



BRAHMS

VIOLIN SONATAS

RACHEL KOLLY & CHRISTIAN CHAMOREL



JOHANNES BRAHMS
(1833-1897)

Sonata for Violin and Piano No. 1 in G major, Op. 78

1. Vivace ma non troppo 10'13"
2. Adagio 6'55"
3. Allegro molto moderato 7'33"

Sonata for Violin and Piano No. 2 in A major, Op. 100

4. Allegro amabile 7'52"
5. Andante tranquillo – Vivace 6'04"
6. Allegretto grazioso (quasi andante) 5'08"

Sonata for Violin and Piano No. 3 in D minor, Op. 108

7. Allegro 7'36"
8. Adagio 4'16"
9. Un poco presto e con sentimento 2'50"
10. Presto agitato 5'39"

Scherzo in C minor, WoO 2, from F-A-E Sonata

11. Scherzo 5'12"

Total playing time: 69:37:34

Recorded 23–25 January 2023 at Salle de Musique in La Chaux-de-Fonds, Switzerland

Sound Engineer: Ines Kammann - Nordklang Musikproduktion

Producer: Benoit d'Hau

Label Manager: Maël Perrigault

Photographer: Christian Meuwly

Graphic Designer: Pauline Pénicaud

Les trois sonates pour violon et piano de Brahms—des pages inspirées et lyriques, comme ses lieder

Le violon et le piano occupent une place privilégiée dans la création musicale de Johannes Brahms (1833-1897). Il n'est donc pas surprenant que Brahms écrive trois sonates pour cette formation. Bien qu'excellent pianiste et même un des meilleurs de son temps, dira Robert Schumann, Brahms compose pour le violon de façon étonnamment intelligente, en démontrant qu'il en a une intime compréhension. Il est capable d'aller toucher les capacités expressives et techniques du violon comme le prouve l'écriture de son concerto pour violon précédant la publication de ses trois sonates.

Brahms d'ailleurs semble avoir accepté plus facilement les conseils musicaux plutôt que ceux relevant de la technique du violon de la part du dédicataire de l'oeuvre, son ami le violoniste Joseph Joachim : Joachim se souciant de la grande difficulté technique de certains passages se vit rétorquer par le compositeur qu'ils étaient « jouables » et qu'il n'allait rien modifier. Au delà de l'anecdote, peut-être que la connaissance intime des oeuvres de Bach pour violon seul — dont Brahms transcrivit certaines pages pour piano — y est pour quelque chose.

Que Joachim ait inspiré Brahms pour écrire autant d'oeuvres majeures pour le violon est certain ! Ne serait-ce que parce que Brahms

avait à peine 20 ans lorsqu'ils se sont connus. Nous savons également que Brahms, comme Joachim, n'aimait pas les vibratos surchauffés et trop épais et la tendance de certains musiciens à alourdir et exagérer des indications musicales, qu'elles soient au niveau des tempi ou des nuances. Brahms, par exemple, jouait de façon assez libre, mais par choix, n'a jamais indiqué plus qu'il ne le fallait dans ses partitions — là où ralentir ou accélérer — de peur que les interprètes de sa musique n'exagèrent. Cela semblait l'irriter, comme l'on peut lire dans sa correspondance, qu'un chef d'orchestre demande à son orchestre de jouer trop fort des passages marqués *forte* seulement, car cela gâtait les passages plus doux ou en demi-teinte essentiels à ses yeux. Un autre exemple vient des mémoires du jeune chef d'orchestre Pierre Monteux qui jouait de l'alto dans le Quatuor Geloso avant qu'il ne devienne un maestro mondialement connu, et qui venait de jouer à Vienne un quatuor à cordes de Brahms pour le compositeur lui-même. Brahms les a remerciés d'avoir joué avec tant de légèreté ! « Il faut des français pour jouer correctement ma musique, » a-t-il fait remarquer. « Par ici, ils la jouent tous beaucoup trop lourdement. » Nous voilà prévenus !

Pour revenir aux sonates, il faut relever que le mariage quasi parfait que Brahms opère entre le violon et le piano — tout en les traitant de façon

extrêmement différente — est remarquable pour les compositeurs de son temps. Brahms utilise les thèmes de ses trois sonates souvent de façon métamorphosée lorsqu'énoncés au violon ou au piano; parfois, un thème n'est développé que par un seul instrument. Piano et violon ne sont jamais la simple copie l'un de l'autre mais plutôt une source de profondeur et de richesse l'un pour l'autre. Atmosphère, texture, contreponts inventifs se retrouvent dans un dialogue incessant, éminemment fluide et complémentaire. Par la maîtrise qu'il possède, Brahms fait de ses trois sonates un véritable modèle du genre.

Par ailleurs, le biographe Claude Rostand nous révèle que Brahms n'en est pas à son coup d'essai lorsqu'il compose sa première sonate op. 78. En effet, Brahms en a déjà composé trois : une qu'il a perdue et deux autres qu'il a détruites et dont il ne s'est jamais plus soucié. On sait par exemple que Robert Schumann, lorsqu'il rencontre le jeune compositeur en 1853, trouve une certaine sonate pour violon et piano si fascinante qu'il conseille à son éditeur de publier cette oeuvre. Brahms ne l'enverra pas à éditer, lui préférant d'autres oeuvres, et cette partition demeurera inconnue pour l'éternité.

Sonate pour violon et piano no 1 en sol majeur, op. 78

Brahms compose la première sonate qui porte

un numéro d'opus entre 1878 et 1879. Parfois surnommée *Regensonate* (sonate de la pluie) en référence au thème principal issu du *Regenlied* op. 59 n° 3 utilisé dans le dernier mouvement de cette sonate, cet ouvrage possède une mélancolie dans ses harmonies changeantes et ses moments hors du temps qui la distingue de tant d'autres. Rien d'ostentatoire ou de gratuitement virtuose : tout y est poésie et élégance. Brahms lui-même affirmait dans une lettre que « ma sonate est encore moins adaptée au public que je ne le suis ». Son ami le chirurgien Theodor Billroth écrivait au critique musical Eduard Hanslick : « Autant je suis heureux de l'entendre chez moi (dans un *Hauskonzert*), autant je ne peux pour l'instant imaginer qu'elle soit jouée dans une salle de concert ; les sentiments sont trop délicats, trop vrais et trop chaleureux, l'intimité trop sincère pour le public. »

Le poème du lied « *Regenlied* » de Groth évoque cette mélancolie que l'on sent parcourir toute cette oeuvre musicale.

Walle, Regen, walle nieder,
Wecke meine alten Lieder,
Die wir in der Türe sangen,
Wenn die Tropfen draussen klangen!
Möchte ihnen wieder lauschen,
Ihrem süßen, feuchten Rauschen,
Meine Seele sanft betauen
Mit dem frommen Kindergrauen.

Tombe la pluie, ruisselle la pluie,
Réveille mes vieilles chansons,
Que nous chantions dans l'embrasure de la
porte
Quand les gouttes résonnaient dehors !

Je voudrais les écouter à nouveau,
Leur doux et humide murmure,
Mon âme s'imprégnant doucement
Avec une sainte crainte d'enfant.

Trois mouvements composent cette sonate assez développée mais qui jamais ne semble se répéter tant y circule une tension immanente. La longueur des thèmes, excédant parfois 20 mesures, participe à cette sensation de fluidité.

Il faut y mentionner un original second mouvement — *Adagio* en mi bémol majeur — qui comporte par trois fois une marche funèbre, à chaque fois énoncée de façon différente. Et son contexte d'écriture est extrêmement dramatique, lié à Clara Schumann et Felix Schumann, son fils, qui était mourant.

Felix Schumann, nommé d'après Felix Mendelssohn, est le plus jeune enfant de Robert et Clara Schumann. Il est né en juin 1854, quatre mois après que son père a tenté de se suicider en se jetant dans le Rhin. Felix est le plus artistique des garçons Schumann. Il joue du violon et écrit des poèmes, dont trois seront mis en musique par son parrain Brahms. Tragiquement, Felix contracte la tuberculose

et est gravement malade lorsque sa mère et lui reçoivent le manuscrit de Brahms. Il mourut peu après, à l'âge de 24 ans.

Ce n'est peut-être pas une coïncidence si le thème de ce second mouvement dure vingt-quatre mesures et si la section suivante, que Brahms a omise dans le manuscrit qu'il a envoyé à Clara, est une marche funèbre. Au début du mois de février 1879, Brahms envoie donc à Clara les vingt-quatre premières mesures du deuxième mouvement, accompagnées d'une courte note inscrite au verso : « Quand tu joueras très lentement ce qui est écrit de l'autre côté, cela t'exprimeras peut-être plus clairement que je ne saurais le faire autrement combien je pense affectueusement à toi et à Felix — et même à son violon qui, pourtant, est probablement silencieux » (dû à sa maladie).

Clara Schumann s'est profondément identifiée à cette sonate. Le 10 juillet 1879, alors que son fils est décédé en février, elle écrit à Brahms : « Il faut que je t'écrive pour te dire combien je suis émue par ta sonate. Je l'ai reçue aujourd'hui et je l'ai bien sûr jouée en entier tout de suite, et j'ai dû ensuite pleurer de joie. Tu peux imaginer ma joie lorsqu'après le premier mouvement délicat et enchanteur, et le deuxième, j'ai retrouvé dans le troisième ma propre mélodie, que j'aime tant, avec ce mouvement exquis de croches ! Je dis ma propre mélodie, parce que je ne crois pas qu'il y ait une seule personne qui puisse vivre cette mélodie avec autant

de bonheur et de mélancolie que moi. Après toutes les beautés qui ont précédé, voici ce mouvement ! Ma plume est faible mais mon cœur est plein et aspire à te remercier. »

Comme mentionné plus haut, Brahms a puisé la mélodie du final que Clara a ressentie comme « sienne » dans son *Regenlied*. Le lied offre un « flot de souvenirs d'enfance réveillés par une pluie d'été » et une description de « la tristesse qui l'accompagne » face à la perte de capacité d'émerveillement d'un enfant, comme l'a résumé Lucien Stark dans son livre consacré aux lieder de Brahms. Brahms en avait envoyé le manuscrit à Clara pour son anniversaire en 1873.

Dans ce dernier mouvement, « on retrouve l'anxiété et la mélancolie sous-jacentes présentes dans le *Regenlied*, mais la coda offre une nouvelle transcendance et une libération tranquilles » (Timothy Judd). Les mots clés du poème dont la pianiste doit se souvenir sont de légères "gouttes de pluie" pour la figure pointée et, pour les croches, le "doux et humide murmure" des gouttes. Au milieu du mouvement et à la fin apparaissent des retours chaleureux du second mouvement, comme pour faire un dernier et triste adieu au jeune Felix.

Il est révélateur que Brahms ait demandé à son éditeur Fritz Simrock de faire don de ses 1000 Reichsthaler d'honoraires pour la sonate (de

manière anonyme) à un fonds destiné à aider Clara Schumann et sa famille.

Sonate pour violon et piano n° 2 en la majeur, op. 100

Comme chaque année au printemps, Brahms quitte Vienne. Cette fois, presque une décennie après sa première sonate, en 1886, il s'installe en Suisse, près du Lac de Thoune. Cette période, féconde, est extrêmement importante dans le catalogue du compositeur : en effet, il y compose durant trois étés une dizaine d'opus qui sont des oeuvres majeures : dont les deux dernières sonates pour violon et piano. Dans sa correspondance, Brahms indique que sa vue sur le lac, ses longues promenades et les amis qu'il voit chaque semaine à Berne — alors qu'on le sait solitaire — sont merveilleux tant il y est heureux.

L'évocatrice sonate pour violon et piano n° 2 est publiée en 1887. C'est chez le poète bernois Josef Viktor Widmann qu'a eu lieu le déchiffrement de l'ouvrage. Il la surnomma *Thuner Sonate*. Widmann écrira d'ailleurs un poème sur cette sonate et Brahms lui en demandera une copie vers la fin de sa vie, tant l'ambiance heureuse décrite par ce poème correspondait à ce qu'il avait vécu en Suisse. On retrouve d'ailleurs un sentiment de paix dans cette sonate, inspiré par une nature bucolique.

Le premier mouvement, marqué de l'indication

quelque peu inhabituelle *Allegro amabile* — qui signifie rapide et aimable — possède une atmosphère de tendresse et d'intimité ainsi qu'un thème lyrique et rayonnant. C'est le piano qui prend l'initiative d'exposer le matériel principal du mouvement. Le deuxième sujet est développé à partir d'un motif tiré du lied *Wie Melodien zieht es mir* : une chanson dans laquelle le poète compare les mélodies au parfum des fleurs. Les thèmes mélodiques se développent de manière fluide, créant un tissu musical riche en émotions et en nuances. Contrairement à la première sonate, Brahms évoque ici des souvenirs heureux.

C'est dans le second mouvement, d'après moi, que réside l'originalité de cette sonate. *L'Andante tranquillo* s'ouvre sur un thème très simple en fa majeur qui chaque fois qu'il réapparaît s'intensifie. Mais surtout, il est entrecoupé par un *Vivace* en ré mineur qui fait office de scherzo, comme un troisième mouvement à part entière. Deux mouvements en un seul ! Brahms parvient donc par ce stratagème à donner l'impression d'une structure plus large en quatre mouvements alors qu'elle n'en a que trois, assez courts.

Le finale *Allegretto grazioso* est inhabituel en ce sens qu'il est dépourvu de la bravoure que l'on retrouve dans les œuvres de la période romantique. Ce rondo gracieux et élégant commence par une ligne pleine d'âme exprimée en legato soutenu. Au milieu du mouvement, on assiste à une explosion de passion et à un

bouleversement émotionnel plutôt soudain. Cependant, le thème calme et poignant du début reparait pour terminer l'œuvre dans une expression de dignité triomphante. La plus remarquable des citations est sans doute celle du lied *Meine Liebe ist grün* (mon amour est verdoyant - Lied op. 63 n° 5 sur un poème de Felix Schumann, son filleul). La musique de son troisième vers « qui brille au-dessus du buisson des lilas » illumine les mesures 89 et suivantes du dernier mouvement.

Clara Schumann, sa muse, confiera : « aucune œuvre de Johannes ne m'a ravie aussi complètement. J'en ai été heureuse comme je ne l'ai été depuis bien longtemps ».

Joachim observe très vite une nouvelle façon concise chez Brahms d'exposer ses idées musicales. Plus ramassée que la première sonate, cette tendance se confirmera dans d'autres œuvres composées durant la même période, notamment dans la sonate n° 3.

Sonate pour violon et piano n° 3 en ré mineur, op. 108

La troisième sonate fait davantage place au piano que les deux précédentes. Mais contrairement aux deux premières sonates qui sont très évocatrices, cette dernière expose des idées musicales quasiment pures. Celle-ci comporte cette fois quatre mouvements.

Les éléments dominants du premier mouvement sont presque tous contenus dans les quatre premières mesures : trois idées au violon — une quarte ascendante, une figure descendante de huit notes et une note longuement tenue suivie d'une note rapide — et, la quatrième, la ligne d'accompagnement du piano en notes simples décalées (donc agitées) à une octave d'intervalle. Ce sont ces motifs très concentrés, presque mystérieux lors de leur première apparition, qui sont soumis à une grande variété de transformations compositionnelles et émotionnelles. La plus remarquable d'entre elles se trouve peut-être dans la section du développement, où le piano entonne une pédale sur un la pendant 46 mesures, au-dessus duquel le violon et le piano « rhapsodient » dans une succession de tonalités. Ce procédé dramatique se reproduit à la fin du mouvement, là où l'action passe toutefois des tempêtes de ré mineur au soleil de ré majeur.

Cette dernière tonalité est conservée pour le deuxième mouvement *Adagio*, un lieu de tendresse (et de passion passagère) qui offre un répit approprié après le mouvement précédent. Le *Scherzo*, quant à lui, se développe avec beaucoup d'élan (fa dièse mineur), tel un enfant provocateur qui s'exprimerait de toutes les façons possibles à partir d'une seule et simple idée thématique. Une mélancolie touchante s'en dégage.

Le *Finale* est kaléidoscopique dans ses humeurs changeantes, qui vont de l'impétuosité d'une danse hongroise, en passant par le calme d'un choral. Après un début où la puissance combinée des instruments semble surgir du silence, porté par un souffle épique, on remarque que par rapport aux deux autres sonates, l'écriture se fait plus volontiers virtuose, tant au piano qu'au violon, et rappelle les œuvres de jeunesse pour piano solo.

Je ne peux m'empêcher, lorsqu'on évoque Brahms, de penser aux deux facettes de sa personnalité : la première, celle que le grand public imagine plus volontiers, est celle d'un homme âgé, barbu, bourru et doté d'un certain embonpoint au « frigide tempérament de protestant à sang froid » comme le décrit Bruckner. Cependant, jusqu'à la cinquantaine, Brahms est connu pour sa beauté et son magnétisme qui ne laissent personne indifférent. Rasé de près, les cheveux blonds rejetés en arrière, des yeux bleu « myosotis » (comme écrira Robert Schumann) et un humour ravageur font son succès. Ici, dans cette sonate, nous avons la fougue d'un jeune Brahms et la maturité du Brahms solitaire. Cela dit, Widmann, son ami des week-ends passés à Berne, nous décrit Brahms à l'époque exacte où cette troisième sonate est composée : Brahms durant cet été est vif-argent comme un jeune homme ; à la curiosité aiguë, capable de fatiguer la maisonnée entière par ses questions et ses idées, tant il est passionné, bondissant et

incroyablement fin, posant des questions sur tout, s'enthousiasmant du monde qui l'entoure et emportant des dizaines de livres qu'il ramène le week-end suivant. Cette fougue et cet entrain se retrouvent assurément dans les pages de cette sonate.

Scherzo en do mineur, WoO 2

Puisque nous évoquons la jeunesse de Brahms, le *Scherzo* qui clôt cet album est un mouvement étonnant. En effet, celui-ci s'insère dans une sonate commune écrite également par Robert Schumann et Albert Dietrich en 1853. Les trois compositeurs voulaient l'offrir en cadeau au jeune Joachim tout en honorant son motto : *Frei aber einsam (F.A.E.)* — libre mais solitaire. Ces trois notes, fa la mi, vont générer une grande partie du matériel thématique de la sonate. Dietrich compose le premier mouvement, Schumann le deuxième et le quatrième, c'est-à-dire l'*Adagio* et le *Finale* et Brahms le *Scherzo*. C'est un mouvement pressant en do mineur que le violon ouvre impétueusement par des triolets répétés sur la corde de sol : le début du mouvement semble dresser le portrait d'un artiste romantique, tourmenté par ses passions, libre mais solitaire, tandis que la partie médiane est plus sereine mais néanmoins remplie d'énergie ambitieuse.

Ce *Scherzo F-A-E* est une pièce musicale remarquable qui sort du lot par rapport aux mouvements écrits par Schumann et Dietrich.

Animé, rythmique et débordant d'énergie, captivant l'auditeur avec sa vivacité et son côté obsessionnel, il est caractérisé par des motifs mélodiques enjoués et des changements brusques de dynamique, créant ainsi une atmosphère de danse diabolique, presque comme un parent éloigné de l'*Erlkönig* de Franz Schubert. Cette pièce est une véritable pépite du répertoire pour violon et piano et est souvent donnée en bis par les violonistes virtuoses. Elle sera publiée seule — sans les autres mouvements — en 1906 seulement.

Rachel Kolly



Brahms's three sonatas for violin and piano—inspired and lyrical, like his *Lieder*

The violin and piano occupied a privileged position in the musical creations of Johannes Brahms (1833-1897), so it's not surprising that Brahms wrote three sonatas for them. An excellent pianist—one of the best of his time, according to Robert Schumann—Brahms also demonstrated that he had an intimate understanding of the violin, composing for that instrument in a surprisingly intelligent way. He explored the expressive and technical capacities of the violin, as demonstrated in his violin concerto that preceded the publication of his three sonatas.

In fact, Brahms seems to have been more receptive to general musical criticism than to advice on violin technique, even from the work's dedicatee, his friend the violinist Joseph Joachim: Joachim, expressing concern about the great technical difficulty of certain passages, was told by the composer that they were 'playable' and that he was not going to change anything. Perhaps Brahms's intimate knowledge of Bach's works for solo violin—some of which Brahms transcribed for piano—had something to do with his expertise in composing for the instrument.

That Joachim inspired Brahms to write so many major works for the violin is certain, if only because Brahms was barely 20 when they met. We also know that Brahms, like Joachim, disliked overheated, overly thick vibratos and the tendency of some musicians to weigh

down and exaggerate musical indications, whether in terms of tempi or nuances. Brahms, for example, played quite freely, but by choice never indicated more than was necessary in his scores where to slow down or speed up, for fear that the performers of his music would exaggerate his directions. This seemed to irritate him; he wrote in his correspondence about a conductor who asked his orchestra to play passages marked forte too loudly, spoiling the softer, more subtle passages that were essential in his eyes. The memoirs of the young conductor Pierre Monteux, who played viola in the Geloso Quartet before he became a world-famous maestro, provide further insight: having just played Brahms's music in the quartet in Vienna in front of the composer himself, Brahms thanked them for playing so lightly. "It takes Frenchmen to play my music properly," he remarked. "Over here, they all play it far too heavily." We've been warned!

Returning to the sonatas, it should be noted that Brahms's near-perfect marriage of violin and piano—while treating them in extremely different ways—is remarkable for composers of his time. Brahms often transformed the themes of his three sonatas so they were expressed differently by the violin and piano; sometimes a theme is developed by only one instrument, so that the piano and violin are never mere copies of each other, but rather a source of depth and richness for each other. Atmosphere, texture and inventive counterpoints come

together in an incessant, eminently fluid and complementary dialogue. Brahms's mastery of these three sonatas makes them a true model of the genre.

The biographer Claude Rostand reveals that Brahms was not at the beginning of his career when he composed the first sonata, Op. 78, in the late 1870s. Indeed, Brahms had already composed three sonatas: one that he lost and two others that he destroyed and never bothered with again. We know, for example, that Robert Schumann, when he met the young composer in 1853, found his sonata for violin and piano so fascinating that he advised his publisher to publish the work. Brahms did not send it for publication, preferring other works, and this score will remain unknown for eternity.

Sonata for Violin and Piano No. 1 in G major, Op. 78

Brahms composed the first sonata to bear an opus number between 1878 and 1879. Sometimes dubbed the Regensonate (Rain Sonata) in reference to the main theme from the Regenlied Op. 59 No. 3 used in the final movement of this sonata, this work has a melancholy quality in its shifting harmonies and timeless moments that sets it apart from so many others. No part of this sonata is ostentatious or gratuitously virtuosic; everything is poetic and elegant. Brahms himself wrote in a letter that "my sonata is even less suited to the public than I am". His friend, the surgeon Theodor Billroth, wrote to the music critic Eduard Hanslick:

"Happy as I am to listen to it at home (in a Hauskonzert), I cannot for a moment imagine it being played in a concert hall; the feelings are too delicate, too true and too warm, the intimacy too sincere for the public."

The poem from Groth's Regenlied evokes the melancholy that pervades this musical work:

Walle, Regen, walle nieder,
Wecke meine alten Lieder,
Die wir in der Türe sangen,
Wenn die Tropfen draussen klangen!

Möchte ihnen wieder lauschen,
Ihrem süßen, feuchten Rauschen,
Meine Seele sanft betauen
Mit dem frommen Kindergrauen.

*The rain is falling, the rain is pouring,
Wake up my old songs,
That we used to sing in the doorway
When the drops echoed outside!
I'd like to hear them again,
Their soft, wet murmur,
My soul gently soaks up
With a child's holy fear.*

Three movements make up this sonata, which is fairly developed but never seems to repeat itself, so great is the tension running through it. The length of the themes, sometimes exceeding 20 bars, contributes to this feeling of fluidity.

The second movement—Adagio in E flat major—is highly original. Written in the dramatic context of the death of Felix, the son of Brahms's muse Clara Schumann, it includes a funeral march expressed in three different ways.

Felix Schumann, named after Felix Mendelssohn, was the youngest child of Robert and Clara Schumann. He was born in June 1854, four months after his father attempted suicide by jumping into the Rhine. Felix was the most artistic of the Schumann boys. He played the violin and wrote poems, three of which were set to music by his godfather Brahms. Tragically, Felix contracted tuberculosis and was seriously ill when he and his mother received Brahms' manuscript. He died shortly afterwards, aged 24.

It is perhaps no coincidence that the theme of this second movement lasts twenty-four bars and that the next section, which Brahms omitted from the manuscript he originally sent to Clara, is a funeral march. At the beginning of February 1879, Brahms sent Clara the first twenty-four bars of the second movement, accompanied by a short note on the back: "When you play very slowly what is written on the other side, it will perhaps express to you more clearly than I could otherwise how affectionately I think of you and Felix—and even of his violin, which, however, is probably silent" (due to his illness).

Clara Schumann identified deeply with this sonata. On 10 July 1879, after her son had died

in February, she wrote to Brahms: "I must write to tell you how moved I am by your sonata. I received it today and, of course, played it in its entirety straight away, after which I must have wept with joy. You can imagine my joy when, after the delicate, enchanting first movement and the second, I found my own melody in the third, which I love so much, with that exquisite movement of eighth notes! I say my own melody, because I don't think there's a single person who can experience this melody as happily and melancholically as I do. After all the beauty that has gone before, here is this movement! My pen is weak but my heart is full and yearns to thank you."

As mentioned above, Brahms drew the melody for the finale that Clara felt was 'hers' from his song *Regenlied*. The *Lied* offers a "flood of childhood memories awakened by a summer rain" and a description of the "accompanying sadness" at the loss of a child's capacity for wonder, as Lucien Stark summed it up in his book on Brahms's *Lieder*. Brahms had sent the manuscript of *Regenlied* to Clara for her birthday in 1873.

In this last movement, "we find the underlying anxiety and melancholy of the *Regenlied*, but the coda offers a quiet new transcendence and liberation" (Timothy Judd). The key words of the poem for the pianist to remember are light 'raindrops' for the dotted figure and, for the eighth notes, the 'soft, wet murmur' of drops. In the middle of the movement and at the

end there are warm returns from the second movement, as if bidding a final, sad farewell to young Felix.

It is telling that Brahms asked his publisher Fritz Simrock to donate his 1,000 Reichsthaler fee for the sonata anonymously to a fund intended to help Clara Schumann and her family.

Sonata for Violin and Piano No. 2 in A major, Op. 100

As he did every spring, Brahms left Vienna. In 1886, almost a decade after writing his first sonata, he travelled to Lake Thun in Switzerland. This fertile period is extremely important in the composer's catalogue: over the course of three summers, he composed a dozen opuses that are major works, including the last two sonatas for violin and piano. Brahms wrote to friends that his view of the lake, his long walks and the friends he saw every week in Bern (although he was known to be a recluse) were idyllic, so happy was he there.

The evocative Sonata for violin and piano no. 2 was published in 1887. It was at the home of the Bernese poet Josef Viktor Widmann that the work was first read. He nicknamed it the Thuner Sonata. Widmann wrote a poem about the sonata. Brahms asked him for a copy towards the end of his life, reminded by the happy atmosphere described in the poem of his experiences in Switzerland. There is a sense of peace in this sonata, inspired by its bucolic nature.

The first movement, marked with the somewhat unusual indication *Allegro amabile*—meaning fast and amiable—has an atmosphere of tenderness and intimacy as well as a lyrical theme radiating good mood. It is the piano that takes the initiative in presenting the main material of the movement. The second subject is developed from a motif taken from *Wie Melodien zieht es mir*, a Lied in which the poet compares melodies to the scent of flowers. The melodic themes develop fluidly, creating a musical fabric rich in emotion and nuance. Unlike the first sonata, Brahms evokes happy memories here.

It is in the second movement, in my opinion, that the sonata's originality lies. The *Andante tranquillo* opens with a very simple theme in F major that intensifies each time it reappears, but above all it is interspersed with a *Vivace* in D minor that acts as a scherzo, like a third movement in its own right. Two movements in one! With this stratagem, Brahms manages to give the impression of a larger, four-movement structure when in fact there are only three, and they are quite short.

The *Allegretto grazioso* finale is unusual in that it lacks the bravura usual in works from the Romantic period. This graceful, elegant rondo begins with a soulful line expressed in sustained legato. In the middle of the movement there is an explosion of passion and a rather sudden emotional upheaval. However, the calm, poignant theme at the beginning is restored to end the work in an expression of triumphant

dignity. Perhaps the most remarkable quotation is from *Meine Liebe ist grün* (My love is green), Lied Op. 63 No. 5 to a poem by Felix Schumann, his godson. The music of its third line "that shines above the lilac bush" illuminates bars 89 and following of the last movement.

Clara Schumann, Brahms's muse, confided: "No work by Johannes has delighted me so completely. I was happier with it than I had been for a very long time".

Joachim soon noticed that Brahms was setting out his musical ideas in a new, concise way. More compact than the first sonata, this tendency would be confirmed in other works composed during the same period, notably Sonata No. 3.

Sonata for Violin and Piano No. 3 in D minor, Op. 108

The third sonata makes more room for the piano than the previous two. But unlike the first two sonatas, which are highly evocative, this one sets out almost pure musical ideas. This sonata is in four movements.

The dominant elements of the first movement are almost all contained in the first four bars: three ideas on the violin—an ascending fourth, a descending figure of eight notes and a long held note followed by a quick note—and, in the fourth, the piano accompaniment line in single notes shifted (and thus agitated) an octave

apart. These highly concentrated motifs, almost mysterious when they first appear, are subjected to a wide variety of compositional and emotional transformations. Perhaps the most remarkable of these is in the development section, where the piano pedals A for 46 bars, over which the violin and piano 'rhapsodise' in a succession of keys. This dramatic process is repeated at the end of the movement, where the action shifts from the storms of D minor to the sunshine of D major.

The latter key is retained for the second movement Adagio, a place of tenderness (and fleeting passion) that offers a fitting respite from the previous movement. The Scherzo, for its part, develops with great élan (F sharp minor), like a defiant child expressing himself in every possible way from a single, simple thematic idea. A touching melancholy emerges.

The Finale is kaleidoscopic in its changing moods, ranging from the impetuosity of a Hungarian dance to the calm of a chorale. After an opening in which the combined power of the instruments seems to emerge from the silence, carried by an epic breath, we notice that the writing is more willingly virtuosic, both in the piano and the violin, than in the other two sonatas, and recalls Brahms's early works for solo piano.

When I think of Brahms, I can't help but think of the two sides to his personality: the first, which

the general public more readily imagines, is that of an elderly man, bearded, gruff and somewhat overweight and having, according to Bruckner, a "cold-blooded Protestant temperament". However, until his fifties, Brahms was known for his looks and magnetism, which left an impression on all who met him. Clean-shaven, with blond hair slicked back, "forget-me-not" blue eyes (as Robert Schumann wrote) and a devastating sense of humour, he was a hit. Here, in this sonata, we have the ardour of a young Brahms and the maturity of a solitary Brahms. Having said that, Widmann, his friend from the weekends he spent in Bern, describes the composer at the exact time this third sonata was written: "Throughout this summer, Brahms is as quick-witted as a young man, with an acute curiosity, capable of tiring out the whole household with his questions and ideas, so passionate is he, bouncing around and incredibly sharp, asking questions about everything and becoming enthusiastic about the world around him, taking dozens of books with him which he brings back the following weekend". This ardour and drive are certainly to be found in the pages of this sonata.

Scherzo in C minor, WoO 2, from F-A-E Sonata

While we're on the subject of Brahms's youth, the Scherzo that closes this album is a surprising movement. It is part of a joint sonata written with Robert Schumann and Albert Dietrich in 1853. The three composers wanted to give it to the young Joachim as a gift, in honour of his motto: *Frei aber einsam* (F.A.E.)—"free but lonely". These three notes, F-A-E, were to generate much of the sonata's thematic material. Dietrich composed

the first movement, Schumann the second and fourth, i.e. the Adagio and Finale, and Brahms the Scherzo. This is an urgent movement in C minor, opened impetuously by the violin with repeated triplets on the G string: the beginning of the movement seems to paint a portrait of a brilliant Romantic artist, tormented by his passions, free but lonely, while the middle section is more serene but nonetheless full of impetuous energy.

This Scherzo F-A-E is a remarkable piece of music that stands out from the movements written by Schumann and Dietrich. Lively, rhythmic and bursting with energy, captivating the listener with its vivacity and obsessive quality, it is characterised by playful melodic motifs and abrupt changes in dynamics, creating a devilishly dance-like atmosphere, almost like a distant relative of Franz Schubert's *Erlkönig*. This piece is a veritable nugget in the repertoire for violin and piano, and is often given as an encore by virtuoso violinists. It was published on its own (without the other movements) only in 1906.

Rachel Kolly
Translation by Miles Fisher-Pollard



RACHEL KOLLY • *Violin*

Rachel Kolly fait partie des solistes suisses les plus connues à l'étranger. En témoignent ses invitations à se produire en soliste avec des orchestres prestigieux comme l'Orchestre Philharmonique de Rotterdam, l'Orchestre de la Radio de Frankfurt, le BBC Philharmonic Orchestra, le WDR de Cologne, l'Orchestre Royal de Séville, l'Orchestre National de la RAI de Turin, l'Orchestre symphonique de la NHK de Tokyo, l'Orchestre National des Pays de la Loire, ou encore l'Orchestre Symphonique de Milan ou de Nuremberg.

Elle joue le concerto de Bruch au Festival « le violon sur le sable » devant 50'000 personnes et consacre également du temps dans divers programmes d'aides aux enfants défavorisés : enfants des rues, enfants atteints du Sida, ou jouant sur des instruments recyclés. Artiste engagée pour Handicap international (sa première mission fut au Cambodge), elle a joué sur les plus grandes scènes de la planète après avoir signé avec le prestigieux label Warner Classics puis avec IndéSENS. Sa discographie gagne de nombreux prix. Les derniers en date sont un Supersonic Award pour son disque Lyrical Journey (R. Strauss, G. Lekeu) ainsi que meilleur CD du mois au Japon pour son CD Bach. Son premier enregistrement en soliste avec orchestre French Impressions reçut le prix ICMA 2012 du meilleur enregistrement de l'année dans la catégorie soliste, et son deuxième enregistrement en soliste, American Serenade avec l'Orchestre des Pays de la Loire, fut nominé au même prix. Depuis, tous ses disques ont été nominés aux ICMA.

Rachel a la chance de jouer sur le Stradivarius « ex-Hamma » de 1732.

Rachel Kolly is one of the best known Swiss soloists worldwide. She has been invited to perform as a soloist with prestigious orchestras such as the Rotterdam Philharmonic Orchestra, the Frankfurt Radio Orchestra, the BBC Philharmonic Orchestra, the WDR in Cologne, the Royal Orchestra of Seville, the RAI National Orchestra in Turin, the NHK Symphony Orchestra in Tokyo, the Orchestre National des Pays de la Loire, the Milan Symphony Orchestra and the Nuremberg Symphony Orchestra.

Since signing with the prestigious label Warner Classics and later with Indésens, Rachel has played on the greatest stages of the planet, including a memorable performance of Bruch's Concerto for an audience of 50,000 at the "Violon sur le Sable" festival in France. A committed ambassador for Handicap International, Rachel has shared her talent and devoted time to promote charitable endeavours, such as various aid programmes for underprivileged children in Cambodia living on the street or suffering from AIDS, and a water awareness program in which she taught children to play on instruments recycled from discarded items.

Rachel's discography has won numerous awards, most lately a Supersonic Award for her recording Lyrical Journey (R. Strauss, G. Lekeu), while her latest recording, Bach • Partitas, received the accolade Album of the Month in Japan. French Impressions (2012), Rachel's first recording as a soloist with orchestra, received the ICMA award for best recording of the year in the soloist category, and her second recording as a soloist, American Serenade with the Orchestre des Pays de la Loire, was nominated for the same award. Since then, all her recordings have been nominated for an International Classical Music Award.

Rachel Kolly is fortunate to play the 1732 "ex-Hamma" Stradivarius.

www.rachelkolly.com



CHRISTIAN CHAMOREL • *Piano*

Pianiste « vif et éloquent » (Diapason), « parfait styliste » au jeu « jubilatoire et orchestral » (Classica), Christian Chamorel est l'un des rares pianistes suisses romands dont le rayonnement dépasse les frontières du pays. Son engagement pour le lied et la musique de chambre en fait un partenaire artistique très recherché, avec en prime un sens aigu du partage et de la communication salué par tous les publics.

Invité de festivals prestigieux (Menuhin Festival, Septembre Musical, Sommets Musicaux de Gstaad en Suisse, Festspiele Mecklenburg-Vorpommern, Klavierfestival Ruhr, Schloss Elmau en Allemagne, Musicales du Golfe, Lisztomanias, Festival de Musique de Menton en France, Istituzione Universitaria dei Concerti à Rome, New Ross Piano Festival en Irlande, North York Moors Chamber Music Festival en Angleterre), il se produit également aux Etats-Unis, au Canada, au NCPA de Pékin, aux Musashino Hall et Kioi Hall de Tokyo, au Konzerthaus de Berlin, au Prinzregententheater de Munich, à la Tonhalle de Zurich, au Wigmore Hall de Londres et au Victoria Hall de Genève.

Lauréat de plusieurs concours internationaux (« Gian Battista Viotti » à Vercelli, « Iturbi » à Valencia, Beethoven de Vienne), il joue avec des phalanges telles que l'Orchestre de Chambre Fribourgeois, l'Orchestre Symphonique de Berne, l'Orchestre de Chambre de Genève, les Frankfurter Solisten ou l'Orchestre Symphonique de Drummondville (Québec).

Ses enregistrements dédiés à Liszt, Mendelssohn ou Mozart ont été salués par la presse internationale, avec notamment deux nominations comme meilleur CD de l'année aux « International Classical Music Awards » pour les gravures réalisées avec la violoniste Rachel Kolly.

Christian Chamorel est le membre fondateur et directeur artistique du « Mont Musical », un festival de Lied et de musique de chambre au Mont-sur-Lausanne (Suisse) dont les thématiques fortes ont immédiatement séduit un public enthousiaste.

"Lively and eloquent" (Diapason) and a "perfect stylist" with a "jubilant and orchestral" playing style (Classica), Christian Chamorel is one of the few French-speaking Swiss pianists whose influence extends beyond the country's borders. His commitment to Lieder and chamber music makes him a highly sought-after artistic partner whose communication skills and keen sense of sharing are celebrated by audiences everywhere.

Christian has been a guest at prestigious festivals such as the Menuhin Festival, Septembre Musical and the Sommets Musicaux de Gstaad in Switzerland; Festspiele Mecklenburg-Vorpommern, Klavierfestival Ruhr and Schloss Elmau in Germany; Musicales du Golfe, Lisztomanias and Menton Music Festival in France; Istituzione Universitaria dei Concerti in Italy; New Ross Piano Festival in Ireland; and the North York Moors Chamber Music Festival in England. He has performed in the USA and Canada; Beijing's NCPA; the Musashino Hall and Kioi Hall in Tokyo; Berlin's Konzerthaus; Munich's Prinzregententheater; the Tonhalle in Zurich and Victoria Hall in Geneva; and in Wigmore Hall in London.

A prizewinner of several international competitions ("Gian Battista Viotti" in Vercelli, "Iturbi" in Valencia, "Beethoven" in Vienna), Christian performs with orchestras such as the Fribourg Chamber Orchestra, the Bern Symphony Orchestra, the Geneva Chamber Orchestra, the Frankfurter Solisten and the Orchestre Symphonique de Drummondville (Quebec).

Christian's recordings of Liszt, Mendelssohn and Mozart have met with international critical acclaim. Two of his albums (recorded with violinist Rachel Kolly) were nominated for Best Recording of the Year at the International Classical Music Awards.

Christian Chamorel is the founder and artistic director of "Le Mont Musical," an annual festival of Lieder and chamber music in Le Mont-sur-Lausanne, Switzerland with an enthusiastic following.

www.christianchamorel.ch

ÉGALEMENT DISPONIBLE / ALSO AVAILABLE
WWW.INDESENSCALLIOPE.COM



INDE141 | *Partitas*
 BACH
 RACHEL KOLLY



CAL22100 | *Piano Concertos 23&24*
 MOZART & REICHEL
 CHAMOREL / ORCHESTRE NEXUS



CAL2077 | *Piano Works*
 MENDELSSOHN
 CHRISTIAN CHAMOREL



INDE098 | *Lyrical Journey*
 STRAUSS & LEKEU
 KOLLY / CHAMOREL