

BIS



BRAHMS Cello Sonatas
SCHUMANN Fünf Stücke im Volkston
CHRISTIAN POLTÉRA **RONALD BRAUTIGAM**

BRAHMS, Johannes (1833–97)

Cello Sonata No. 1 in E minor, Op. 38 (1862–65)

24'46

- | | | |
|---|--------------------------------------|-------|
| 1 | I. <i>Allegro non troppo</i> | 13'20 |
| 2 | II. <i>Allegretto quasi Menuetto</i> | 5'21 |
| 3 | III. <i>Allegro</i> | 6'00 |

SCHUMANN, Robert (1810–56)

Fünf Stücke im Volkston, Op. 102 (1849)

13'32

- | | | |
|---|--|------|
| 4 | I. <i>Mit Humor. 'Vanitas vanitatum'</i> | 2'38 |
| 5 | II. <i>Langsam</i> [♩ = 74] | 2'38 |
| 6 | III. <i>Nicht schnell, mit viel Ton zu spielen</i> | 3'46 |
| 7 | IV. <i>Nicht zu rasch</i> | 1'48 |
| 8 | V. <i>Stark und markiert</i> | 2'41 |

BRAHMS, Johannes

Cello Sonata No. 2 in F major, Op. 99 (1886)

24'38

- | | | |
|----|--------------------------------|------|
| 9 | I. <i>Allegro vivace</i> | 8'02 |
| 10 | II. <i>Adagio affettuoso</i> | 5'54 |
| 11 | III. <i>Allegro passionato</i> | 6'41 |
| 12 | IV. <i>Allegro molto</i> | 4'00 |

TT: 63'44

Christian Poltéra *cello* · **Ronald Brautigam** *piano*

As a young man, **Johannes Brahms** not only took professional piano lessons that enabled him to perform early on as a pianist, but also learned to play the cello and the horn. His patron Robert Schumann had received similar instrumental tuition on the piano, cello and flute. It is therefore not surprising that we can find two cello sonatas in Brahms's chamber music oeuvre and that the cello appears as a soloist together with the violin in his Double Concerto. Schumann, for his part, wrote two works for cello and piano as well as his famous Cello Concerto: *Fünf Stücke im Volkston* (Five Pieces in Folk Style) and – shortly before he became ill – five *Romances* (which have unfortunately disappeared).

Turning first to Brahms's cello sonatas: a little over two decades separate these two works, in the original titles of which the 'pianoforte' is named before the cello, in keeping with classical sonata tradition.

The genesis of the **Sonata No. 1 in E minor**, Op. 38, is rather complicated and covers two clearly separate periods. According to his own catalogue of works, Brahms composed the first three (!) movements in the summer of 1862, and the last one in June 1865. Thus the sonata initially comprised four movements – before Brahms withdrew the slow movement, which was placed second or third. In older and more recent works about Brahms, it has sometimes been suggested that the composer later included this movement in his Second Cello Sonata. In the absence of any conclusive evidence, however, this remains pure speculation.

In June 1866 the sonata, now in three movements, appeared in print with a dedication to Brahms's close Viennese friend Josef Gänsbacher (1829–1911). At that time Gänsbacher was still working as a lawyer, but he saw his real vocation as singing and actually became famous as a singing teacher. Maybe the sometimes decidedly song-like character of the first movement was partly responsible for the dedication – and also for the fact that Brahms ultimately considered the original, presumably also *cantabile* slow movement superfluous.

The opening *Allegro non troppo* has three main thematic elements. Its broad, expressive main theme, which begins in E minor and later returns in C major, immediately traverses the cello's various tonal ranges. The opening broken triad and the alternation of regular and dotted rhythms are especially characteristic. In the development this alternation will form the basis of a great climax. The off-beat piano accompaniment is another striking feature of the movement. A concise signal-like idea in B minor leads to the song-like B major theme with which the exposition concludes. These elements also characterise the development, which becomes considerably darker in expression. In the recapitulation, the main theme is accompanied by a quaver figure in the piano, which had already featured at the end of the development. At the close of the movement, the second subject, now in E major, switches twice to F major before leading to a quiet final song in E major from both instruments.

The main theme of the *Allegretto quasi Menuetto* has an old-fashioned, dancing feeling; not only the cello melody seems thematically substantial, but also the piano accompaniment. Later, the two instruments exchange their roles. Then the character changes with a *grazioso* theme that is slightly clouded by chromaticism and the darkness of the minor key. The trio section, which also has a dance-like quality, makes two attempts before achieving its music box-like momentum.

The concluding *Allegro* takes the sonata even further back in time than the middle movement: to fugal writing. Some Brahms scholars have even linked the opening fugue theme quite specifically to movements from Johann Sebastian Bach's *Kunst der Fuge*. Yet the movement is not an imitation of Bach, but is characterized by Brahms's typically powerful tonal language. Despite the contrapuntal texture of the parts that sometimes prevails, the movement is at the same time oriented towards sonata form. Thus the gruff fugue style is occasionally softened by a partly song-like, partly capricious second subject, which – in typical Brahms

fashion – is derived from the counterpoint to the fugue theme. Thus the movement, which is full of connections, proceeds in a way that is as original as it is mindful of tradition. Part of its originality is that there is no literal recapitulation, but rather an ‘inverted recapitulation’ in which the second subject precedes the main theme. Moreover, neither theme has yet reached the home key of E minor, beginning instead in the dominant keys of B major and B minor. At the end, the music seems briefly to consider moving into a brighter E major before the faster coda ends in a rugged E minor. From the E minor of the opening movement to the E minor of the finale, the sonata has come a long way.

Unlike the First Sonata, the **Sonata No. 2 in F major**, Op. 99, was apparently always intended to have four movements. It was composed, or at least completed, in the summer of 1886, which Brahms spent in Switzerland on Lake Thun – a particularly productive period for chamber music. During this period, Brahms also composed his Second Violin Sonata, Op. 100, and the Third Piano Trio, Op. 101, which appeared in print together with the Second Cello Sonata in April 1887, as well as parts of the Third Violin Sonata, which was not completed until 1888 and published in 1889. An important figure for the composition of the Second Cello Sonata was Robert Hausmann (1852–1909), who had been a cellist in the Berlin-based string quartet of the exceptional violinist Joseph Joachim since 1879 and who played the First Cello Sonata together with the composer on several occasions, both privately and in public. At that time he must have asked Brahms for a new work for his instrument. This request was granted doubly – in 1886 with the Second Cello Sonata and in 1887 with the Double Concerto for violin, cello and orchestra, Op. 102, which Joachim and Hausmann premièred under the composer's direction in the autumn of 1887. Hausmann came to Vienna as early as October 1886 to rehearse the new sonata with Brahms and to perform it privately for his Viennese friends. They then gave the Viennese première on 24th November in the Kleiner Musikvereinsaal.

The beginning of the first movement, *Allegro vivace*, with its impulsive cello gestures with up-beats and tremolo piano part, seemed to the surgeon Theodor Billroth to be ‘almost dangerous, à la Rubinstein’ (whose music he apparently regarded as too ‘lurid’). But he immediately added: ‘You know in what follows how to captivate by a calm beauty.’ Indeed, the agitated opening, coloured by major-minor key changes, soon leads to a calmer transition. The powerfully determined second subject, with its stable octave up-beats, forms a contrast with the passionate opening theme and its hectic semiquaver up-beats, offering a broader, more tranquil alternative. The final section leads back to the tremoli, which are now taken over by the cello. The rather short development section, which begins in F sharp minor after the A major ending of the exposition, continues the interplay of rousing and soothing moments and, like the movement’s coda, generates new shapes and character facets from the themes and motifs.

The following *Adagio affettuoso* in F sharp major illustrates Brahms’s ability convincingly to combine memorable, song-like ideas, complex rhythmic/tonal developments and contrapuntal compression. The opening bars are beguiling with their combination of a chordal piano idea and low cello *pizzicato*. But this initial idea moves away from the opening F sharp major as early as the third bar. The elegiac middle section, which begins in F minor, is similarly flexible in tonality. The piano’s ‘double-stopping’ passages seem like an anticipation of the third movement; whilst the ending combines elements from the outer and middle sections. It is hard to imagine that such a multi-layered and concentrated movement as this one by the ‘mature’ Brahms could have originated in the First Cello Sonata, written two decades earlier, even allowing for possible revisions.

Compared to the preceding *Adagio affettuoso*, the scherzo-like *Allegro passionato* marks not only an increase in tempo but also an intensification of the designated expressive level: whereas *affettuoso* suggests an intense but by no means

extreme emotional condition, *passionato* denotes a thoroughly fervent state of mind. The aforementioned piano ‘double stopping’ (which requires the pianist to have very flexible fingers), syncopations and off-beat accompanying chords, sometimes almost jazz-like in effect, contribute to the overall impression. The middle section with its song-like main idea forms an impressive contrast to this.

The concluding *Allegro molto* displays rondo-like features. This is primarily because of the song-like opening theme, which plays on the alternation of the notes E flat and E and returns several times as a refrain, and the extensive couplet-like middle section. At the latest, however, the recapitulation section, which begins in the ‘wrong’ key of G flat major, shows that the finale is also indebted to sonata form. The start of the lively, self-confident opening theme is slightly reminiscent of the student song *Ich hab mich ergeben* (which Brahms had already used a few years earlier in his *Academic Festival Overture*). Admittedly this applies only to the first few notes, after which the two melodies go their separate ways. The middle section offers an equally song-like minor-key contrast. Distinctive sonorities, alluding to the slow movement, arise when, at the beginning of the recapitulation, the main theme – heard in the piano – is accompanied by plucked cello notes; and later the cello takes over the melody in *pizzicato*, entwined with delicate piano writing, *non legato* and *senza pedale*. Thus the expressive paths of the two cello sonatas seem to run in opposite directions.

Among the shorter cycles that **Robert Schumann** composed for melody instrument and piano in Dresden in 1849 were the *Fünf Stücke im Volkston* (*Five Pieces in Folk Style*), Op. 102, for cello. They were composed in April – some two weeks before the outbreak of the May Uprising in Dresden, which was of great concern to the ‘republican’ Schumann. The political tensions of the time may also have influenced the title ‘in Folk Style’. Composers of the late 18th century – especially

Johann Abraham Peter Schulz with his *Lieder im Volkston* – had created settings that, as Schulz wrote in the preface to his work, were intended to give ‘the appearance of being familiar’ without becoming trivial through the use of common turns of phrase. For Schumann, on the other hand, the words ‘folk style’ may have sent a message opposed to the political restoration of the time, which – in the spirit of monarchy – was aiming to undo everything that republican endeavours had achieved. If his ideal was to write original music that avoided any self-repetition, he had to blend accessibility and artistic form, especially in these pieces. This is already evident in the first three, in which melodic phrases are juxtaposed, interspersed and metrically offset in such a way as to create delightfully irregular thematic units. By contrast, the striking opening theme of the fourth piece, in D major, which was originally intended to conclude this little cycle, seems song-like and traditional. Two days later, however, Schumann added a fifth piece which, like the first and third, is in A minor and thus completes the circle in terms of key. It has a gruff character and hastens towards its conclusion with a little revolutionary fanfare.

The first piece shows that works in the minor key do not always have to be ‘serious’ and ‘sad’, as it has the indication *Mit Humor* (with humour). Of course, for a Romantic like Schumann, ‘humour’ meant something other than telling jokes and laughing oneself to death. It meant above all the ability to endure the tensions and contradictions of life through ironic or sarcastic observation, whether they were between high art and everyday banality or between the opposing political aspirations of the time.

It might initially seem puzzling that Schumann added the motto ‘Vanitas vanitatum’ (‘Vanity of vanities’) to the piece in addition to this performance marking. Humour does not really sit easily alongside thoughts of the transience and futility of earthly life, as already expressed in the Old Testament’s Ecclesiastes (‘all is vanity’) and taken up in the early baroque period; one only has to think of the poem

Vanitas! Vanitatum Vanitas! by Andreas Gryphius from the time of the Thirty Years' War.

The solution to this riddle is a poem by Johann Wolfgang von Goethe, also entitled *Vanitas! vanitatum vanitas!* Here the idea of 'vanitas' is humorously and sarcastically reinterpreted as anti-bourgeois and vagabond-like, as the opening lines make clear: 'Ich hab' mein Sach' auf Nichts gestellt, Juchhe! / Drum ist's so wohl mir in der Welt. Juchhe!' ('On nothing have I set my heart, Hurrah! / So in the world I bear my part, Hurrah!') Schumann's first piece fits much better in this context; indeed, it seems to have been inspired by Goethe's poem and to share its boisterous humour. Thus, in the *Fünf Stücke im Volkston* – especially the first and last – we find a tone that is perhaps best understood as politically infused republican gallows humour, in which the 'folk style' sometimes veers towards 'folk anger'.

© **Michael Struck 2023**

Christian Poltéra was born in Zürich. After studies with Nancy Chumachenco and Boris Pergamenschikov, he became a pupil of Heinrich Schiff in Salzburg and Vienna. In 2004 he received a Borletti-Buitoni Award and was named a BBC New Generation Artist. As a soloist he has appeared with orchestras including the Leipzig Gewandhaus Orchestra, the Los Angeles, Oslo and Munich Philharmonics, the BBC Symphony Orchestra, the Orchestre de Paris, the Santa Cecilia Orchestra in Rome, the Zürich Tonhalle Orchestra, the Orchestre Révolutionnaire et Romantique and the Chamber Orchestra of Europe, under conductors such as Bernard Haitink, Riccardo Chailly, Christoph von Dohnányi, Andris Nelsons, Philippe Herreweghe and Sir John Eliot Gardiner.

He also devotes himself intensively to chamber music with musicians such as Isabelle Faust, Leif Ove Andsnes, Mitsuko Uchida, Kathryn Stott, Ronald Brau-

tigam, Esther Hoppe, the Aurn Quartet and the Hagen Quartet. Together with violinist Frank Peter Zimmermann and viola player Antoine Tamestit, Poltéra founded the Trio Zimmermann in 2007. In addition to performing in all major music centres and festivals in Europe for well over a decade, the string trio made several award-winning recordings for BIS of works by J. S. Bach, Beethoven, Mozart, Schubert, Schoenberg and Hindemith.

Christian Poltéra is a regular guest at renowned festivals (including Salzburg, Lucerne, Berlin, Edinburgh and Vienna) and made his BBC Proms début in 2007. His discography, acclaimed by the international music press, reflects his varied repertoire, and includes cello concertos by Dvořák, Dutilleux, Lutosławski, Ligeti, Shostakovich, Walton, Barber and Haydn as well as sonatas by Fauré, Saint-Saëns and Mendelssohn. Christian Poltéra plays the famous ‘Mara’ cello (1711) by Antonio Stradivari.

www.christianpoltera.com

One of the leading pianists of his generation, **Ronald Brautigam** is also among the few to perform at the highest level on modern as well as period instruments. A student of the legendary Rudolf Serkin, he has over the years established himself as an authority on the classical and early romantic composers, with an acclaimed discography on the BIS label.

Ronald Brautigam has performed with leading orchestras across the world – from the Amsterdam Concertgebouw to the Sydney Symphony Orchestra – as well as the foremost period ensembles. In 2009 he began what has proved a highly successful collaboration with the Kölner Akademie and its conductor Michael Alexander Willens, resulting in acclaimed recordings of the complete piano concertos of Mozart (11 discs), Beethoven, Mendelssohn, Weber and Wilms.

Having previously recorded the complete solo works of Haydn and Mozart on

fortepiano, Brautigam released the first instalment of a 15-disc Beethoven solo cycle in 2004, prompting the reviewer of the US magazine *Fanfare* to envisage a series ‘that challenges the very notion of playing this music on modern instruments, a stylistic paradigm shift’. Featuring the piano sonatas, the first nine discs of the cycle were awarded an Edison Award and the prestigious Jahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik in 2015. His recordings on both modern and period instruments have earned him a number of awards including three Edisons, a Diapason d’Or de l’année and two MIDEM Classical Awards.

Ronald Brautigam’s editorial work includes a reconstruction of the orchestra score of Beethoven’s piano concerto WoO 4 from 1784 as well as an edition of the five piano concertos by Johann Wilhelm Wilms.

www.ronaldbrautigam.com

Als Jugendlicher hatte **Johannes Brahms** nicht nur professionellen Klavierunterricht, sodass er schon bald als Pianist auftreten konnte, sondern lernte zudem das Violoncello- und Hornspiel. Eine ähnliche Instrumental-erziehung hatte sein Förderer Robert Schumann mit Klavier-, Cello- und Flöten-unterricht erhalten. So verwundert es nicht, dass wir in Brahms' Kammermusik-Euvre auch zwei Cellosonaten finden und das Cello in seinem „Doppelkonzert“ zusammen mit der Violine solistisch auftritt. Schumann seinerseits schrieb für das Cello außer dem berühmten Solokonzert noch zwei Kompositionen mit Klavier: *Fünf Stücke im Volkston* sowie – kurz vor seiner Erkrankung – fünf (leider verschollene) *Romanzen*.

Wenden wir uns zunächst Brahms' Cellosonaten zu. Etwas mehr als zwei Jahrzehnte liegen zwischen beiden Werken, in deren originalen Titeln das „Piano-forte“ vor dem Violoncello genannt wird, wie es klassischer Sonatentradition entspricht.

Die Entstehungsgeschichte der **1. Sonate e-moll** op. 38 ist etwas kompliziert und umfasst zwei deutlich voneinander getrennte Zeitphasen: Laut seinem eigenhändigen Werkverzeichnis komponierte Brahms die ersten drei (!) Sätze im Sommer 1862, den letzten dagegen im Juni 1865. So umfasste die Sonate anfangs vier Sätze, ehe Brahms den an zweiter oder dritter Stelle stehenden langsamen Satz zurückzog. In der älteren und jüngeren Brahms-Literatur wurde gelegentlich vermutet, der Komponist habe jenen Satz später in seine 2. Cellosonate übernommen. Das bleibt allerdings reine Spekulation ohne alle beweiskräftigen Indizien.

Im Juni 1866 erschien die nunmehr dreisätzigige Sonate mit Widmung an Brahms' Wiener Duzfreund Josef Gänsbacher (1829–1911) im Druck. Zu jener Zeit war Gänsbacher noch als Jurist tätig, sah aber seine eigentliche Lebensaufgabe im Gesang und wurde tatsächlich als Gesangslehrer berühmt. Ob der teilweise ausgesprochen gesangliche Charakter des 1. Satzes mitverantwortlich für die Widmung

war – und auch dafür, dass Brahms den ursprünglichen, vermutlich ebenfalls kantablen langsamen Satz letztlich für überflüssig hielt?

Das eröffnende *Allegro non troppo* lebt von drei thematischen Hauptelementen. Sein großes ausdrucksvolles Hauptthema, das in e-moll beginnt und später nochmals in C-Dur einsetzt, durchmisst mit seiner Cellomelodie sogleich die unterschiedlichen Klangbereiche des Instruments. Charakteristisch sind vor allem die eröffnende Dreiklangsbrechung und der Wechsel von gleichmäßiger und punktierter Bewegung. Dieser Wechsel wird in der Durchführung zur Grundlage einer großen Steigerung werden. Die nachschlagende Klavierbegleitung ist ein weiteres markantes Merkmal des Satzes. Ein prägnanter signalartiger Gedanke in h-moll leitet über zum gesanglichen H-Dur-Thema, mit dem die Exposition schließt. Die genannten Elemente bestimmen auch die Durchführung, die sich im Ausdruck teilweise massiv verdüstert. In der Reprise wird das Hauptthema von einer Achtfelfiguration des Klaviers begleitet, die schon das Ende der Durchführung prägte. Am Ende des Satzes biegt das jetzt in E-Dur angesiedelte Seitenthema zweimal nach F-Dur ab, ehe es in einen ruhigen E-Dur-Schlussgesang beider Instrumente mündet.

Das Hauptthema des *Allegretto quasi Menuetto* mutet altertümlich tänzelnd an, wobei nicht nur die Cellomelodie thematisch gewichtig erscheint, sondern auch die Klavierbegleitung. Später tauschen beide Instrumente ihre Rollen. Dann ändert sich der Charakter mit einem „Grazioso“-Thema, das durch Chromatik und Molleintrübungen leicht verschattet wird. Der ebenfalls tänzerisch wirkende Trieteil muss immer zwei Anläufe nehmen, ehe er in seine spieluhrartige Bewegung kommt.

Im abschließenden *Allegro* greift die Sonate zeitlich noch weiter zurück als der Mittelsatz, nämlich auf die Fugentechnik. Manche Brahms-Forscher haben das eröffnende Fugenthema sogar ganz konkret auf Sätze aus Johann Sebastian Bachs *Kunst der Fuge* bezogen. Doch der Satz ist keine Bach-Imitation, sondern ist durch Brahms' charakteristische kraftvolle Klangsprache gekennzeichnet. Trotz des zeit-

weise vorherrschenden kontrapunktischen Stimmgefüges orientiert sich der Satz zugleich an der Sonatensatzform. So wird der unwirsche Fugen-Tonfall vorübergehend durch ein teils gesangliches, teils kapriziöses Seitenthema aufgeweicht, das – typisch Brahms! – aus dem Kontrapunkt zum Fugenthema gewonnen ist. So verläuft der beziehungsreiche Satz ebenso originell wie traditionsbewusst. Zu seiner Originalität gehört, dass es keine wörtliche, sondern eine „umgekehrte Reprise“ gibt, bei der das Seitenthema dem Hauptthema vorangeht. Beide Themen haben zudem noch nicht die Grundtonart e-moll erreicht, sondern beginnen in den Dominantbereichen H-Dur und h-moll. Am Schluss scheint die Musik kurz zu überlegen, ob sie nicht ins hellere E-Dur einmünden solle, ehe die schnellere Coda im schroffen e-moll endet. Vom e-moll des Kopfsatzes bis zum e-moll des Finales hat die Sonate einen weiten Weg zurückgelegt.

Anders als bei der 1. Sonate stand für die **2. Sonate F-Dur** op. 99 die Viersätzigkeit offenbar nie in Frage. Komponiert oder zumindest vollendet wurde sie im kammermusikalisch besonders ergiebigen Sommer 1886, den Brahms in der Schweiz am Thuner See verbrachte. In jener Zeit entstanden auch die 2. Violinsonate op. 100 und das 3. Klaviertrio op. 101, die zusammen mit der 2. Cellosonte im April 1887 im Druck erschienen, sowie Teile der 3. Violinsonate, die erst 1888 vollendet und 1889 gedruckt wurde. Wichtig für die Entstehung der 2. Cellosonte war Robert Hausmann (1852–1909), der seit 1879 als Cellist im Berliner Streichquartett des Ausnahmegeigers Joseph Joachim mitwirkte und die 1. Cellosonte zusammen mit dem Komponisten mehrfach privat und öffentlich musizierte. In jener Zeit muss er Brahms um ein neues Werk für sein Instrument gebeten haben. Diese Bitte wurde gleich doppelt erfüllt – 1886 mit der 2. Cellosonte und 1887 mit dem „Doppelkonzert“ für Violine, Cello und Orchester op. 102, das Joachim und Hausmann unter Leitung des Komponisten im Herbst 1887 uraufführten. Bereits im Oktober 1886 kam Hausmann nach Wien, um die neue Sonate mit Brahms zu proben und dessen

Wiener Freunden im privaten Rahmen vorzustellen. Beide spielten dann auch die Wiener Uraufführung am 24. November im Kleinen Musikvereinssaal.

Der Beginn des 1. Satzes *Allegro vivace* mit seinen impulsiven auftaktigen Cellogesten und der tremolierenden Klavierpartie erschien dem Chirurgen Theodor Billroth „fast gefährlich à la [Anton] Rubinstein“ (dessen Musik er wohl für zu „reißerisch“ hielt). Doch setzte er sogleich hinzu: „Du weißt in der Folge noch mehr durch ruhige Schönheit zu fesseln“. Tatsächlich mündet der aufgeregte, durch Dur-Moll-Wechsel gefärbte Beginn bald in eine ruhigere Überleitung. Das kraftvoll-bestimmte Seitenthema stellt mit seinen stabilen Achtelaufaktten dem leidenschaftlichen Anfangsthema und seinen hektischen Sechzehntelaufaktten eine verbreiterte, beruhigte Alternative entgegen. Der Schlussabschnitt führt zurück zu den Tremoli, die jetzt das Cello übernimmt. Die recht kurze Durchführung, die nach dem A-Dur-Schluss der Exposition in fis-moll beginnt, setzt das Wechselspiel von auffahrenden und beruhigenden Momenten fort und gewinnt ebenso wie die Coda des Satzes neue Gestalten und Charakterfacetten aus den Themen und Motiven.

Das folgende *Adagio affettuoso* in Fis-Dur ist beispielhaft für Brahms' Fähigkeit, einprägsam-sangliche Gedanken, komplexe rhythmische und tonartliche Entwicklungen sowie kontrapunktische Verdichtung überzeugend zu verbinden. Da betören die Anfangstakte durch die Kombination des akkordischen Klaviergedankens mit dem tiefen Cello-Pizzicato. Doch strebt der Anfangsgedanke schon im dritten Takt vom eröffnenden Fis-Dur weg. Der von f-moll ausgehende elegische Mittelteil ist tonartlich ähnlich flexibel angelegt. Die Doppelgriff-Passagen des Klaviers wirken dabei wie eine Vorahnung des 3. Satzes. Der Schlussteil verbindet Elemente von Eckteilen und Mittelteil. So vielschichtig-konzentriert, wie dieser Satz des „reifen“ Brahms gestaltet ist, ist es kaum vorstellbar, dass er aus der zwei Jahrzehnte älteren 1. Cellosonate stammen könnte, selbst wenn der Komponist ihn noch überarbeitet hätte.

Das scherzoartige *Allegro passionato* ist gegenüber dem vorangehenden *Adagio affettuoso* nicht nur im Tempo, sondern auch im Hinblick auf seine Satzangabe stark zugespitzt: Bezeichnet *affettuoso* eine intensive, aber keineswegs extreme Gemütsbewegung, so verweist *passionato* auf einen durchaus leidenschaftlichen Ausdruck. Zu dessen Wirkung tragen die schon erwähnten Klavier-Doppelgriffe (die sehr elastische Pianistenfinger erfordern), Synkopen und nachschlagende Begleitakkorde bei, die manchmal fast „jazzartig“ verschärft sind. Hierzu bildet der Mittelteil mit seinem gesanglichen Hauptgedanken einen eindrucksvollen Gegensatz.

Rondoartige Züge hat das abschließende *Allegro molto*. Dafür sorgen vor allem das liedhafte, mit dem Wechsel der Töne es und e spielende Anfangsthema, das mehrfach als Refrain wiederkehrt, und der große coupletartige Mittelteil. Spätestens der in der „falschen“ Tonart Ges-Dur einsetzende Repräsentteil zeigt jedoch, dass der Finalsatz ebenso der Sonatensatzform verpflichtet ist. Der Anfang des belebt-selbstgewissen Anfangsthemas erinnert leicht an das (von Brahms einige Jahre zuvor bereits in der *Akademischen Festouvertüre* verwendete) Studentenlied „Ich hab mich ergeben“. Das betrifft freilich nur die ersten Töne, ehe beide Melodien unterschiedliche Wege gehen. Der Mittelteil bietet hierzu einen ebenfalls liedartigen Moll-Kontrast. Aparte, auf den langsamen Satz verweisende Klangeffekte ergeben sich, wenn zu Beginn der Reprise das im Klavier erklingende Hauptthema von gezupften Cellotönen begleitet wird und später das Cello die Melodie im Pizzicato übernimmt, wobei es von schlanken Klavierklängen im „non legato“ (nicht gebunden) und „senza Pedale“ (ohne Haltepedal) umspielt wird. So scheinen die Ausdruckswege beider Cellosonaten in entgegengesetzter Richtung zu verlaufen.

Unter den kürzeren Zyklen, die **Robert Schumann** 1849 in Dresden für ein Melodieinstrument und Klavier komponierte, befanden sich auch die für Cello geschriebenen *Fünf Stücke im Volkston* op. 102. Sie entstanden im April – gut zwei Wochen vor dem Ausbruch der Dresdner Revolutionsereignisse, die den „republikanisch“ gesinnten Schumann innerlich stark beschäftigten. Die damaligen politischen Spannungen beeinflussten möglicherweise auch den Titelzusatz „im Volkston“. Komponisten des späten 18. Jahrhunderts – insbesondere Johann Abraham Peter Schulz mit seinen Liedern im Volkston – hatten Vertonungen geschaffen, die, wie Schulz im Vorwort schrieb, „den Schein des Bekannten“ erwecken sollten, ohne durch die Verwendung gängiger Wendungen trivial zu sein. Für Schumann dürfte „Volkston“ dagegen ein Signalwort gegen die damalige politische Restauration gewesen sein, die im Sinne der Monarchie rückgängig machen wollte, was republikanische Bestrebungen erreicht hatten. War sein Ideal eine originelle, jede Selbst-Wiederholung vermeidende Musik, so musste er gerade in diesen Stücken Eingängigkeit und kunstvolle Gestaltung miteinander verschmelzen. Das zeigen schon die ersten drei Stücke, die profilierte Melodiephrasen so aneinanderreihen, ineinanderschieben und gegen den Takt stellen, dass sich reizvoll unregelmäßige Themen-Einheiten ergeben. Liedhaft-regulär mutet dagegen das eingängige Anfangsthema des 4. Stückes in D-Dur an, das den kleinen Zyklus ursprünglich abschließen sollte. Zwei Tage später fügte Schumann jedoch noch das 5. Stück hinzu, das wie das 1. und 3. Stück in a-moll steht und somit den Kreis tonartlich schließt. Es hat einen unwirschen Charakter und drängt mit einer kleinen Revolutionsfanfare dem Ende zu.

Das 1. Stück zeigt, dass Mollstücke nicht immer „ernst“ und „traurig“ sein müssen, denn es trägt die Spielanweisung *Mit Humor*. Sicherlich bedeutete „Humor“ für einen Romantiker wie Schumann etwas anderes als Witze-Erzählen und Sichts-Totlachen. „Humor“ meinte vor allem die Fähigkeit, Spannungen und Gegensätze

des Lebens durch ironische oder sarkastische Betrachtung auszuhalten, ob sie nun zwischen hoher Kunst und Alltagsbanalität bestanden oder zwischen den damaligen gegensätzlichen politischen Bestrebungen.

Es muss zunächst irritieren, dass Schumann dem Stück außer dieser Spielanweisung noch das Motto „Vanitas vanitatum“ („Eitelkeit der Eitelkeiten“) hinzufügte. „Humor“ passt doch wirklich nicht zu Gedanken über die Vergänglichkeit und Vergeblichkeit des irdischen Lebens, wie sie schon im alttestamentlichen „Prediger Salomo“ („Es ist alles eitel“) geäußert und im Frühbarock aufgegriffen wurden, man denke nur an das Gedicht *Vanitas! Vanitatum Vanitas!* des Dichters Andreas Gryphius aus der Zeit des Dreißigjährigen Krieges.

Des Rätsels Lösung ist ein Gedicht Johann Wolfgang von Goethes mit der Überschrift *Vanitas! vanitatum vanitas!* Hier wird der „Vanitas“-Gedanke humorvoll-sarkastisch ins Antibürgerliche, Vagabundenhafte umgedeutet, wie schon die Anfangszeilen verdeutlichen: „Ich hab’ mein Sach’ auf Nichts gestellt, Juchhe! / Drum ist’s so wohl mir in der Welt. Juchhe!“ Hierzu passt Schumanns Anfangsstück weit besser, ja, es scheint von Goethes Gedicht inspiriert und ihm in seinem burschikosen Humor geistesverwandt zu sein. So finden wir in den *Fünf Stücken im Volkston* – vor allem im ersten und im letzten – einen Tonfall, den man vielleicht am besten als politisch imprägnierten republikanischen Galgenhumor versteht, bei dem der „Volkston“ mitunter in „Volkszorn“ umschlägt.

© *Michael Struck* 2023

Christian Poltéra wurde in Zürich geboren. Nach Unterricht bei Nancy Chumachencho und Boris Pergamenschikov studierte er bei Heinrich Schiff in Salzburg und Wien. 2004 wurde er mit dem Borletti-Buitoni-Award ausgezeichnet und als BBC New Generation Artist gekürt. Als Solist gastiert er u.a. beim Gewandhausorchester Leipzig, Los Angeles und Oslo Philharmonic Orchestra, dem BBC Symphony Orchestra, dem Orchestre de Paris, den Münchner Philharmonikern, dem Santa Cecilia Orchestra Rom, dem Tonhalle-Orchester Zürich, dem Orchestre Révolutionnaire et Romantique und dem Chamber Orchestra of Europe unter Dirigenten wie Bernard Haitink, Riccardo Chailly, Christoph von Dohnányi, Andris Nelsons, Philippe Herreweghe und Sir John Eliot Gardiner.

Intensiv widmet er sich auch der Kammermusik mit Musikern wie Isabelle Faust, Leif Ove Andsnes, Mitsuko Uchida, Kathryn Stott, Ronald Brautigam, Esther Hoppe, dem Auryn und dem Hagen Quartett. Zusammen mit dem Geiger Frank Peter Zimmermann und dem Bratschisten Antoine Tamestit gründete Poltéra 2007 das Trio Zimmermann. Das Streichtrio konzertiert seit über einem Jahrzehnt in allen wichtigen Musikzentren und Festivals Europas und hat für BIS mehrere preisgekrönte Aufnahmen mit Werken von J. S. Bach, Beethoven, Mozart, Schubert, Schönberg und Hindemith eingespielt. Christian Poltéra ist regelmäßiger Gast bei renommierten Festivals (u.a. Salzburg, Luzern, Berlin, Edinburgh und Wien) und gab 2007 sein Debüt bei den BBC Proms. Christian Poltéras von der internationalen Fachpresse gefeierte Diskographie spiegelt sein vielseitiges Repertoire wider, zu dem die Cellokonzerte von Dvořák, Dutilleux, Lutosławski, Ligeti, Schostakowich, Walton, Hindemith, Barber und Haydn ebenso gehören wie Sonaten von Fauré, Saint-Saëns und Mendelssohn. Christian Poltéra spielt das berühmte „Mara“-Cello von Antonio Stradivari aus dem Jahr 1711.

www.christianpoltera.com

Ronald Brautigam ist einer der führenden Pianisten seiner Generation und gehört zu den wenigen, die sowohl auf modernen als auch auf historischen Instrumenten auf höchstem Niveau spielen. Der Schüler des legendären Rudolf Serkin hat sich als Autorität für klassische und frühromantische Komponisten einen Namen gemacht, wovon seine vielgelobte Diskografie beim Label BIS zeugt.

Ronald Brautigam konzertiert weltweit mit führenden Orchestern – vom Amsterdamer Concertgebouworkest bis zum Sydney Symphony Orchestra – sowie mit den bedeutendsten Originalklang-Ensembles. Im Jahr 2009 begann er eine höchst erfolgreiche Zusammenarbeit mit der Kölner Akademie und ihrem Dirigenten Michael Alexander Willens, die zu gefeierten Gesamteinspielungen der Klavierkonzerte von Mozart (11 SACDs), Beethoven, Mendelssohn, Weber und Wilms führte.

Nachdem Brautigam sämtliche Solowerke von Haydn und Mozart auf dem Hammerklavier vorgelegt hatte, erschien 2004 das erste Album eines 15-teiligen Beethoven-Solozyklus; der Rezensent der amerikanischen Zeitschrift *Fanfare* erkannte darin den Auftakt zu einer Reihe, „die die Idee, diese Musik auf modernen Instrumenten zu spielen, grundsätzlich in Frage stellt; ein stilistischer Paradigmenwechsel“. Die ersten neun SACDs dieses Zyklus, die Beethovens sämtliche Klavier-sonaten umfassen, wurden 2015 mit einem Edison Award und dem renommierten Jahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik ausgezeichnet. Für seine Einspielungen auf modernen und historischen Instrumenten hat er zahlreiche Auszeichnungen erhalten, darunter drei Edison Awards, einen Diapason d’Or de l’année und zwei MIDEM Classical Awards.

Zu Ronald Brautigams editorischen Arbeiten gehören die Rekonstruktion der Orchesterstimmen von Beethovens Klavierkonzert WoO 4 aus dem Jahr 1784 sowie eine Edition der fünf Klavierkonzerte von Johann Wilhelm Wilms.

www.ronaldbrautigam.com

Brahms a suivi durant ses jeunes années non seulement des cours professionnels de piano lui permettant de se produire très tôt sur scène, mais également de violoncelle et de cor. Son mécène, Robert Schumann, avait reçu une éducation instrumentale similaire avec des cours de piano, de violoncelle et de flûte. Il n'est donc pas étonnant que deux sonates pour violoncelle fassent partie de l'œuvre de musique de chambre de Brahms et que le violoncelle apparaisse en soliste aux côtés du violon dans son « double concerto ». De son côté, Schumann a écrit pour le violoncelle, en plus du célèbre concerto, deux œuvres avec piano : *Fünf Stücke im Volkston* [Cinq pièces dans le ton populaire] ainsi que, peu avant sa maladie, cinq romances (malheureusement disparues).

Abordons tout d'abord les sonates pour violoncelle de Brahms. Un peu plus de vingt ans séparent les deux œuvres dont les titres originaux mentionnent le « piano-forte » avant le violoncelle, conformément à la tradition classique de la sonate.

La genèse de la **Sonate n° 1 en mi mineur** op. 38 est quelque peu compliquée et comprend deux phases distinctes : selon son propre catalogue, Brahms a composé les trois (!) premiers mouvements à l'été 1862 et le dernier en juin 1865. La sonate comportait donc initialement quatre mouvements avant que Brahms ne retire le mouvement lent qui se trouvait en deuxième ou en troisième position. Il a été suggéré dans des ouvrages consacrés à Brahms, aussi bien anciens que récents, que ce mouvement avait été repris par la suite dans sa deuxième sonate pour violoncelle. Cela reste toutefois pure spéculation sans aucun élément de preuve probant.

La sonate, désormais en trois mouvements, a été publiée en juin 1866 avec une dédicace à un ami de Vienne, Josef Gänsbacher (1829–1911). À l'époque, ce dernier travaillait comme juriste, mais il considérait cependant que sa véritable mission était l'art vocal et allait en effet devenir célèbre en tant que professeur de chant. Le caractère par endroit très lyrique du premier mouvement expliquerait-il partiellement la dédicace, ainsi que le fait que Brahms avait initialement et vraisemblable-

ment prévu un mouvement lent tout aussi *cantabile* avant de le retirer ?

Le premier mouvement, *Allegro non troppo*, repose sur trois éléments thématiques principaux. Son grand thème principal expressif, qui débute en mi mineur et poursuit par la suite en ut majeur, parcourt immédiatement l'ensemble du registre de l'instrument. Les caractéristiques sont avant tout l'arpège qui ouvre le mouvement et l'alternance de rythmes réguliers et pointés. Cette alternance deviendra la base d'une grande progression dans le développement. L'accompagnement aux accents décalés est une autre caractéristique notable du mouvement. Une pensée concise en forme de signal en si mineur fait la transition avec le thème lyrique en si majeur qui clôt l'exposition. Les éléments mentionnés déterminent également le développement dont l'expression s'assombrit parfois considérablement. Dans la réexposition, le thème principal est accompagné de motifs de croches au piano qui caractérisaient déjà la fin du développement. À la fin du mouvement, le thème secondaire, désormais en mi majeur, bifurque deux fois vers fa majeur avant de conclure avec un chant final apaisé en mi majeur aux deux instruments.

Le thème principal de l'*Allegretto quasi Menuetto* donne l'impression d'une danse ancienne. Tant la mélodie du violoncelle que l'accompagnement du piano jouent un rôle au point de vue thématique. Les deux instruments échangent par la suite leurs rôles. Puis le climat change avec un thème *grazioso* que le chromatisme et des nuances dans une tonalité mineur obscurcissent quelque peu. La section du trio, qui a également un aspect dansant, doit s'y reprendre à trois reprises avant d'acquiescer son allure mécanique.

Dans l'*Allegro* conclusif, la sonate remonte encore plus loin dans le temps que le mouvement central, à savoir à la technique de la fugue. Certains spécialistes de Brahms ont même fait spécifiquement référence au thème qui ouvre le mouvement à des pièces du recueil de *L'art de la fugue* de Johann Sebastian Bach. Ce mouvement n'est cependant pas une imitation de ce dernier, mais est plutôt caractérisé

par le puissant langage caractéristique de Brahms. Malgré la structure contrapuntique des voix qui prédomine par endroits, le mouvement s'oriente en même temps vers une forme sonate. Ainsi, le ton bourru de la fugue est temporairement adouci par un thème secondaire en partie chantant, en partie capricieux, qui – trait typiquement brahmsien – provient du contrepoint du thème de la fugue. Le mouvement, riche en relations, se déroule ainsi de manière aussi originale que respectueuse de la tradition. Son originalité réside dans le fait que la récapitulation n'est pas littérale mais plutôt « inversée » alors que le thème secondaire précède le thème principal. De plus, les deux thèmes n'atteignent pas la tonalité fondamentale de mi mineur, mais commencent sur la dominante, si (en majeur et en mineur). À la fin, la musique semble se demander brièvement si elle ne devrait pas déboucher sur mi majeur, plus lumineux, avant que la coda, plus rapide, ne se termine dans un mi mineur abrupt. La sonate a parcouru tout un périple, du mi mineur du premier mouvement au mi mineur du final.

Contrairement à sa sœur, la **Sonate n° 2 en fa majeur** op. 99 a semble-t-il toujours été envisagée en quatre mouvements. Elle a été composée, ou du moins achevée, durant l'été 1886, une année particulièrement faste en matière de musique de chambre, que Brahms passa en Suisse, au bord du lac de Thoune. C'est également à cette époque qu'ont été composés la Sonate n° 2 pour violon op. 100 et le Trio n° 3 avec piano op. 101, qui ont été publiés avec la Sonate n° 2 pour violoncelle en avril 1887, ainsi que des sections de la Sonate n° 3 pour violon, qui ne sera achevée qu'en 1888 et imprimée en 1889. Robert Hausmann (1852–1909), violoncelliste du Quatuor de Berlin de l'exceptionnel violoniste Joseph Joachim depuis 1879, exécuta plusieurs fois la Première Sonate pour violoncelle avec le compositeur, tant en privé qu'en public, ce qui allait jouer un rôle important dans l'élaboration de la Deuxième Sonate. C'est à cette époque que Hausmann a pu demander à Brahms une nouvelle œuvre pour son instrument. Cette demande fut doublement satisfaite : en 1886 avec

la Deuxième Sonate pour violoncelle et en 1887 avec le « double concerto » pour violon, violoncelle et orchestre op. 102 que Joachim et Hausmann allaient créer sous la direction du compositeur en automne 1887. Dès octobre 1886, Hausmann vint à Vienne pour répéter la nouvelle sonate avec Brahms avant de la présenter en privé à ses amis viennois. Tous deux donnèrent ensuite la première viennoise, le 24 novembre, dans la petite salle du Musikverein (aujourd'hui Brahms-Saal).

Le début du premier mouvement, *Allegro vivace*, avec les gestes impulsifs du violoncelle et le jeu en tremolo du piano sembla au chirurgien Theodor Billroth « presque aussi dangereux que du [Anton] Rubinstein » (dont il considérait sans doute la musique comme trop exaltée). Mais il ajouta aussitôt : « Tu sais par la suite captiver l'auditeur avec une beauté paisible ». En effet, le début agité, coloré par une alternance entre modes majeur et mineur, débouche bientôt sur une transition plus calme. Le thème secondaire, puissant et déterminé, oppose, avec ses mesures de croches stables, une alternative élargie et apaisée au thème initial passionné et à ses mesures de doubles-croches frénétiques. La section finale ramène les trémolos, qui sont désormais assurés par le violoncelle. Le développement assez court, qui débute en fa dièse mineur après la conclusion en la majeur de l'exposition, poursuit l'alternance de moments agités et apaisés et, tout comme la coda du mouvement, tire de nouvelles figures des thèmes et motifs.

L'*Adagio affettuoso* en fa dièse majeur qui suit démontre brillamment la capacité de Brahms à combiner de manière convaincante des idées chantantes et marquantes, des développements rythmiques et tonaux complexes ainsi qu'une « compression » contrapuntique. Les premières mesures nous envoûtent par la combinaison de l'écriture en accords du piano avec les pizzicatos graves du violoncelle. Mais dès la troisième mesure, l'idée initiale s'éloigne du fa dièse majeur d'ouverture. La partie centrale élégiaque, qui débute en fa mineur, est tout aussi flexible sur le plan tonal. Les passages en doubles-notes du piano font l'effet d'une prémonition du troisième

mouvement. La section finale combine des éléments des sections, tant externes qu'interne. Il est difficile d'imaginer que ce mouvement du Brahms de la maturité pourrait provenir de la Première Sonate pour violoncelle, antérieure de vingt ans, comme on l'a suggéré, même en supposant que le compositeur l'aurait retravaillé.

Par rapport à l'*Adagio affettuoso*, le mouvement suivant, un *Allegro passionato* à l'allure de scherzo, apparaît fortement accentué, non seulement en termes de tempo, mais aussi en ce qui concerne l'indication du mouvement : si *affettuoso* demandait une certaine intensité, bien qu'en aucun cas extrême, *passionato* réclame un jeu enfiévré. Ce descriptif est créé par les doubles-notes de piano mentionnées précédemment (et qui exigent des doigts une grande souplesse), les syncopes et les accents décalés de l'accompagnement en accords, parfois renforcés de manière presque jazzy. La partie centrale, avec son idée principale lyrique, crée un contraste impressionnant.

L'*Allegro molto* conclusif présente des allures de rondo. Le thème initial, qui joue avec l'alternance du mi bémol et du mi bécarré, et qui revient plusieurs fois en tant que refrain, et la grande partie centrale en forme de couplet y contribuent. La section de la récapitulation qui débute dans la « mauvaise » tonalité de sol majeur montre cependant que le mouvement final est tout aussi attaché à la forme sonate. Le début du thème initial, animé et plein d'assurance, rappelle légèrement le chant estudiantin *Ich hab mich ergeben* [Je me suis trouvé] (déjà utilisé par Brahms quelques années auparavant dans son *Ouverture pour une fête académique*). Cela ne concerne bien sûr que les premières notes, avant que les deux mélodies ne prennent des chemins différents. La section centrale offre à cet égard un contraste en mode mineur, également semblable à celui d'une chanson. On entend des effets sonores, renvoyant au mouvement lent, lorsque, au début de la réexposition, le thème principal entendu au piano est accompagné de notes jouées *staccato* [détachées] au violoncelle et que, plus tard, le violoncelle reprend à son tour la

mélodie en pizzicatos, enveloppé de sonorités étirées du piano non *legato* [non lié] et *senza pedale* [sans la pédale de soutien]. Ainsi, les modes d'expression de chacune des deux sonates pour violoncelle semblent aller dans des directions opposées.

Les *Fünf Stücke im Volkston* [Cinq pièces dans le ton populaire] op. 102 pour violoncelle font partie des cycles plus courts composés par **Robert Schumann** à Dresde en avril 1849 pour un instrument mélodique. Le cycle a été composé en avril, c'est-à-dire deux semaines avant le soulèvement révolutionnaire de mai de Dresde, un événement qui allait fortement marquer Schumann, de sensibilité républicaine. Les tensions politiques de l'époque ont peut-être également joué un rôle dans l'ajout de la mention « dans le ton populaire » dans le titre. Les compositeurs de la fin du XVIII^e siècle – en particulier Johann Abraham Peter Schulz avec ses *Lieder im Volkston* – avaient composé des pièces qui, comme l'écrivait ce dernier dans sa préface, devaient donner « l'apparence du connu », sans pour autant être triviales, par l'utilisation de tournures courantes. Pour Schumann, le mot de « Volkston » devait au contraire être un mot-clé contre la restauration politique de l'époque qui voulait démonter, dans l'esprit de la monarchie, ce que les aspirations républicaines avaient réalisé. Pour parvenir à son idéal – une musique originale évitant toute autocitation – il devait justement fusionner accessibilité et conception artistique. Il y parvient dès les trois premières pièces dans lesquelles s'enchaînent des phrases mélodiques profilées emboîtées les unes dans les autres et placées à contretemps de telle sorte qu'il en résulte des unités thématiques délicieusement irrégulières. Le thème initial de la quatrième pièce en ré majeur, qui devait à l'origine clore le court cycle, a cependant une allure de lied. Deux jours plus tard, Schumann allait ajouter la cinquième pièce qui, comme la première et la troisième, est en la mineur et ferme ainsi la boucle sur le plan tonal. Cette pièce a un caractère

bourru et, vers la fin, fait entendre une petite fanfare révolutionnaire.

La première pièce, avec son indication de *Mit Humor* [avec humour], démontre que le recours à une tonalité mineure n'implique pas toujours un ton « sérieux » et « triste ». Pour un romantique comme Schumann, « humour » n'était certes pas synonyme de franche rigolade. L'humour dont il est question ici réfère avant tout à la capacité de supporter les tensions et les contrastes de la vie par un regard ironique ou sarcastique, qu'il s'agisse du contraste entre l'art élevé et la banalité quotidienne ou des aspirations politiques contradictoires de l'époque.

Il peut être déroutant de voir qu'en plus de cette indication, Schumann a choisi la devise « Vanitas vanitatum » [vanité des vanités] en tête de cette pièce. L'humour n'est certes pas le terme qui décrit le mieux les réflexions sur la transience et la vanité des choses terrestres telles qu'on les retrouve dans le Livre de l'Ecclésiaste de l'Ancien Testament (« Tout est vanité ») et reprises au début de l'époque baroque, pensons au poème *Vanitas ! Vanitatum Vanitas !* d'Andreas Gryphius à l'époque de la guerre de Trente Ans.

La solution de l'énigme se trouve dans un poème de Johann Wolfgang von Goethe intitulé *Vanitas ! vanitatum vanitas !* Ici, l'idée de « vanitas » est réinterprétée de manière humoristique et sarcastique dans un esprit anti-bourgeois et vagabondeur tel qu'il apparaît dès les premiers vers : « Je n'ai mis mon bien nulle part, ho hé ! / Voilà pourquoi je suis si bien au monde, ho hé ! » La première pièce de Schumann s'y prête bien mieux et semble même s'inspirer du poème de Goethe et lui être apparentée avec son humour désinvolte. C'est ainsi que nous trouvons dans les *Fünf Stücke im Volkston*, en particulier dans la première et dans la dernière, un ton qui doit peut-être être compris dans le sens d'un humour de potence républicain imprégné de politique, dans lequel le « ton populaire » se transforme par endroits en « colère populaire ».

© *Michael Struck* 2023

Christian Poltéra est né à Zurich. Après avoir étudié avec Nancy Chumacheco et Boris Pergamenschikov, il travaille avec Heinrich Schiff à Salzbourg et à Vienne. Il reçoit le Borletti-Buitoni Award en 2004 en plus d'être nommé New Generation Artist par la BBC. Il se produit en tant que soliste avec des orchestres aussi prestigieux que l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig, les orchestres philharmoniques de Los Angeles, d'Oslo et de Munich, l'Orchestre symphonique de la BBC, l'Orchestre de Paris, l'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Sante Cecilia de Rome, l'Orchestre de la Tonhalle de Zurich, l'Orchestre Révolutionnaire et Romantique ainsi que le Chamber Orchestra of Europe en compagnie de chefs tels Bernard Haitink, Riccardo Chailly, Christoph von Dohnányi, Andris Nelsons, Philippe Herreweghe et John Eliot Gardiner.

Il se consacre également à la musique de chambre en compagnie d'Isabelle Faust, Leif Ove Andsnes, Mitsuko Ushida, Kathryn Stott, Ronald Brautigam, Esther Hoppe ainsi qu'avec les quatuors Auryn et Hagen. Avec le violoniste Frank Peter Zimmermann et l'altiste Antoine Tamestit, Poltéra a fondé le Trio Zimmermann en 2007. En plus de se produire dans tous les grands centres musicaux et festivals d'Europe pendant plus de dix ans, l'ensemble a réalisé plusieurs enregistrements primés pour BIS d'œuvres de J. S. Bach, Beethoven, Mozart, Schubert, Schoenberg et Hindemith. Poltéra est aussi régulièrement invité par des festivals réputés comme ceux de Salzbourg, Lucerne, Berlin, Édimbourg et de Vienne, et a fait ses débuts au Proms de la BBC en 2007. La discographie de Christian Poltéra qui lui a valu les éloges de la presse internationale reflète l'étendue de son répertoire et inclut les concertos de Dvořák, Dutilleux, Lutosławski, Ligeti, Chostakovitch, Walton, Barber et Haydn ainsi que la musique de chambre de Fauré, Saint-Saëns et de Mendelssohn. Christian Poltéra joue sur le célèbre violoncelle « Mara » construit en 1711 par Antonio Stradivari.

www.christianpoltera.com

L'un des plus importants pianistes de sa génération, **Ronald Brautigam** est également l'un des rares à se produire au plus haut niveau aussi bien sur des instruments modernes qu'historiques. Après ses études auprès du légendaire pianiste Rudolf Serkin, Brautigam s'est imposé au fil des ans en tant qu'autorité en matière d'interprétation des compositeurs de l'époque classique et du début du Romantisme comme en témoigne sa discographie plébiscitée chez BIS.

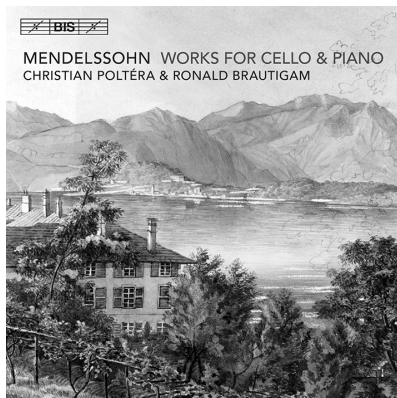
Ronald Brautigam a joué avec des orchestres de premier plan dans le monde entier – du Concertgebouworkest d'Amsterdam à l'Orchestre symphonique de Sydney – ainsi qu'avec les plus grands ensembles contemporains. En 2009, il a entamé ce qui allait s'avérer une collaboration très fructueuse avec le Kölner Akademie et son chef Michael Alexander Willens, aboutissant à des enregistrements salués de l'intégrale des concertos pour piano de Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Weber et Wilms.

Après s'être consacré à l'intégrale de l'œuvre pour piano seul de Haydn et de Mozart sur pianoforte, Brautigam a entamé en 2004 l'enregistrement d'une série de 15 disques consacrés aux œuvres pour piano solo de Beethoven. Le critique du magazine américain *Fanfare* y a vu une série « qui lance un défi à la notion même de l'exécution de cette musique sur instruments modernes, un changement de paradigme stylistique ». Consacrés aux sonates pour piano, les neuf premiers volumes de ce cycle ont reçu un Edison Award ainsi que le prestigieux « Jahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik » en 2015. Ses enregistrements sur instruments modernes et d'époque lui ont valu de nombreuses récompenses, dont trois Edison, un Diapason d'Or de l'année et deux MIDEM Classical Awards.

Le travail éditorial de Ronald Brautigam comprend une reconstruction de la partition d'orchestre du concerto pour piano WoO 4 de Beethoven de 1784 ainsi qu'une édition des cinq concertos pour piano de Johann Wilhelm Wilms.

www.ronaldbrautigam.com

Also available from Christian Poltéra and Ronald Brautigam:



Felix Mendelssohn Bartholdy Works for Cello and Piano

Variations concertantes in D major, Op. 17
Sonata No. 1 in B flat major, Op. 45
Romance sans paroles in D major, Op. 109
Assai tranquillo (Albumblatt) in B minor (1835)
Sonata No. 2 in D major, Op. 58

BIS-2187 SACD

CHOC de Classica – « Quand un piano et un violoncelle s'entendent à ce point, cela donne à écouter de petites merveilles. » *Classica*

'A really classy overall package that comes highly recommended.' *Gramophone*

'The Strad recommends' – 'This is muscular Mendelssohn, with Romanticism to the fore. There is nothing understated about these interpretations.' *The Strad*

„Auf historischen Instrumenten gewinnen Christian Poltéra und Ronald Brautigam Mendelssohns Werken für Violoncello und Klavier neue Farben ab.“ *Klassik.com*

Instrumentarium:

Cello: Antonio Stradivari, Cremona 1711, 'Mara'

Piano: Paul McNulty 2015, copy of an instrument by Streicher from 1868

The music on BIS's Hybrid SACDs can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

Recording Data

Recording:	30th January–2nd February 2023 at Reitstadel, Neumarkt in der Oberpfalz, Germany Producer and sound engineer: Hans Kipfer (Take5 Music Production) Instrument technician: Paul McNulty
Equipment:	BIS's recording teams use microphones from Neumann, DPA and Schoeps; audio electronics from RME, Lake People and DirectOut; MAD1 optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations. Original format: 24-bit/96 kHz
Post-production:	Editing and mixing: Hans Kipfer
Executive producer:	Robert Suff

Booklet and Graphic Design

Cover text: © Michael Struck 2023

Translations: Andrew Barnett (English); Jean-Pascal Vachon (French)

Front cover: Ferdinand Hodler (1853–1918), *Thunersee mit symmetrischer Spiegelung vor Sonnenaufgang*, 1904

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: +46 8 544 102 30

info@bis.se www.bis.se

BIS-2427 © & © 2023, BIS Records AB, Sweden.



Cabinet card portrait photograph of Johannes Brahms, c. 1885, by Fritz Luckhardt (1843-94)