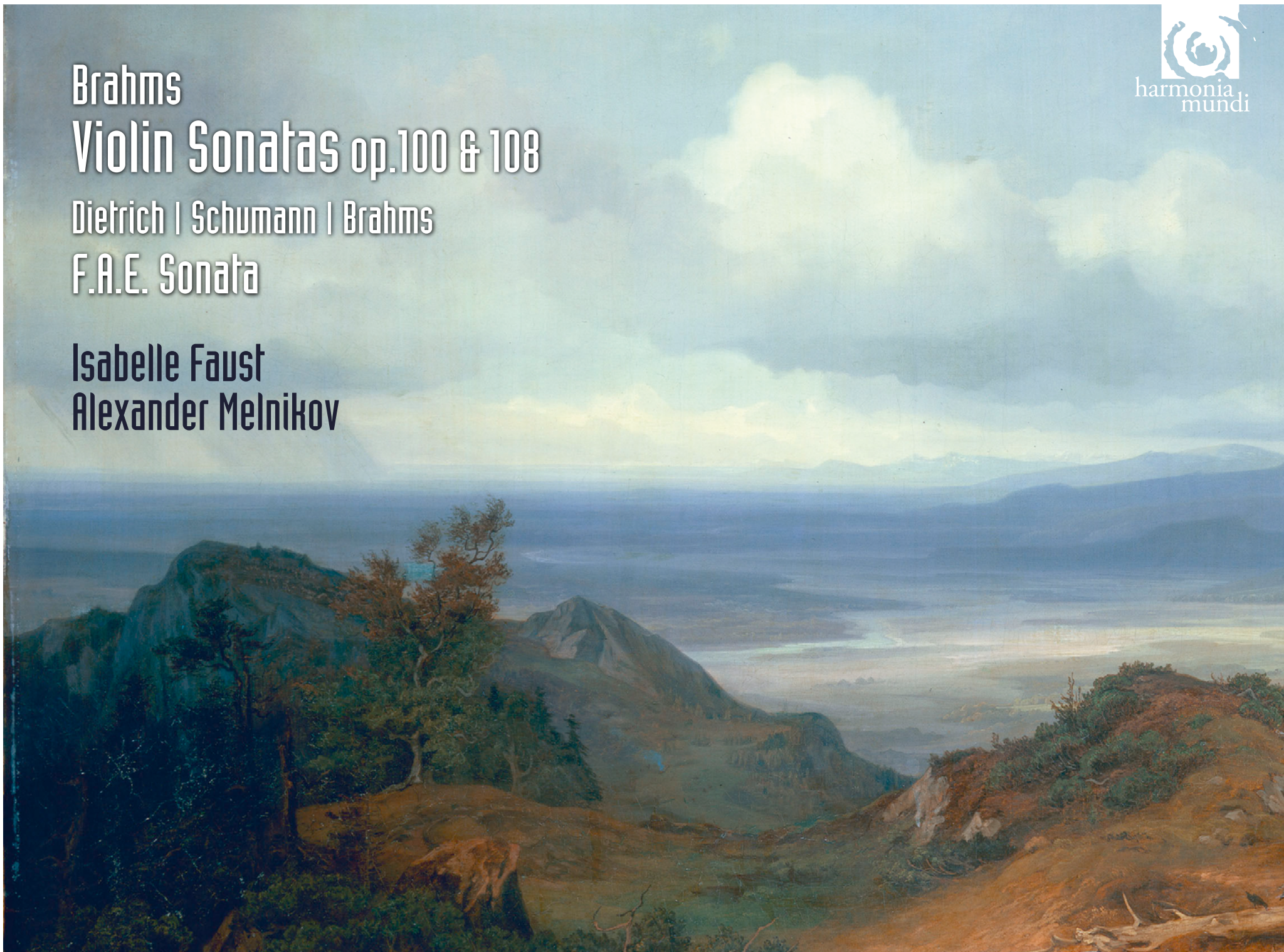


Brahms
Violin Sonatas op.100 & 108

Dietrich | Schumann | Brahms

F.A.E. Sonata

Isabelle Faust
Alexander Melnikov



JOHANNES BRAHMS (1833-1897)

Violin Sonata no.3 in D minor op.108 / *ré mineur* / d-Moll

- | | | |
|---|--------------------------------------|------|
| 1 | I. Allegro | 8'07 |
| 2 | II. Adagio | 4'27 |
| 3 | III. Un poco presto e con sentimento | 2'54 |
| 4 | IV. Presto agitato | 5'39 |

ROBERT SCHUMANN (1810-1856)

Three Romances op.94

- | | | |
|---|--------------------|------|
| 5 | I. Nicht schnell | 3'13 |
| 6 | II. Einfach, innig | 3'56 |
| 7 | III. Nicht schnell | 4'09 |

JOHANNES BRAHMS

Violin Sonata no.2 in A major op.100 / *La majeur* / A-Dur

- | | | |
|----|--|------|
| 8 | I. Allegro amabile | 7'43 |
| 9 | II. Andante tranquillo - Vivace | 5'49 |
| 10 | III. Allegretto grazioso (quasi Andante) | 5'28 |

DIETRICH | SCHUMANN | BRAHMS

F.A.E. Sonata ["Frei aber einsam" - Joseph Joachim gewidmet]

- | | | |
|----|--|-------|
| 11 | I. Allegro (ALBERT DIETRICH, 1829-1908) | 11'51 |
| 12 | II. Intermezzo. Bewegt, doch nicht zu schnell (ROBERT SCHUMANN) | 2'24 |
| 13 | III. Allegro (JOHANNES BRAHMS) | 4'43 |
| 14 | IV. Finale. Markiertes, ziemlich lebhaftes Tempo (ROBERT SCHUMANN) | 7'19 |

Isabelle Faust

Stradivarius violin "Sleeping Beauty" (1704)

Alexander Melnikov

Bösendorfer piano (1875), Alexander Melnikov's collection

DANS certains genres musicaux centraux pour le XIX^e siècle, Johannes Brahms ne fut pas précisément ce que l'on peut appeler un talent précoce. Malgré sa longue expérience dans d'autres domaines de la musique de chambre, il attendit d'avoir passé la quarantaine pour achever son premier quatuor à cordes. Après des études préliminaires pour le moins éprouvantes, sa première symphonie ne fut achevée qu'en 1876. Et il fallut attendre encore trois ans pour qu'à l'été 1879, une sonate pour violon voie le jour. C'est elle qui doit être considérée comme sa première véritable contribution à ce genre : une œuvre de "jeunesse" écrite vers 1850 n'a en effet survécu ni au sévère jugement que le compositeur portait sur lui-même, ni aux conditions difficiles dans lesquelles les œuvres sont transmises à la postérité. En quête de raisons pour expliquer la date très tardive à laquelle le compositeur hanséatique, si critique envers lui-même, livra ses premières compositions dans ces trois domaines, la piste mène presque inmanquablement à Ludwig van Beethoven. Brahms avait étudié avec la plus grande attention les œuvres de son grand prédécesseur, les avait intégrées aux programmes des concerts qu'il donnait en tant que pianiste ou chef d'orchestre et, comme le dit Eduard Hanslick, il avait sans aucun doute possible pris modèle sur leur *grave caractère éthique*, ayant toujours en ligne de mire ce qui était *grand et sérieux, difficile et compliqué*. Même la décision de s'établir définitivement à Vienne en 1869 trouve une partie de son origine dans la proximité que Brahms espérait entretenir ainsi avec l'objet de sa vénération. *Boire mon vin où Beethoven a bu le sien* – Brahms s'en serait trouvé comblé et y voyait une garantie pour sa propre créativité.

Mais pour ceux qui leur succèdent, les grands modèles sont autant d'ombres imposantes desquelles il est bien difficile de se dégager. Brahms avait trop conscience du risque de n'être qu'un pâle épigone : c'est pourquoi, à l'exception de quelques rares témoignages d'enthousiasme juvénile, il ne composait qu'à condition de s'en tenir au principe suivant : ne livrer sa partition au public qu'en étant sûr d'y avoir apporté une contribution originale et personnelle. Un principe qui ne valait pas seulement pour la symphonie ou le quatuor à cordes, mais s'appliquait aussi à la sonate pour violon, avec laquelle Beethoven avait arpenté avant lui un vaste univers de formes et d'expressions possibles. Si Beethoven avait essentiellement conçu sur le mode dramatique la contribution qu'il apporta à ce genre, Brahms lui oppose des projets qui trouvent leurs fondements dans le lyrisme. Des antithèses, en quelque sorte, qui doivent leur origine moins à un vocabulaire instrumental spécifique, celui de la sonate pour piano, par exemple, qu'au langage intime du lied qui occupe chez Brahms une place prépondérante dans toutes les périodes créatrices. Aussi bien la première Sonate Opus 78, par la proximité thématique qu'elle entretient avec les deux *Regenlieder* des *Gesänge* Opus 59, que la deuxième **Sonate pour violon en La majeur Opus 100** écrite en 1886 témoignent de cette poétisation ciblée de la musique instrumentale, qui constitue une caractéristique stylistique fondamentale pour les années médianes et celles de la maturité.

Brahms composa cette œuvre en trois mouvements au cours d'une période estivale extrêmement productive qu'il passa à Hofstetten au bord du lac de Thun ; si l'on en croit son biographe Max Kalbeck, il y attendait l'arrivée d'une amie très chère : la contralto Hermine Spies, à qui Brahms vouait une très grande amitié depuis qu'ils avaient fait connaissance au printemps de l'année 1883 à Krefeld, dans la région du Rhin inférieur. Dans la sonate pour violon, cette admiration trouve son écho musical sous la forme d'emprunts motiviques aux lieder *Komm bald* (Opus 97/5) et *Wie Melodien zieht es mir leise durch den Sinn* (Opus 105/1), sur des poèmes de son ami Klaus Groth. Brahms les avait écrits peu avant pour la jeune et pétulante chanteuse. Ils constituent le cœur des idées musicales du premier mouvement et marquent de leur empreinte l'essence même de cet *Allegro amabile* aimable, serein et enjoué, qui renonce presque entièrement au règlement de conflits thématiques ou harmoniques, préférant développer le matériau donné selon le principe de la variation-développement et l'éclairant toujours un peu différemment sans pour autant lui apporter de modifications fondamentales. Une démarche qui eût été totalement impensable chez Beethoven, tant elle témoigne de retenue et d'économie dans l'agencement. Il est suivi d'un *Andante tranquillo* en cinq parties, dans lesquelles sont insérées des séquences de scherzo thématiquement liées qui suivent manifestement le modèle du troisième mouvement de la deuxième symphonie, avant que le rondeau final, étonnamment retenu, ne renoue avec le charme chaleureux et chantant du mouvement initial.

Plusieurs semaines avant la création de la sonate en La majeur au "Wiener Musikverein" – le 2 décembre 1886, par le violoniste Joseph Hellmesberger accompagné du compositeur au piano – Brahms avait commencé à travailler à sa **troisième sonate pour violon en ré mineur Opus 108**. Elle ne fut achevée que deux ans plus tard, elle aussi pendant l'été, que Brahms aimait à passer dans l'Oberland Bernois. Son début entraîne l'auditeur sur une fausse piste, dans la mesure où le thème principal, empreint de nostalgie, donne l'impression malgré ses accents hongrois manifestes de vouloir prolonger sans aucun changement le caractère des deux sonates précédentes, inspirées par le lied. La dramatisation croissante de l'idée dans la suite du mouvement, à laquelle contribue fortement la partie de piano virtuose qui semble lutter pour établir sa domination, révèle cependant sans ambiguïté que cette œuvre en quatre mouvements obéit à d'autres lois. Son caractère se révèle amateur de conflits, passionné, sauvage parfois, comme si, la cinquantaine passée, Brahms cherchait encore une fois à renouer avec la fougue de ses jeunes années qu'il semble vouloir allier ici à la rigueur de la

maturité. De fait, les mouvements extrêmes peuvent, dans leur caractère dramatique, être considérés comme de parfaites illustrations du développement innovant que Brahms apporte à la forme sonate classique, dans laquelle à chaque mesure ou presque revient désormais une fonction formelle décisive dans l'économie d'ensemble de l'œuvre. Ce qui se déployait presque intuitivement dans la sonate en La majeur suit ici un itinéraire extrêmement précis qui laisse toutefois une marge de manœuvre suffisante pour expérimenter les procédés de composition les plus variés — à l'instar de cette pédale de 46 mesures sur la dominante de la, par laquelle Brahms introduit dans le développement du thème du premier mouvement une tension latente presque menaçante. Les deux mouvements centraux, proches de l'intermezzo, sont plus libres : un *Adagio* en Ré majeur, chantant bien qu'étrangement assombri, qui semble anticiper le fragile univers de sentiments des dernières pièces pour piano, et un énigmatique scherzo en fa dièse mineur, riche en pointes, qui accompagne des métamorphoses les plus étonnantes un thème dansant dans lequel on croirait presque reconnaître une discrète ronde de kobolds.

La sonate Opus 108 fut créée en décembre 1888 à Budapest par Brahms lui-même accompagné du violoniste hongrois Jenő Hubay, et présentée au public viennois quelques semaines plus tard à peine. La partie de violon était assurée cette fois-ci par Joseph Joachim, ami intime et de longue date du compositeur et en quelque sorte son alter ego artistique. C'est également Joachim qui fut à l'origine d'une **réalisation collective** des plus étonnantes, qui réunit en octobre 1853 trois amis artistes à Düsseldorf. Albert Dietrich, un élève de Schumann né en 1829 près de Meissen et tombé entretemps dans l'oubli, en relate les circonstances dans ses *Mémoires* : *"On attendait la visite de Joachim. Dans cette atmosphère joyeuse, Schumann nous proposa d'écrire ensemble une sonate pour violon. Joachim devrait deviner qui était l'auteur de chacun des mouvements. C'est à moi que revint l'honneur d'écrire le premier mouvement ; Schumann composa l'Intermezzo et le Finale, tandis que Brahms réalisa le Scherzo, à partir d'un motif de mon premier mouvement. Lorsque Clara Schumann et Joachim interprétèrent la sonate [le soir du 28 octobre 1853 dans l'appartement de Schumann], Joachim reconnut tout de suite qui avait écrit quoi. On lui offrit le manuscrit de l'œuvre dans lequel Schumann apposait la dédicace suivante : F.A.E. Dans l'attente de l'arrivée de Joseph Joachim, notre ami très cher et très estimé, cette sonate fut écrite par Robert Schumann, Johannes Brahms, Albert Dietrich."*

F.A.E. – "frei, aber einsam", libre, mais solitaire, telle était la maxime de vie du dédicataire. Transposé aux notes correspondant à chacune des lettres, cet acronyme est la source d'inspiration du matériau thématique de trois des quatre mouvements de l'œuvre. Seul Brahms s'en est détaché, composant un extravagant Scherzo en ut mineur dont le caractère nerveux et fougueux menace plus d'une fois de verser dans une atmosphère fantomatique, trahissant ainsi son enthousiasme de jeunesse (partagé par Schumann) pour la littérature fantastique d'E.T.A. Hoffmann. Le mouvement initial écrit par Dietrich renonce en revanche à tout caractère énigmatique, trouve des mots aussi beaux que concis et remplit consciencieusement toutes les exigences de la forme sonate, révélant une grande fidélité au langage musical de son maître, tandis que le finale de Schumann, impressionnant mais un peu trop affirmé peut-être, semble avant tout vouloir mettre en valeur la virtuosité de Joachim. Outre le Scherzo, c'est surtout le bref Intermezzo en Fa majeur de Schumann, achevé six jours avant le rendez-vous avec Joachim, qui élève ce travail collectif au-dessus du niveau d'une amicale plaisanterie : un lied sans paroles empreint d'une grande tendresse, très rêveur, d'une grande simplicité et d'une non moins grande délicatesse. Il s'inscrit dans la tradition de ces subtiles impressions pittoresques que l'on retrouve à travers toute l'œuvre de Schumann où elles créent presque un genre à part entière, constituant ainsi un merveilleux répertoire de miniatures poétiques et musicales. Il faut y compter également les trois **romances** pour hautbois (ou violon) et piano Opus 94, que Schumann écrivit à l'automne 1849 et qu'il offrit à Clara pour le Noël de cette année consacrée à la musique de chambre.

S'il fallut attendre 1935 pour que la sonate F.A.E. soit publiée dans sa version originale en quatre mouvements, et si elle n'est toujours jouée que très rarement dans son intégralité, c'est parce que les productions collectives n'ont jamais eu bonne réputation, surtout dans le domaine de la musique, et que dans un jugement un peu trop hâtif, on ne veut souvent y voir que des *productions marginales* ou des *curiosités*. Gageons que cet enregistrement montrera combien on a tort.

ROMAN HINKE

Traduction : Elisabeth Rothmund

In many of the central musical genres of the nineteenth century Johannes Brahms was a decidedly late developer. Although he had long been thoroughly experienced in other areas of chamber music, he only finished his first string quartet when he was already forty years old. The First Symphony did not come to completion – after agonisingly prolonged groundwork – until 1876. And another three years went by before a violin sonata saw the light of day, in the summer of 1879. This too must be described as his first valid contribution to the genre, since an early work from the period around 1850 did not withstand the composer's severe assessment and has not survived. If one seeks reasons for these tardy first fruits in the output of the self-critical Hamburger, the trail leads almost inevitably to Ludwig van Beethoven. Brahms had studied the works of his great predecessor intensively, included them in his concert programmes as a pianist and conductor, and, in his own compositions, as Eduard Hanslick put it, had unmistakably taken as his standard their 'stern ethical character', always keeping in view 'the great and the serious, the weighty and the complicated'. And even the decision to settle permanently in Vienna in 1869 was probably motivated not least by his yearning to be close to the object of his veneration. 'To drink my wine where Beethoven drank his' – Brahms felt this to be a fulfilment and a pledge of his own creativity.

Now, powerful role models always cast mighty shadows on posterity. Brahms was only too aware of the risk of becoming an insipid epigone, and – aside from a few testimonies of youthful ardour – he composed strictly according to the principle that a score was only to be released to the public if he could be certain of saying something new and original in it. That law applied not only to the symphony or the string quartet, but also to the violin sonata, with which Beethoven had previously covered a wide range of formal and expressive possibilities. Brahms confronts his predominantly dramatically conceived genre contributions with designs grounded in lyricism. Antitheses, in a sense, which owe their origin less to a specifically instrumental vocabulary, than to the piano sonata for instance, than to the intimate language of the lied, which occupies a prominent position in all his creative periods. Such deliberate poeticisation of instrumental music, a fundamental stylistic element of middle- and late-period Brahms, is exemplified in both the First Sonata op.78, with its thematic proximity to the two *Regenlieder* from the *Gesänge* op.59, and the **Violin Sonata no.2 in A major** op.100 of 1886.

Brahms composed this three-movement work during a very productive summer holiday in Hofstetten on Lake Thun, 'while awaiting the arrival of a beloved friend' according to his biographer Max Kalbeck. This is a reference to the contralto Hermine Spies, to whom Brahms had been passionately devoted ever since he had met her in the Lower Rhine town of Krefeld in the spring of 1883. The violin sonata echoes this admiration with motivic borrowings from the songs *Komm bald* (Come soon, op.97/5) and *Wie Melodien zieht es mir leise durch den Sinn* (Like melodies, thoughts run through my mind, op.105/1), settings of poems by his friend Klaus Groth which Brahms had recently written for the vivacious young singer. They form the conceptual core of the first movement and thus shape the substance of a comfortable, serene, rapturous Allegro amabile, which dispenses almost entirely with the arguing out of thematic or harmonic conflicts; instead, the given material is continuously spun out on the principle of developing variation, always in a slightly different light but without undergoing any fundamental change. Such a process of creative restraint and economy would have been completely inconceivable for Beethoven. There follows a five-section Andante tranquillo with interpolated, motivically related scherzo sections, which obviously emulates the example of the third movement of the Second Symphony, before the surprisingly subdued final Rondo reverts to the warm, melodious charm of the opening movement.

Some weeks before the A major Sonata was premiered at the Vienna Musikverein on 2 December 1886 with the violinist Joseph Hellmesberger and the composer at the piano, Brahms had already started work on his **Third Violin Sonata in D minor op. 108**. However, he completed it only two years later, again in the beloved summer idyll of the Bernese Oberland. Its opening sets the listener on the wrong track, since the wistful main theme (despite its perceptible Hungarian accent) gives the impression of wanting to prolong without change the mood of the two earlier 'song sonatas'. Only the increasing dramatisation of conception in the subsequent course of the movement, to which the virtuosic piano part, striving for dominance, makes a significant contribution, demonstrates that this four-movement work obeys different rules. It proves to be passionate, occasionally wild in character, delighting in conflict, as if the composer were seeking here, in his mid-fifties, to revert to the stormy tone of his teenage years with a view to reconciling it with the artistic rigour of his maturity. In fact, the dramatic outer movements may serve as textbook examples of Brahms's forward-looking development of Classical sonata form, in which virtually every bar acquires a key formal role within the work as a whole. What appeared to unfold intuitively in the A major Sonata here follows an always clearly fixed route map, although the path leaves enough room to experiment with the most varied of compositional methods – such as the forty-six-bar pedal point on A, the dominant, by means of which Brahms confers on the first movement's recapitulation a subliminal, almost threatening tension. The two intermezzo-like central movements, by contrast, are more freely laid out: a cantabile, though strangely overcast Adagio in D major that seems to anticipate the fragile emotional universe of the late piano pieces, and an enigmatic, witty Scherzo in F sharp minor that accompanies its impishly wavering dance theme with the most amazing metamorphoses.

The Sonata op.108 was premiered by Brahms himself and the Hungarian violinist Jenő Hubay in December 1888, in Budapest, but it was also presented to the Viennese public a few weeks later – this time with Joseph Joachim, the composer's longstanding confidant and artistic alter ego, playing the violin. It is to Joachim that we owe the genesis of a **highly unusual collective work** on which three artist friends collaborated in Düsseldorf in October 1853. The occasion is reported in his memoirs by one of the trio, Albert Dietrich, a now largely unknown Schumann student born near Meissen in 1829:

Once Joachim was expected for a visit. Schumann suggested to us, in cheerful mood, that we should jointly compose a violin sonata. Joachim was then to guess who had written each of the movements. The first movement fell to me, Schumann composed the Intermezzo and Finale, and Brahms derived the Scherzo from a motif in my first movement. When Clara Schumann and Joachim performed the sonata [in Schumann's house on the evening of 28 October 1853], he got the answers right at once and recognised the author of each movement. The manuscript of the sonata was presented to Joachim as a gift, and Schumann wrote on it the dedication: 'F-A-E. In anticipation of the arrival of their revered and beloved friend Joseph Joachim, Robert Schumann, Johannes Brahms and Albert Dietrich wrote this sonata.'

'F. A. E.' – *frei, aber einsam* (free but lonely) – was the dedicatee's motto. And its three initial letters, translated into the corresponding sequence of notes, also inspired the thematic material in three of the work's four movements. Only Brahms broke free from the motivic precept and contributed an extravagant C minor scherzo whose nervous, impetuous atmosphere threatens more than once to topple over into eeriness, thus revealing a great deal about his youthful enthusiasm for the poetic fantasy of E. T. A. Hoffmann, a taste he shared with Schumann. Dietrich's opening movement, on the other hand, disclaims all ambiguity, finds an elegant, concise style of diction, assiduously fulfils all the requirements of sonata form, and thereby shows itself beholden in many respects to the idiom of his teacher, while the latter's effective, perhaps slightly too swaggering finale seems to be especially geared to the virtuosic skills of Joachim. Alongside the Scherzo, however, it is above all Schumann's brief Intermezzo in F major, composed six days before the rendezvous with Joachim, that raises the musical teamwork far above the level of friendly high jinks: a tender, dreamy song without words of the utmost simplicity and delicacy. It is indebted to the type of subtle mood picture that pervades Schumann's entire oeuvre, forming a genre all its own and creating a glorious body of poetic musical miniatures. To the same category belong the **Three Romances** for oboe or violin and piano op.94, which Schumann wrote in the late autumn of the chamber music year 1849 as a Christmas gift for Clara.

That the F-A-E Sonata did not appear in print in its original four-movement form until 1935 and is still rarely performed in full may be imputed to the fact that collective ventures, in music especially, have a bad reputation, and are all too readily consigned to the drawer labelled 'footnotes and curiosities'. It is to be hoped that the present recording will prove just how unjust that is.

ROMAN HINKE
Translation: Charles Johnston

In manchen zentralen Musikgattungen des 19. Jahrhunderts war Johannes Brahms ein ausgesprochener Spätentwickler. Obgleich seit langem durchaus erfahren in anderen Bereichen der Kammermusik, bringt er sein erstes Streichquartett erst vierzigjährig zur Vollendung. Die erste Sinfonie erlebt nach quälend langer Vorarbeit sogar erst 1876 ihre Fertigstellung. Und abermals drei Jahre vergehen, bevor im Sommer 1879 eine Violinsonate das Licht der Welt erblickt. Auch sie muss als erster gültiger Gattungsbeitrag bezeichnet werden, weil ein Frühwerk aus der Zeit um 1850 weder dem strengen Selbsturteil des Komponisten noch den Wirren der Überlieferung standgehalten hat. Sucht man nach Gründen für diese späten Erstlinge im Schaffen des selbstkritischen Hanseaten, dann führt die Spur fast zwangsläufig zu Ludwig van Beethoven. Brahms hatte die Werke des großen Vorgängers intensiv studiert, sie als Pianist und Dirigent in seine Konzertprogramme aufgenommen und sich in der eigenen Arbeit, wie Eduard Hanslick formulierte, unüberhörbar an ihrem *strengen ethischen Charakter* orientiert, stets *das Große und Ernste, Schwere und Komplizierte* im Blick. Und selbst die Entscheidung, 1869 endgültig nach Wien zu übersiedeln, war wohl nicht zuletzt durch die ersehnte Nähe zum Gegenstand seiner Verehrung begründet. *Meinen Wein trinken, wo ihn Beethoven getrunken hat* – dies empfand Brahms als Erfüllung und Faustpfand für seine eigene Kreativität.

Nun werfen aber mächtige Vorbilder auch immer mächtige Schatten auf ihre Nachwelt. Sich der Gefahr schalen Epigontums nur allzu bewusst, komponierte Brahms, von wenigen Zeugnissen jugendlichen Eifers abgesehen, daher strikt nach dem Grundsatz, erst dann eine Partitur in die Öffentlichkeit zu entlassen, wenn er sich gewiss sein konnte, darin etwas Neues, Eigenständiges zu sagen. Und dieses Gesetz galt nicht nur für die Sinfonie oder das Streichquartett, sondern auch für die Violinsonate, mit der Beethoven zuvor einen weiten Kosmos an Form- und Ausdrucksmöglichkeiten durchmessen hatte. Seinen überwiegend dramatisch konzipierten Gattungsbeiträgen stellt Brahms im Lyrischen wurzelnde Entwürfe gegenüber. Antithesen gewissermaßen, die ihren Ursprung weniger einem spezifisch instrumentalen Vokabular verdanken, dem der Klaviersonate etwa, als vielmehr der intimen Sprache des Kunstlieds, das in allen seiner Schaffensphasen eine herausragende Stellung einnimmt. Von dieser gezielten Poetisierung der Instrumentalmusik, grundsätzlich stilbildend für den Brahms der mittleren und späten Jahre, zeugt sowohl die erste Sonate Opus 78 mit ihrer thematischen Nähe zu den beiden *Regenliedern* aus den Gesängen Opus 59 als auch die 1886 entstandene **zweite Violinsonate in A-Dur Opus 100**.

Brahms komponierte das dreisätzigte Werk während einer überaus produktiven Sommerfrische in Hofstetten am Thunersee, seinem Biografen Max Kalbeck zufolge *in Erwartung der Ankunft einer geliebten Freundin*. Gemeint war die Altistin Hermine Spies, der Brahms in schwärmerischer Weise zugetan war, seit er sie im Frühjahr 1883 im niederrheinischen Krefeld kennengelernt hatte. In der Violinsonate findet diese Bewunderung ihren musikalischen Widerhall in motivischen Entlehnungen aus den Liedern *Komm bald* (Opus 97/5) und *Wie Melodien zieht es mir leise durch den Sinn* (Opus 105/1) auf Gedichte des Freundes Klaus Groth, die Brahms kurz zuvor für die junge, lebenslustige Sängerin geschrieben hatte. Sie bilden das gedankliche Zentrum des Kopfsatzes und prägen so das Wesen eines behaglich-heiteren, schwelgerischen Allegro amabile, das nahezu gänzlich auf die Austragung thematischer oder harmonischer Konflikte verzichtet, stattdessen das vorgegebene Material nach dem Prinzip entwickelnder Variation fortspinnt, dabei immer ein wenig anders beleuchtet, ohne es grundlegend zu verändern. Ein für Beethoven völlig undenkbares Verfahren gestalterischer Zurückhaltung und Ökonomie. Es folgt ein fünfteiliges Andante tranquillo mit eingeschobenen, motivisch verwandten Scherzo-Abschnitten, das offenbar dem Vorbild des dritten Satzes der zweiten Sinfonie nacheifert, ehe das überraschend verhaltene Finaltrio den warmen, sanglichen Charme des Eröffnungssatzes wieder aufnimmt.

Schon Wochen bevor die A-Dur-Sonate im Wiener Musikverein ihre Uraufführung erlebte, am 2. Dezember 1886 mit dem Geiger Joseph Hellmesberger und dem Komponisten am Klavier, hatte Brahms die Arbeit an seiner **dritten Violinsonate in d-Moll Opus 108** bereits aufgenommen. Vollendet wird sie jedoch erst zwei Jahre darauf, abermals in der geliebten Sommerdylle des Berner Oberlands. Ihr Beginn legt eine falsche Fährte, indem das sehnsuchtsvolle Hauptthema ungeachtet seines spürbar ungarischen Akzents den Anschein erweckt, die Gemütsart der beiden vorangegangenen Liedsonaten unverändert fortschreiben zu wollen. Erst die zunehmende Dramatisierung des Gedankens im weiteren Verlauf des Satzes, zu der der virtuose, um Dominanz ringende Klavierpart maßgeblich beiträgt, macht deutlich, dass dieses viersätzigte Werk anderen Gesetzen gehorcht. Konfliktfreudig, leidenschaftlich, mitunter wild zeigt sich ihr Charakter, ganz so, als suche der Mitfünfziger noch einmal an den stürmischen Tonfall seiner Jugendjahre anzuknüpfen, um ihn hier mit der gestalterischen Strenge der Reifezeit zu versöhnen. In der Tat dürfen die dramatischen Ecksätze als Musterbeispiele für Brahms' richtungsweisende Weiterentwicklung der klassischen Sonatenform gelten, in der nahezu jedem Takt eine formale Schlüsselposition innerhalb des Werkganzen zuwächst. Was sich in der A-Dur-Sonate wie intuitiv entfaltete, folgt hier einem stets klar fixierten Streckenplan, dessen Weg gleichwohl genügend Raum lässt, mit den verschiedensten satztechnischen Verfahren zu experimentieren – etwa jenem 46-taktigen Orgelpunkt auf der Dominante A, mit dem Brahms der Kopfsatzdurchführung eine unterschwellige, geradezu bedrohliche Spannung verleiht. Freier hingegen die beiden intermezzoartigen Mittelsätze: ein kantables, obschon seltsam verschattetes Adagio in D-Dur, in dem die brüchige Empfindungswelt der letzten Klavierstücke vorweggenommen scheint, und ein hintergründiges, pointenreiches Scherzo in fis-Moll, das sein koboldhaft zauderndes Tanzthema durch die erstaunlichsten Metamorphosen begleitet.

Uraufgeführt wurde die Sonate Opus 108 durch Brahms selbst und den ungarischen Geiger Jenő Hubay im Dezember 1888 zwar in Budapest, doch schon wenige Wochen später auch dem Wiener Publikum vorgestellt – diesmal mit Joseph Joachim an der Violine, dem langjährigen Intimus und künstlerischen Alter Ego des Komponisten. Joachim war es auch, dem wir die Entstehung **einer mehr als ungewöhnlichen Gemeinschaftsproduktion verdanken**, zu der sich im Oktober 1853 drei Künstlerfreunde in Düsseldorf zusammengefunden hatten. Über den Anlass berichtet einer von ihnen in seinen *Erinnerungen*, der 1829 nahe Meißen geborene, heute weitgehend unbekannt Schumann-Schüler Albert Dietrich: *Einmal wurde Joachim zum Besuch erwartet. Schumann schlug uns in heiterer Stimmung vor, gemeinschaftlich eine Violinsonate zu komponieren. Joachim sollte dann errathen, von wem jeder Satz wäre. Der erste Satz fiel mir zu, das Intermezzo und Finale komponierte Schumann, und das Scherzo hatte Brahms nach einem Motiv aus meinem ersten Satze ausgeführt. Als nun Clara Schumann und Joachim die Sonate vortrugen [am Abend des 28. Oktober 1853 in Schumanns Wohnung], traf dieser sofort das Richtige und erkannte den Autor eines jeden Satzes. Das Manuscript der Sonate wurde Joachim zum Geschenk gemacht, und Schumann schrieb darauf die Widmung: F.A.E. In Erwartung der Ankunft des verehrten und geliebten Freundes Joseph Joachim schrieben diese Sonate Robert Schumann, Johannes Brahms, Albert Dietrich.*

F.A.E – frei, aber einsam, so lautete die Lebensmaxime des Widmungsträgers. Und dieses Buchstabenmotto, übersetzt in die entsprechende musikalische Tonfolge, inspiriert denn auch das thematische Material in drei von vier Sätzen des Werkes. Einzig Brahms hatte sich von der motivischen Vorgabe gelöst und ein extravagantes c-Moll-Scherzo beigesteuert, dessen nervöses, ungestümes Kolorit mehr als einmal ins Gespenstische zu kippen droht, was viel von seiner jugendlichen Begeisterung für die dichterische Fantastik eines E.T.A. Hoffmann verrät, die er mit Schumann teilte. Dietrichs Eröffnungssatz dagegen verzichtet auf alle Hintergründigkeit, findet schöne, bündige Worte, erfüllt beflissen alle Forderungen der Sonatenform und zeigt sich dabei in Vielem der Idiomatik seines Lehrers verpflichtet, während dessen wirkungsvolles, vielleicht etwas zu kraftmeierisches Finale insbesondere auf die virtuosierten Fertigkeiten Joachims abzielen scheint. Neben dem Scherzo aber ist es vor allem Schumanns kurzes Intermezzo in F-Dur, komponiert sechs Tage vor dem Rendezvous mit Joachim, das die musikalische Teamarbeit weit über das Niveau einer freundschaftlichen Alberei hinaushebt: ein zartes, träumerisches Lied ohne Worte von schönster Einfachheit und Delikatesse. Es ist dem Typus jener feinsinnigen Stimmungsbilder verpflichtet, die sich grenzüberschreitend durch Schumanns gesamtes Schaffen ziehen und einen herrlichen Fundus musikalisch-poetischer Miniaturen bilden. Zu ihm gehören auch die drei **Romanzen** für Oboe oder Violine und Klavier Opus 94, die Schumann im Spätherbst des Kammermusikjahrs 1849 als Weihnachtsgeschenk für Clara zu Papier brachte.

Dass die FAE-Sonate in ihrer viersätzigigen Originalgestalt erst 1935 im Druck erschien und nach wie vor selten vollständig zur Aufführung gelangt, hat damit zu tun, dass Gemeinschaftsproduktionen gerade in der Musik einen schlechten Leumund besitzen, nur allzu gern mit dem Etikett *Randerscheinungen und Kuriositäten* versehen werden. Wie sehr zu Unrecht, mag diese Einspielung belegen.

ROMAN HINKE

ALREADY AVAILABLE / DÉJÀ PARU

Also available digitally / Disponible également en version digitale

LUDWIG VAN BEETHOVEN
Complete Sonatas for piano & violin
Isabelle Faust, violin
Alexander Melnikov, piano
4 CD HMC 902025.27

Piano Trios op.70 no.2 & op.97 "Archduke"
Isabelle Faust, violin
Alexander Melnikov, piano
Jean-Guihen Queyras, violoncello
CD HMC 902125

JOHANNES BRAHMS
Trio for horn, violin & piano op.40
Sonata for violin & piano op.78
Fantasien op.116
Isabelle Faust, violin
Alexander Melnikov, piano
Teunis van der Zwart, horn
CD HMC 901981

FRANZ SCHUBERT
Duets for piano and violin
Sonata D.574, Rondo D.895, Fantasy D.934
Isabelle Faust, violin
Alexander Melnikov, piano
CD HMC 901870

DMITRI SHOSTAKOVICH
Piano Concertos nos.1 & 2
Sonata for violin & piano op.134
Isabelle Faust, violin
Alexander Melnikov, piano
Mahler Chamber Orchestra
Dir. Teodor Currentzis
CD HMC 902104

CARL MARIA VON WEBER
Sonatas for piano and violin op.10
Piano Quartet op.8
Sonata D.574, Rondo D.895, Fantasy D.934
Isabelle Faust, violin
Alexander Melnikov, fortepiano
Boris Faust, viola
Wolfgang Emanuel Schmidt, violoncello
CD HMC 902108



ROBERT SCHUMANN
Violin Concerto
Piano Trio no.3
CD+DVD HMC 902196



ROBERT SCHUMANN
Piano Concerto
Piano Trio no.2
CD+DVD HMC 902198

Isabelle Faust, violin
Jean-Guihen Queyras, violoncello
Alexander Melnikov, piano
Freiburger Barockorchester
Dir. Pablo Heras-Casado

Retrouvez biographies, discographies complètes
et calendriers détaillés des concerts de nos artistes sur
www.harmoniamundi.com

De nombreux extraits de cet enregistrement y sont aussi disponibles à l'écoute,
ainsi que l'ensemble du catalogue présenté selon divers critères,
incluant liens d'achat et téléchargement.

Suivez l'actualité du label et des artistes sur nos réseaux sociaux :

facebook.com/harmoniamundiinternational

twitter.com/hm_inter

Découvrez les making of vidéos et clips des enregistrements
sur les chaînes harmonia mundi YouTube et Dailymotion.

youtube.com/harmoniamundivideo

dailymotion.com/harmonia_mundi

Souscrivez à notre newsletter à l'adresse suivante :

www.harmoniamundi.com/newsletter



You can find complete biographies and discographies
and detailed tour schedules for our artists at

www.harmoniamundi.com

There you can also hear numerous excerpts from recordings,
and explore the rest of our catalogue presented by various search criteria, with links to purchase
and download titles.

Up-to-date news of the label and the artists is available on our social networks:

facebook.com/harmoniamundiinternational

twitter.com/hm_inter

Making-of videos and clips from our recordings may be viewed
on the harmonia mundi channels on YouTube and Dailymotion.

youtube.com/harmoniamundivideo

dailymotion.com/harmonia_mundi

We invite you to subscribe to our newsletter at the following address:

www.harmoniamundi.com/newsletter

Isabelle Faust joue sur le Stradivarius “La Belle au bois dormant” de 1704
prêté par la L-Bank de Baden-Württemberg (Allemagne).

Alexander Melnikov joue sur un piano Bösendorfer (1875) de sa collection personnelle.



harmonia mundi s.a.

Mas de Vert, F-13200 Arles © 2015

Enregistrement septembre 2014, Teldex Studio Berlin

Direction artistique : Martin Sauer

Prise de son : Tobias Lehmann - Montage : Sebastian Nattkemper, Julian Schwenkner, Teldex Studio

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

page 1 : Eduard Schleich, Paysage de Bavière, 1838

Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue Meister - akg-images

harmoniamundi.com

HMC 902219