



onyx

# BRAHMS ANALOGUE

LEONARD ELSCHENBROICH  
ALEXEI GRYNKYUK

The Cello Sonatas · Four Serious Songs

From analogue masters

## JOHANNES BRAHMS 1833–1897

### Cello Sonata No.1 in E minor Op.38

- |   |                               |       |
|---|-------------------------------|-------|
| 1 | I. Allegro non troppo         | 15.44 |
| 2 | II. Allegretto quasi menuetto | 5.51  |
| 3 | III. Allegro                  | 6.31  |

### Cello Sonata No.2 in F Op.99

- |   |                         |      |
|---|-------------------------|------|
| 4 | I. Allegro vivace       | 9.30 |
| 5 | II. Adagio affettuoso   | 8.20 |
| 6 | III. Allegro passionato | 6.59 |
| 7 | IV. Allegro molto       | 5.10 |

### Vier ernste Gesänge (Four Serious Songs) Op.121

arr. for cello and piano

- |    |  |      |
|----|--|------|
| 8  | I. Denn es gehet dem Menschen wie dem Vieh             | 4.40 |
| 9  | II. Ich wandte mich, und sahe an alle                  | 4.29 |
| 10 | III. O Tod, wie bitter bist du                         | 4.08 |
| 11 | IV. Wenn ich mit Menschen- und mit Engelszungen redete | 5.41 |

**77.09**

**LEONARD ELSCHENBROICH** *cello*

**ALEXEI GRINYUK** *piano*

Artist biographies can be found at [www.onyxclassics.com](http://www.onyxclassics.com)



On a September day last year, Alexei and I sat in the Vinyl Cutting Room of Abbey Road Studios as a 1/2 inch tape of our recording of the Brahms E minor Sonata played on a desk-size reel-to-reel player. It fed the imprint of the vibrations that our instruments had made – some doors down, three months earlier – to a needle, which engraved the vibrations onto an acetate disc, picked up by a stylus two inches behind it, passing them to a pair of speakers, which passed them through the air to our eardrums. At no point of the process was the wave translated into digits, into ones and zeroes. This was the first time since planning the Brahms Analogue recording – three years earlier – that we heard the sound we had only speculated. ‘Black Magic’, the vinyl mastering engineer said, stepping back in awe. He, too, had not heard that sound since digital recordings had entirely replaced analogue. It was as if we were doubled in the room, playing and listening to ourselves play, for the first time in our lives. It was eerie and moving. How did we get here?

‘If only you heard how it sounds in the studio!’, was a running joke throughout the recordings that Alexei would say to the producers (not always to their amusement). We always experienced the process of capturing the sound ringing in the air onto a reproducible format to be a funnel-like diminution, the result inevitably only a fraction of the reality; there must be another way, we thought. I play a cello from 1693 and a bow from 1850, not because I am nostalgic but because that was when they made them best. Alexei and I were not interested in recreating a bygone era or reminiscing a past aesthetic, we wanted to find the best reproduction of our music. Technological progress in some cases has a fruit-like cycle, and we found that sound recording was the ripest around the late 1960s. Moreover, whilst there is something initially impressive about the ultra-HD TV screens you find showcased in electronics stores, very quickly the all-too-sharp images overwhelm the viewer, disqualifying one’s own discernment of where to look and what to follow. A similar effect can occur when too many microphones record on too many tracks. The illusion of the inhuman ability to listen from everywhere in the hall at once dissociates the listener at home, robbing them of their subjective perspective, their individual agency. The listener only needs one pair of ears and the music must come to life in her or his unique space.

**Leonard Elschenbroich, 2022**

### **Sonata for Piano and Cello No.1 in E minor, Op.38**

In February 1865, Josef Gänsbacher called on his friend Johannes Brahms at his apartment in Vienna. As he approached, he heard piano music: Bach’s *Goldberg Variations*. Brahms had only recently returned from Hamburg, where he’d been called to the sickbed of his dying mother. As Gänsbacher entered Brahms’s room, he saw that his friend, as he played, had ‘tears running down his cheeks’.

Gänsbacher was a singing teacher; he was also an amateur cellist, and it used to be supposed that Brahms had written his E minor Cello Sonata as a ‘thank you’ after Gänsbacher had obtained the manuscript of Schubert’s *Wanderer Fantasy* for Brahms (a keen manuscript collector). In fact Brahms had already written the first three movements of a cello sonata as early as 1862. But we do know that he wrote a *finale* in June 1865, and dedicated the completed sonata to Gänsbacher.



The sonata opens with a lyrical first movement which makes full use of the cello's dark lower register before soaring into a radiant sunset. A minuet doubles as both a skittish intermezzo and a slow movement. And then, that finale: a tempestuous work-out on a theme that bears an uncanny resemblance to the 'Contrapunctus XIII' from Bach's *Art of Fugue*. An allusion to that deeply personal encounter, earlier that year? Brahms was never so obvious. Plus, he could still laugh. Playing through 'his' sonata with Brahms, Gänsbacher complained that he couldn't hear himself above the piano; 'You're a lucky fellow' muttered Brahms, gruffly.

### **Sonata for Piano and Cello No.2 in F major, Op.99**

If Brahms's first cello sonata emerged from a personal struggle, the second was the product of tranquillity.

Brahms spent the summer of 1886 in the lakeside suburb of Hofstetten, just outside Thun in Switzerland. 'You have no conception of how comfortable and beautiful it is here in every respect' he wrote to his friend Theodor Billroth, describing the 'delightful lodgings, lovely walks and rides, good taverns...'. Brahms was a fierce critic of his own work but that summer in Thun, chamber music seemed to pour out of him. He composed his second violin sonata, and wrote this second cello sonata in a matter of weeks.

This time, he had a dedicatee in mind: Robert Hausmann, the cellist of Joseph Joachim's famous string quartet. Gone is any memory of Gänsbacher's amateur fumbling. The second sonata is a sweeping work in four symphonic movements, the first of which leaps into life in heroic style, with cello writing that ranges from a thunderous bass register to high, soaring melodies. It glows with colour too: whether the piano's dramatic tremolando, or the striding pizzicato (plucked) notes that open the ardent Adagio affettuoso (the tempo markings are positively unbuttoned by Brahms's standards). And then he releases the tension in a songful, playful finale. Brahms's journey with the cello sonata might have begun beneath overcast skies, but it ends in afternoon sunlight.

**Richard Bratby, 2022**

*Four Serious Songs* is the last work that Brahms completed, shortly after the devastating death of Clara Schumann, with a view towards his own mortality. All the texts are taken from the Bible, which Brahms knew intimately, as he had shown in his eccentric citations in the *German Requiem*. Each song has a distinct relationship to Death. The first three, from the *Ecclesiastes* in the Old Testament, are bleak and cynical: they portray the futility of life, the injustice on earth, and even the unprovability of the afterlife. 'Man is but a beast, as it dies so does he' / 'Who knows if the spirit of man rises upward' / 'I admired the dead above the living, but better than both is he who has never existed.' In a letter to Clara's daughter, with his immortal wit, Brahms wrote: '[...] They are terribly godless texts. Thank God they are in the Bible.' In the last song however, from the Corinthians in the New Testament, comes the Messianic message of Love: 'If I have not Love, I am nothing.' The cycle concludes with the famous passage: 'Now these three remain: Faith, Hope, Love. But Love is the greatest of them all.'

**Leonard Elschenbroich, 2022**



An einem Tag im September letzten Jahres saßen Alexei und ich im Vinyl-Schneideraum der Abbey Road Studios. Ein Spulentonbandgerät übertrug die Schallwellen unserer Aufnahme der Brahms e-Moll Sonate – die drei Monate zuvor, ein Stock tiefer, von unseren Instrumenten kamen – an eine Nadel, die diese in eine Acetatplatte gravierte, hinter der eine weitere Nadel die Wellen neu aufgriff, weiterleitete an zwei Lautsprecher, die diese Schallwellen erneut durch den Raum zu unseren Ohren zurück sendeten. An keiner Stelle wurden die Wellen digitalisiert, in Einsen und Nullen. Es war das erste Mal, dass wir wirklich hören durften, was wir drei Jahre lang von der rein analogen Aufnahme erhofft hatten. „Schwarze Magie“, sagte der Vinyl-Mastering Ingenieur betroffen. Auch er hatte, nachdem mittlerweile die digitalen Aufnahmen die analogen verdrängt haben, solchen Klang nicht mehr gehört. Wir schienen wie verdoppelt im Raum, als Spielende und Hörende zugleich. Zum ersten Mal im Leben. Es war berührend und auch ein wenig unheimlich. Wie kamen wir dahin?

„Wenn Sie hören könnten, wie es im Studio klingt!“, war ein Running Joke von Alexei bei unseren früheren digitalen Aufnahmen. (Die Produzenten fanden das nicht immer lustig.) Aber immer schien uns, dass von der im Raum schwebenden Musik, wenn sie in eine reproduzierbare Form übersetzt wurde, nur ein Bruchteil blieb. Ging es auch anders? Ich spiele ein Cello von 1693 und einen Bogen von 1850, nicht aus Nostalgie, sondern weil sie es damals am besten konnten. Alexei und ich wollen nicht die Ästhetik vergangener Zeiten imitieren. Wir suchen die bestmögliche Wiedergabe unserer Musik. Technischer Fortschritt ähnelt manchmal dem Reifezyklus von Früchten, und wir fanden, dass der Scheitelpunkt der Reife von Aufnahmetechnik in den späten 60ern erreicht wurde. Es ist vielleicht ähnlich mit den ultra-HD Bildschirmen im Medienkaufhaus heute: Die überscharfen Bilder beeindrucken zuerst, aber sie lassen einem keine Wahl, selbst zu entscheiden, wohin man schaut, und worauf man fokussiert. Eine ähnliche Wirkung entsteht, wenn zu viele Mikrophone über zu viele Kanäle aufnehmen. Die Illusion, dass der Mensch in einem Konzertsaal von allen Seiten zugleich hören kann, beraubt ihn seiner subjektiven Perspektive, seiner individuellen Einbringung. Man hört nur mit den eigenen Ohren, und da muss die Musik ankommen, im je eigenen Raum von Hörerin und Hörer.

**Leonard Elschenbroich**

### **Sonate für Klavier und Violoncello Nr. 1 in e-Moll op. 38**

Im Februar 1865 stattete Josef Gänsbacher seinem Freund Johannes Brahms in dessen Wiener Wohnung einen Besuch ab. Näherkommend konnte er Klaviermusik hören: Bachs *Goldberg Variationen*. Brahms war erst vor kurzem aus Hamburg vom Sterbebett seiner Mutter zurückgekehrt. Und als Gänsbacher nun den Raum betrat, sah er, dass Brahms, während er spielte, „Tränen über die Wangen flossen“.

Gänsbacher war Gesangslehrer, auch aber ambitionierter Hobbycellist. Lange nahm man an, Brahms habe seine e-Moll Cellosonate als eine Art „Dankeschön“ – geschrieben, nachdem Gänsbacher ihm ein Manuskript von Schuberts *Wanderer-Fantasie* besorgt hatte (Brahms war ein eifriger Handschriften-Sammler). Tatsächlich aber hatte Brahms die ersten drei Sätze einer Cellosonate bereits 1862 geschrieben. Sicher ist, dass er im Juni 1865 ein *Finale* komponierte und die vollendete Sonate dann Gänsbacher zueignete.

Eröffnet wird das Werk von einem lyrischen Kopfsatz, in dem Brahms das dunkle, tiefe Register des Cellos voll auskostet, ehe sich der Satz gleichsam aufschwingt in einen glühenden Sonnenuntergang. Das Menuett nimmt sowohl die Stelle eines sprunghaften *Intermezzos* als auch die eines langsamen Satzes ein. Und dann das *Finale*: eine ungestüme Ausarbeitung eines Themas, das eine eigentümliche Ähnlichkeit mit dem „Contrapunctus XIII“ aus Bachs *Kunst der Fuge* aufweist. Ein Verweis auf jene sehr persönliche Begegnung früher im Jahr? Bei der Aufführung „seiner“ Sonate, begleitet von Brahms selbst, beschwerte sich Gänsbacher, dass er sich kaum gegen den Klaviersatz durchsetzen und sich selbst nicht hören könne. „Glücklicherweise!“ soll Brahms missmutig gebrummelt haben.

### **Sonate für Klavier und Violoncello Nr. 2 in F-Dur op. 99**

Entstand Brahms' erste Cellosonate in einer Zeit persönlicher Aufruhr, so war die zweite Frucht einer Phase innerer Gelassenheit. Brahms verbrachte den Sommer 1886 in der Schweiz, genauer in Hofstetten am Thuner-See. „Wie schön und wie behaglich in jeder Beziehung es hier ist, davon hast Du keinen Begriff“, schrieb er an seinen Freund Theodor Billroth. „Reizende Wohnung, schöne Spaziergänge und Fahrten, gute Wirtshäuser...“ Brahms war ein strenger Kritiker seines eigenen Werks, aber in jenem Sommer bei Thun schien die Kammermusik nur so aus seiner Feder zu fließen. Innerhalb weniger Wochen komponierte er sowohl seine zweite Violinsonate als auch seine zweite Cellosonate.

Diesmal hatte er einen Widmungsträger bereits im Sinn: Robert Hausmann, Cellist des legendären Quartetts um Joseph Joachim. Die Erinnerung an Gänsbachers stümperhafte Fummelei ist nur noch ein Schatten der Vergangenheit. Die zweite Sonate ist ein ausladendes Werk in vier symphonischen Sätzen, von denen der erste ausgesprochen heroisch anhebt, wobei die Cellostimme vom grollenden Bassregister bis in die höchsten Lagen und hinauf zu schwebenden Melodiebögen reicht. Auch die instrumentale Farbigkeit ist gleichsam glühend: sei es das dramatisch *Tremolando* des Klaviers oder die schreitenden *Pizzicato* Noten, die das inbrünstige *Adagio affettuoso* eröffnen (die Tempovorschriften sind für Brahms' Verhältnisse nachgerade leger). Schließlich löst er die Spannung in einem kantablen, spielerischen *Finale*. Mag Brahms' Reise mit der Cellosonate auch bei bedecktem Himmel begonnen habe, so endet sie doch in nachmittäglichem Sonnenschein.

### **Richard Bratby**



Die *Vier Ernsten Gesänge* sind das letzte Werk von Brahms, entstanden in tiefer Trauer unmittelbar nach dem Tod von Clara Schumann. Sein Blick bereits auch auf das Ende seines eigenen Lebens gerichtet. Alle Texte sind entnommen aus der Bibel, die er innig kannte, wie er bereits in der exzentrischen Textwahl im Deutschen Requiem bewiesen hatte. Alle vier nehmen unterschiedlich Bezug auf den Tod. Die ersten drei Lieder zitieren die *Ecclesiastes* des Alten Testaments, bitter, fast zynisch: Die Eitelkeit des Lebens, das Unrecht auf Erden, sogar die Unbeweisbarkeit vom Leben nach dem Tod. „Denn es gehet dem Menschen wie dem Vieh“ / „Wie dies stirbt, so stirbt er auch“ / „Wer weiß, ob der Geist des Menschen aufwärts fahre?“ Und: „Da lobte ich die Toten mehr denn die Lebendigen. Und der noch nicht ist, ist besser als alle beide.“ In einem Brief an Claras Tochter bemerkte Brahms mit seinem unvergleichlichen Humor: „Es sind schrecklich gottlose Texte. Gott sein Dank stehen sie in der Bibel.“ Das letzte Lied jedoch mündet in den Trost des Korintherbriefs im Neuen Testament. Die messianische Verkündung der Liebe: „Und hätte ich der Liebe nicht, so wäre ich nichts nütze.“ Der Zyklus endet mit dem vertrauten Vers: „Nun aber bleiben Glaube, Hoffnung, Liebe, diese drei. Aber die Liebe ist die größte unter ihnen.“

**Leonard Elschenbroich**

Executive Producer: Matthew Cosgrove

Producer: Simon Kiln


Engineer: Arne Akselberg

Recording location: Studio 2, Abbey Road, London, September 2021

German translation of Richard Bratby's note: Matthias Lehmann

Cover design: Frederik Chrostek

Photography: Felix Broede

Booklet layout & editorial: WLP London Ltd  WLP

[www.onyxclassics.com](http://www.onyxclassics.com)





