result of a playful collaboration between three composers: Brahms, his mentor Robert Schumann, and Schumann's student Albert Dietrich. It was composed in Düsseldorf in 1853, shortly after Schumann and Brahms met for the first time. The idea of composing this hybrid piece came from Schumann, who wished to pay tribute to the violinist Joseph Joachim, who had recently befriended the three composers. Joachim had adopted the phrase *Frei aber einsam* (“Free but Lonely”) as his personal motto; thus, the notes F-A-E become a

musical cryptogram that forms the basis of all four movements. Dietrich wrote the first movement; Schumann took care of the second and fourth movements (which he incorporated in his Violin and Piano Sonata, Op. 121), and Brahms wrote the third, a scherzo. The work remained unpublished until 1935, long after all three composers (and the dedicatee) had died. The scherzo by Brahms was however published earlier, in 1906, as an independent piece, or *Sonatenatz*. The sonata is a beautiful work, rarely heard in performance these days. Brahms's contribution is truly remarkable, a scherzo that contains all the energy, verve, and passion that the young composer showed in other early compositions, such as the three piano sonatas or the Scherzo, Op. 4.

After having performed the piano and violin Sonatas by Beethoven on the stage, the superb Spanish pianist Alberto Urroz and the brilliant Franco-Russian violinist Vadim Tchijik collaborate once again in this outstanding recording of the complete works for violin and piano by Brahms, a program they have also presented in public on numerous occasions. Those who have followed

the careers of these two exceptional performers will be able to appreciate the profound rapport they exhibit in this recording. They have reached the stage of maturity in their careers that is necessary

to render the challenging mature style of Brahms in all its profundity and beauty.

Javier Albo

Georgia State University, Atlanta,
November 2022



VADIM TCHIJIK

«Maestro» por la famosa revista francesa «Diapason», galardonado en numerosos concursos internacionales como N. Paganini en Génova, P.I.Tchaikovsky en Moscú, R. Lipizer en Gorizia, ganador del Premio Juventus (Francia), Vadim Tchijik ha actuado con la Sinfónica de Moscú, Sinfónica de los Países Bajos del Norte, Sinfónica de México, Filarmónica de Kharkov, Sinfónica de Friburgo, Orquesta del Teatro de Génova, Sinfónica de Sanremo, Orquesta de Padua y del Véneto, Orquesta de Cámara Musica Vitae, Sinfonietta de Vasteras, Orquesta de Cámara de Kazajistán, Akademik Baskent en Ankara, Normandía, Garde Republicaine en París con directores como Michel Tabachnik, Jean-Pierre Wallez, Jean Deroyer, Naoto Otomo, Peter Csaba...

Toca en importantes salas como el Théâtre des Champs-Élysées, Theatre du Châtelet, Salle Gaveau de París, Concertgebouw de Ámsterdam, Konzerthaus de Berlín, Gewandhaus de Leipzig, Residenz de Múnich, Sala Dvorak de Praga, Gran Sala del Conservatorio Tchaikovsky de Moscú, Sala Suntory de Tokio, Palacio de las Artes de México, Philharmonie de Colonia y Konzerthaus de Friburgo, Arsenal de Metz, Corum de Montpellier...

Tchijik da recitales por toda Europa, Estados Unidos, Canadá y Asia en más de 30 países. Es invitado a festivales como el Festival Radio France y Montpellier, Pablo Casals, Auvers sur Oise, Colmar, Nancyphonies, Guebwiller, Portogruaro, Settimane Musicale di Ravello, Alba, Festival de St-Riquier, Fetes Romantiques de Nohant, Young Artists en Los Ángeles, Semaines Musicales de Tours... Actúa en emisoras de radio y televisión y ha grabado para los sellos Lyrinx, Polymnie y Exton. En 2006 participó en Japón en la grabación de una serie de CD dedicados al 250 aniversario de Mozart. Ha tocado música de cámara con Pieter Wispelwey, Emmanuel Pahud, Jean-Claude Penneriet, Marielle Nordmann, David Geringas, Cedric Tiberghien, Marc Coppey, Georges Pludermacher, Alexander Melnikov, Alban Gerhardt, Anne Queffelec.

En 2010, fue portada de la famosa revista «String» con una entrevista exclusiva de seis páginas. Es Director Artístico del Festival Internacional de Música de Hyeres, «Musicales de Saint-Martin» y «Heures Musicales de Binic» en Francia. Vadim Tchijik imparte clases magistrales en Europa y Asia y es fundador y director del conjunto «Les Virtuoses». Toca un violín Ferdinando Gagliano de 1775.

ALBERTO URROZ

El pianista español Alberto Urroz es un reconocido solista, también activo como músico de cámara y repertorista, aclamado por público y crítica en Europa, Asia y América.

Un exitoso debut (2008) en Carnegie Hall de Nueva York impulsó su carrera internacional, siendo reclamado por importantes instituciones como el Museo del Prado, Auditorio Nacional, Auditorio Conde Duque, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Fundación Juan March en Madrid, los Festivales Internacionales de Santander y Peralada, el Instituto Cervantes de Berlín, Lisboa y Manila, el Festival Percursos y el Festival Terras Sem Sombra de Portugal; Music Talent Festival de Brescia, Italia; la Embajada de Alemania en Madrid; los Festivales de Las Canals, Binic e Hyères en Francia; Iberian Foundation for Spanish Music, La Maison Française (NYU) y Georgia State University en EE.UU.; el Instituto Italiano de Cultura de Madrid, Lisboa y Estrasburgo, etc. Ha actuado en salas como el Auditorio Nacional de Madrid, Centro Cultural Conde Duque, Auditorio del Museo del Prado, Teatro Gayarre, Auditorio Baluarte, Weill Recital Hall y Elebash Recital Hall (NY), Salle du Munsterhof (Estrasburgo),

Bolivar Hall (Londres), Sejong Center (Seúl), Kopleff Recital Hall (Atlanta), Oslo Music Academy, Conservatorio de Amsterdam, Tel Aviv Philharmonie, CCP (Manila), etc.

La discografía de Urroz incluye su primer álbum en solitario «Spain Envisioned» y «Scarlatti Sonatas» en el sello Ibs y «Pauline Inspired», melodías de y para Pauline Viardot, con la mezzo Laure de Marcellus en Centaur Records.

Alberto Urroz es fundador y Director Artístico del Festival Internacional de Música de Mendigorría (España). Presidente de EPTA España, fue nombrado Presidente Europeo de EPTA en 2021. Recibió el título de doctor y el premio extraordinario de doctorado por su tesis «Optimización del proceso de enseñanza-aprendizaje de la técnica pianística» (UAX, 2017). Urroz es profesor de piano en la Universidad Alfonso X y en el Conservatorio Arturo Soria de Madrid. También ha sido cofundador y director artístico del I Concurso de Piano Shigeru Kawai de Madrid. Estudió en el Real Conservatorio de Madrid, la Universidad de Tel Aviv y en NYC con Joaquín Soriano, Pnina Salzman, György Sándor y Oxana Yablonskaya.

VADIM TCHIJIK

“Maestro” after the famous French magazine “Diapason”, Prize-winner of many prestigious international violin competitions such as N. Paganini in Genoa, P.I.Tchaikovsky in Moscow, R. Lipizer in Gorizia; winner of Juventus Award (France), Vadim Tchijik has performed with many orchestras: Moscow Symphony, North Nederland Symphony, Mexico Symphony, Kharkov Philharmonic, Freiburg Symphony, Orchestra di Teatro di Genova, Sanremo Symphony, Orchestra di Padova e del Veneto, Musica Vitae Chamber Orchestra, Vasteras Sinfonietta, Kazakhstan Chamber Orchestra, Akademik Baskent in Ankara, Normandy, Garde Republicaine in Paris under Michel Tabachnik, Jean-Pierre Wallez, Jean Deroyer, Naoto Otomo, Peter Csaba...

He plays in the biggest halls as Théâtre des Champs-Élysées, Theatre du Châtelet, Salle Gaveau in Paris, Concertgebouw in Amsterdam, Konzerthaus in Berlin, Gewandhaus in Leipzig, Residenz in Munich, Dvorak Hall in Prague, Great Hall of Tchaikovsky Conservatory in Moscow, Suntory Hall in Tokyo, Palace of Arts in Mexico, Philharmonie in Cologne and Konzerthaus in Freiburg, Arsenal in Metz, Corum in Montpellier...

Vadim gives recitals all over Europe, USA, Canada and Asia in more than 30 countries. He is very often invited to such festivals as Festival Radio France and Montpellier, Pablo Casals, Auvers sur Oise, Colmar, Nancyphonies, Guebwiller, Portogruaro, Settimane Musicale di Ravello, Alba, Festival of St-Riquier, Fetes Romantiques de Nohant, Young Artists in Los Angeles, Semaines Musicales de Tours... He performs in various radio and TV broadcasts and recorded several CD's for Lyrinx, Polymnie and Exton labels. In 2006 he participated in Japan at the recording of a series of CD dedicated to the 250th Mozart Anniversary. He has played chamber music with Pieter Wispelwey, Emmanuel Pahud, Jean-Claude Penner, Marielle Nordmann, David Geringas, Cedric Tiberghien, Marc Coppey, Georges Pludermacher, Alexander Melnikov, Alban Gerhardt, Anne Queffelec.

In 2010, he was on the cover of the famous magazine “String” with an exclusive interview of six pages. He is Artistic Director of the International Music Festival in Hyeres, “Musicales de Saint-Martin” and “Heures Musicales de Binic” in France. Vadim Tchijik gives master classes in Europe and Asia and is a founder and director of ensemble “Les Virtuoses”. He plays a Ferdinando Gagliano violin from 1775.

ALBERTO URROZ

Acclaimed Spanish pianist Alberto Urroz is a solo artist, also active as chamber and vocal collaborator, who has delighted audiences and critics throughout Europe, Asia and America.

A successful debut in 2008 at New York's Carnegie Hall boosted his international career, been commissioned by important cultural institutions such as the Prado Museum, Madrid National Auditorium, Conde Duque Auditorium, the Santander and Peralada International Festivals, the Royal San Fernando Fine Arts Academy, the Juan March Foundation, the Cervantes Institute in Berlin, Lisbon and Manila, Festival Percusos and Festival Terras Sem Sombra in Portugal; the Music Talent Festival in Brescia, Italy; the German Embassy in Madrid; the Las Canals, Binic and Hyères Festivals in France; the Iberian Foundation for Spanish Music, La Maison Française (NYU) and the Georgia State University in USA; the Italian Culture Institute in Madrid, Lisbon and Strasburg, etc. He has performed in such halls as the Madrid National Auditorium, Conde Duque Cultural Centre, Museo del Prado Auditorium, the Gayerre Theatre, the Baluarte Auditorium, the Weill

Recital Hall and Elebash Recital Hall (NY), Salle du Munsterhof (Strasbourg), Bolivar Hall (London), the Sejong Center (Seoul), Kopleff Recital Hall (Atlanta), the Oslo Music Academy, the Amsterdam Conservatory, the Tel Aviv Philharmonie, the CCP (Manila), etc.

Mr. Urroz's discography includes his first solo album "Spain Envisioned" and "Scarlatti Sonatas" on lbs label and "Pauline Inspired: melodies by and for Pauline Viardot" with mezzo Laure de Marcellus on Centaur Records.

Alberto Urroz is Founder and Artistic Director of the Mendigorria International Music Festival in Spain. President of EPTA Spain, he was appointed EPTA European President in 2021. Dr. Urroz was granted an honorary award to the best Doctoral Thesis for his dissertation "Optimization of the didactic-learning process of piano technique" (UAX, 2017) and he is piano professor at Alfonso X University and Arturo Soria Conservatory in Madrid. He has also been cofounder and Artistic Director of the I Madrid Shigeru Kawai Piano Competition. He studied at Madrid Royal Conservatory, Tel Aviv University and in NYC with Joaquín Soriano, Pnina Salzman, György Sándor and Oxana Yablonskaya.

JOHANNES BRAHMS (1833-1897)

COMPLETE VIOLIN SONATAS

Sonata No. 1 in G Major, Op. 78	26:53
1. I. Vivace ma non troppo	10:38
2. II. Adagio	7:31
3. III. Allegro molto moderato	8:40
Sonata No. 2 in A Major, Op. 100	19:43
4. I. Allegro amabile	8:06
5. II. Andante tranquillo	6:07
6. III. Allegretto grazioso (quasi Andante)	5:26
Sonata No. 3 in D Minor, Op. 108	21:00
7. I. Allegro	8:01
8. II. Adagio	4:03
9. III. Un poco presto e con sentimento	2:55
10. IV. Presto agitato	5:55
11. Sonatensatz, Scherzo in C Minor WoO 2	5:17

VADIM TCHIIJK VIOLIN
ALBERTO URROZ PIANO

Booklet in Spanish & English
Recording venue: 6-8 February 2022
 Auditorio Manuel de Falla (Granada)
Music Producer: Paco Moya
Sound engineer: Cheluis Salmerón
Liner notes: Javier Albo
Photographer: Annick Raulet
IBS Producer: Gloria Medina
Special thanks:
 Ayuntamiento de Granada
 Auditorio Manuel de Falla

© 2023 Copyright: IBS Artist
 N°Cat: IBS12023 · DL GR 11-2023

CD total time 73:02



Festival Internacional
de Música
de Mendigorría

