



CHANNEL CLASSICS

CCS SA 18602

sonatas

C. FRANCK & J. BRAHMS



Paolo
Giacometti

piano

Pieter
Wispelwey

violoncello

Stereo
Multi-ch



SUPER AUDIO CD

Pieter Wispelwey received his early training from Dicky Boeke and Anner Bylsma in Amsterdam followed by studies with Paul Katz in the USA and William Pleeth in Great Britain. He won the Elisabeth Everts Prize (1985), which is a biennial award endowed upon the most promising musician in the Netherlands.

Wispelwey performs exquisite both on authentic or modern cello. His expert stylistic knowledge, original and profound musical thinking, augmented by a phenomenal technique enable him to render individual, yet remarkable interpretations of the cello repertoire from J.S.Bach to Elliot Carter.

For years now, he has won the hearts of critics and public alike with his unique performances of the Bach and Britten unaccompanied cello suites, and with his recitals of the Beethoven and Brahms sonatas either on authentic or modern instruments.

Wispelwey is in keen demand as soloist. A tour through the Australian capital cities with the Australian Chamber Orchestra was a triumph. A typical review in Melbourne's 'The Age', ushered in a cellist for the 21st century when it reported: "To say Pieter Wispelwey's music-making is ravishing is to utter an understatement of huge proportions...the concert did everything to confirm him as one of the world's greatest cellists. As a soloist, he played like a man possessed; his face, his whole body seemed consumed by a musical spirit whose familiar is the cello."

His recordings by the Dutch quality label Channel Classics have all been highly acclaimed by the international press, and no less than seven have won international awards, including two Edison Awards.



Paolo Giacometti was born in Milan, but has lived in the Netherlands since his first year. At the age of nine he began his piano studies at the Hilversum Muzieklyceum with Joke Dekker. He was then accepted at the Amsterdam Sweelinck Conservatory as a student of Jan Wijn. In 1995 he completed his studies with distinction. He participated in master classes with famous pianist/teachers such as György Sebök, Karl Heinz Kämmerling,



Marie-Françoise Bucquet, Lazar Berman, John Perry and Detlef Kraus. While still a student he won the first prize in 1987 at the Steinway Competition in the Netherlands. In 1990 he was awarded the 'Parke-Davis Förder Prize', which is awarded annually to young and promising musicians. In 1992, Paolo Giacometti won a prize at the renowned Brahms Competition in Hamburg. In 1995 he won the first prize at the Postbank Sweelinck Competition. This led to a tour throughout the Netherlands with the Sweelinck Conservatory Orchestra, conducted by Kenneth

Montgomery. In 1997 Giacometti was the laureate of the Holland Music Sessions, and he made his debut with the Netherlands Philharmonic Orchestra. In addition to his solo concert career, he is also active in chamber music. For some years he has been part of an established duo with the well known cellist Pieter Wispelwey. This collaboration led to concerts all over the world. In 1997 his first CD, with Schubert sonatas played on an authentic Pleyel, was issued. 'De Volkskrant' described his playing as follows: "Sharp insight into the musical structure and flamboyant playing by an artist of seduction", while Entr'acte described his playing as highly convincing and rich in charm and articulation. In April 1998 he started work on a project to record all of Rossini's piano compositions. The first CD was a great success and the press reports were, if possible, even more enthusiastic. The daily, Trouw, spoke of "a bulls-eye, Giacometti shows us in this fast-moving Rossini that he is one of the Netherlands' best pianists." The third Rossini disc has meanwhile been issued, and the fourth has already been recorded. In May 2001 he received an Edison Award for best Dutch performing artist.

SOME THOUGHTS ON TWO OPENING MOVEMENTS.

However successful, overwhelming and moving the other movements of the two sonatas on this CD may be, here I will restrict myself to the two opening movements which are indisputably 'hors catégorie', as the French say. Of course it's all very hard to put into words, but I'll try to explain how I see them.

If I would acclaim their originality, genius and complete mastery or praise their combination of beauty, perfection and wealth of psychology and emotion, most people would agree with that, be it with indifference and right they are. Confronted with such creations all description is doomed to stuttering and stumbling, every compliment will remain a pitiful molehill compared to the mountain which is the object of our admiration.

Nevertheless I'll carry on if you don't mind. There is an intriguing similarity between the two movements which I want to draw your attention to. I admit their outer appearances differ unmistakably: Franck's Allegretto is an associative poem, partly meditative, partly visionary (the piano solos), with extremely refined harmony which continuously causes the most subtle of mood changes. The other a sonata movement with a symphonic ring, a lyrical universe in which everything finds a melodic expression. The Franck may have something wagnerian about it and the Brahms may be anything but teutonic, still one couldn't say they meet in the middle. But no matter how unique each of them is, they have something in common.

It took me a while before I could put my finger on it. First I thought it was the natural completeness and authority of both, the vulnerability of the content and the superior execution or simply the fact that both contain beautiful, primarily lyrical music.

Then I realised something else. Both pieces kept giving me the impression of being typical products of muse interference or less enigmatically, of unusually rich inspiration. Whereby obviously, I am not referring to anything spiritual nor to a real life muse, but purely to inspiration in the classical (and literal) sense, a classical muse so to speak. I know inspiration isn't enough, a brilliant execution is crucial, but somehow the traces of conception of ideas seem to be everywhere, not least in the abundance of melodic invention.

After that I began to see what I had vaguely felt from the outset. As already said, both men seemed 'touched', as if motives, parts of melodies and harmonies had been presented to them, however sickeningly romantic that may sound. Or put in other words, they must at some point have realised how beautiful the result of their work promised to become. Contemplating this it became evident to me that from that moment on they must have been entering a state of euphoria. Maybe even ecstasy, surely gratitude and a bit of pride, but above all they must have felt euphoria over their creative powers.

It was only then that I could name the origin of what I unconsciously had heard as the underlying tone of serenity, which now fully revealed its defining significance to me. It was this trust of a never yielding imagination that enabled the music to unfold so blissfully. Blessed is the composer who is so richly bestowed upon. No need to express one's own pain, not even one's own fortune. The music can unselfishly sing and narrate, not in an uninvolved way, but on the contrary, with lots of empathy and sensitivity. With a serene vision, not dreamily serene but lucid and sensually serene. That in the end seemed to be what I felt they shared, this extraordinary mix of generosity, emotionality and serenity which sets them apart, hors catégorie.

Unbelievable music, unbelievable inspiration....

Pieter Wispelwey

Franck

Eight years after Brahms had composed his First Violin Sonata, the première of the most famous French violin sonata ever written was heard in Paris: the Violin Sonata of César Franck. The performers were the renowned violinist Eugène Ysaÿe, a native, like Franck, of Liège, and Camille Saint-Saëns, composer and pianist, and France's musical cameleon, that neoclassically tinted investigator of the clean-cut forms and pure lines of the 18th century. The unusual feature of this première was that the piece being performed was a violin sonata, a completely atypical genre in a country almost all of whose music lovers were devoted to the most featherweight of theatre performances and ballets. The piano concerto, symphony, sonata, and string quartet were the dominant genres in Germany and Austria, but they were completely alien to French musical culture of the period. In the same way that Saint-Saëns stood virtually alone with his piano concerti in France, Franck and Fauré were voices in the French wilderness with their chamber music. During his life, Franck, seated on the organ bench of Ste. Clothilde, played only a subordinate role in Parisian musical life. To his pupils, D'Indy, Pierné, Tournemire, and Vienne, he transmitted the contrapuntal techniques which he himself had absorbed at the Paris conservatory from the oracular composition teacher, Anton Reicha. Franck opened the world of J.S. Bach to his students, but at the same time he filled his scores with the most advanced chromatic writing imaginable, in the manner of Wagner, earning the disapproval of his colleagues Thomas, Gounod, and Saint-Saëns.

This mixture of counterpoint and chromaticism, held together by an overarching cyclic organization, is responsible for the enormous power of César Franck's Violin Sonata. It stands at the very summit of the amazingly prolific last 10 years of Franck's life, between 1880 and 1890. In the Netherlands, Hendrik Andriessen was the great proponent of Franck's music. As an organist, conductor, teacher, but also as a writer (in 1941 his book on Franck was published in the Symphonia-series), he always lovingly advanced the cause of Franck's music. After a piano recital with music of Schubert and Franck, given by Hendrik Andriessen's brother Willem, in Haarlem around 1908, Hendrik exclaimed to an old friend: "Franck, my boy, Franck... it's enough to make you cry, enough to make you cry."

Schumann

Thirty years earlier, in 1849, Robert Schumann was at work on a series of four small-scale occasional pieces for different chamber music scorings. Schumann had intended them, in form and content, for domestic music making, scoring them for wind instruments, but with alternative parts for strings. Some of these alternative versions represent Schumann's first chamber music works for cello and piano. The first works to be finished were the *Fantasiestücke* op. 73, originally for clarinet and piano, but with an *ad libitum* violin or cello part. Next came the *Adagio* and *Allegro* op. 70 for horn and piano, provided in the same way with violin and cello parts as alternatives. Schumann apparently wrote the score down in four days. Clara Schumann found the piece "lovely, fresh, and passionate". And because Schuman, when listening to the work, was 'pleased by it', he immediately wrote down the version for violin and for the instrument which was an old love of his earlier years, the cello.

Brahms

Johannes Brahms wrote chamber music throughout his entire composing career, from the *Piano Trio* op. 8, written in 1854, the same year that his friend Robert Schumann made his suicidal leap into the Rhine, up to the *Two Clarinet Sonatas* op. 120 of 1895, two years before Brahms's death. In the course of some 24 years, Brahms composed 24 important chamber music works, ranging from duo to sextet, all of them apparently written with the greatest of ease. In contrast, he had to work much harder for his orchestral compositions, especially for the *First Symphony* and *First Piano Concerto*, as he fought his inner battles with the shades of his predecessors Schubert and Beethoven. Ultimately, Brahms was able to achieve the eminence of his predecessors in his orchestral works, but he apparently always preferred chamber music, and seems to have expressed himself most personally in the works for smaller ensembles - with the exception of the string quartet. For string quartets, Brahms waited until he was forty. He was well aware that in addition to symphony, concerto, and sonata, the string quartet was the central genre in the music of Haydn, Mozart, Beethoven, and Schubert. Those mighty exemplars, however weakened his self-confidence and frustrated him. When he thought of symphonies, he heard the thundering footsteps of Beethoven close behind him, and

he must have felt much the same as he contemplated the idea of a string quartet. Yet he had made endless – secret - attempts at quartet writing. According to his own account he must have destroyed some twenty earlier efforts.

Around 1878, near his 45th birthday, Brahms once again ventured on new terrain, music for the violin. In the summer of 1878, while vacationing in his usual location, Pörschach on the Wörthersee, in the Carinthian region of Austria, he composed the Violin Concerto in D, op. 77. Immediately afterwards he composed the First Violin Sonata in G, op. 78. Letters written by Brahms and his contemporaries show that there must have been earlier compositions in this genre, but this is the first one which seemed viable in Brahms's estimation. Late in 1879, he sent the Violin Sonata, with an accompanying letter, to Clara Schumann, explaining that the piece was intended as a memorial to Felix Schumann, Robert's and Clara's young son and Brahms's godchild, who had died of tuberculosis. Around that same time, a daughter, Julie, had also died, and another son, Ludwig, had been institutionalized with the same form of mental illness as his father. In the midst of this indescribable horror, Brahms had sent Clara the two Regenlieder, op. 59. These were the very songs which he quoted seven years later in the Finale of the First Violin Sonata; Clara was deeply moved when she heard the melody and its hidden message. That is probably also the reason that Brahms did not try to compose a virtuosic violin sonata in the style of Beethoven, but rather a lyrical, songlike piece, elegiac in tone, with the violin as a wordless singer.

Clemens Romijn

Translation: David Shapero

QUELQUES RÉFLEXIONS SUR DEUX MOUVEMENTS D'OUVERTURE PARTICULIÈREMENT HEUREUX.

Même si les autres mouvements des deux sonates enregistrées ici sont réussis, surprenant, émouvants, je me limiterai ici à ces deux exceptionnels mouvements d'introduction. Il est bien entendu pratiquement impossible d'exprimer cela par des mots, mais je vais essayer d'expliquer comment je les ressens.

Nombreux seront ceux qui m'approuveront si je les qualifie de triomphes d'originalité, de génialité et d'absolue maestria, si je loue en eux beauté, perfection, richesse psychologique et émotion. Mais l'on n'exprime pas grand chose ainsi et nul ne pourra faire beaucoup mieux. Face à des créations si uniques, toute description ne peut presque être qu'un maladroit bredouillement, tout compliment fait figure de misérable taupinière aux cotés du magnifique massif montagneux que représente l'objet admiré.

Pourtant, ne vous déplaie, je ne rends pas les armes. Entre les deux mouvements, je note en effet des similitudes intrigantes dont j'aimerais parler. Je reconnais qu'à première vue ils présentent des divergences incontestables: Le premier peut être qualifié de poème fonctionnant par associations d'idées, constitué pour une part de méditation, pour l'autre de vision. Il est riche en tournures harmoniques hautement raffinées provoquant les changements d'atmosphère les plus subtiles. Le second est un mouvement de sonate d'allure symphonique, univers lyrique dans lequel tout semble pouvoir trouver une expression mélodique. Le Franck aurait des allures wagnériennes et le Brahms pourrait être tout sauf teuton, et entre ces deux tendances, pourtant, ils ne se rencontrent nulle part. Tout aussi uniques qu'ils soient, il existe quand même un 'je ne sais quoi' qui les lie.

J'ai mis du temps à cerner ce 'je ne sais quoi'. J'ai tout d'abord pensé qu'il se situait dans l'autorité naturelle, la perfection de chacun d'eux, dans la vulnérabilité de leur contenu, dans la supériorité de leur élaboration, ou bien tout simplement dans leur musique merveilleuse, essentiellement lyrique.

J'ai alors réalisé autre chose. Ces deux mouvements ont éveillé en moi l'impression qu'ils constituaient des expressions caractéristiques, révélant la participation d'une muse. Il était là question de 'suggestion' au sens antique du mot. Je sais, l'inspiration seule ne mène en temps normal à rien, un bon développement est essentiel (et dans les deux exemples présents ce dernier est particulièrement brillant), mais d'une manière ou d'une autre les traces de la genèse de chacune des nombreuses trouvailles apparaissent très clairement dans les partitions.

J'ai alors commencé à voir ce que j'avais vaguement supposé. Ces deux hommes paraissent avoir été 'effleurés' par les muses, il semble qu'on leur ait tendu des motifs, des bribes de mélodie et d'harmonie, aussi affreusement romantique que soit cette image. Ou bien, exprimé différemment, ils ont dû avoir conscience de la beauté que promettait de posséder leur œuvre. Dès lors, on peut supposer qu'ils furent remplis d'une intense sensation d'euphorie, peut-être aussi d'extase, sûrement de gratitude, un peu de fierté, mais surtout d'euphorie, celle de sentir sa propre force créatrice.

C'est cette euphorie que l'on peut retrouver dans un certain flux sous-jacent de sérénité, et je comprends à présent à quel point la présence de ce dernier est déterminante. Bienheureux est le compositeur qui est si bien pourvu. Plus besoin d'apitoiement sur soi-même, plus besoin de chanter sa propre souffrance, pas même son propre bonheur. La musique peut de manière désintéressée chanter et conter, sans garder ses distances, simplement avec sensibilité et avec cette faculté de se mettre à la place des autres, avec un regard serein, non pas ennuyeux mais lucide et sensuel. C'est enfin à mes yeux ce mélange d'émotion, de générosité et de sérénité communs à ces deux mouvements qui les place dans cette catégorie de l'exception.

Inconcevable musique, inconcevable inspiration....

Pieter Wispelwey

Franck

Huit jours après l'achèvement la première sonate pour violon de Brahms, on put entendre à Paris la création de la sonate française pour violon la plus célèbre: celle de César Franck. L'œuvre fut alors interprétée par Eugène Ysaÿe, célèbre violoniste originaire de Liège tout comme Franck, et par Camille Saint-Saëns, pianiste, compositeur, caméléon musical français, néoclassique à la recherche de la clarté des formes et de la limpidité des lignes mélodiques du 18ème siècle. Le plus remarquable dans cette création, c'était qu'il s'agissait d'une sonate pour violon, un genre complètement étranger à la France de cette époque qui ne comptait pratiquement que des amateurs de ballets et représentations théâtrales frivoles. Le concerto pour piano, la symphonie, la sonate, le quatuor à corde étaient des genres donnant le ton en Allemagne et en Autriche mais entièrement étrangers en France. À l'instar de Saint-Saëns, seul compositeur en France à écrire des concertos pour piano, Franck et Fauré criaient dans le désert dès qu'il s'agissait de musique de chambre. Franck, organiste de Sainte-Clothilde, ne tint durant sa vie qu'un rôle accessoire dans le milieu musical parisien. Il transmit à ses élèves d'Indy, Pierné, Tournemire et Vierne les techniques du contrepoint qu'il avait lui-même apprises de l'oracle Antoine Reicha, professeur de composition au conservatoire de Paris. Il les fit pénétrer dans le monde de Bach mais remplit également ses partitions du chromatisme le plus extrême, à la manière de Wagner, ce qui lui valut la réprobation de ses collègues Thomas, Gounod et Saint-Saëns.

Un mélange de contrepoint et de chromatisme, le tout régi par un principe cyclique central, c'est cela même qui constitue la force immense de la sonate pour violon de César Franck. Elle fait partie sans conteste des meilleures œuvres des dix stupéfiantes dernières années de la carrière de compositeur de Franck (1880-1890). Aux Pays-Bas, Hendrik Andriessen fut le grand apôtre de la musique de Franck. En tant qu'organiste, chef d'orchestre, enseignant, mais aussi écrivain (en 1941 parut son ouvrage sur Franck dans la série Symphonia) il propagea sans cesse avec passion la musique de Franck. Vers 1908, après un récital de piano à Haarlem lors duquel son frère Willem joua des œuvres de Schubert et de Franck, Hendrik dit à un ami d'enfance: "Franck, mon vieux, Franck, c'est à en pleurer, à en pleurer".

Schumann

Trente ans plus tôt, Robert Schumann avait travaillé à une série de quatre petites œuvres de circonstance pour des effectifs de musique de chambre variés. Sur le plan de la forme et du contenu, Schumann les avait destinés à l'usage familial et à divers instruments à vent. Il leur avait toutefois joint une version pour instruments à cordes. Ce fut ainsi que virent le jour les premières œuvres de musique de chambre de Schumann pour violoncelle et piano. Parurent en effet pour commencer les *Fantasiestücke* op. 73, composées à l'origine pour clarinette et piano, mais accompagnées d'une partie *ad libitum* pour le violon ou le violoncelle. Vinrent ensuite l'*Adagio* et *Allegro* op. 70 pour cor et piano, également avec une partie facultative pour le violon ou le violoncelle. Schumann composa cette œuvre dit-on en quatre jours. Clara Schumann la trouva "magnifique, pleine de fraîcheur et de passion". Et comme Schumann éprouva de la joie à l'écouter, il composa immédiatement sa version pour violon et pour un instrument qu'il aimait depuis toujours, le violoncelle.

Brahms

Johannes Brahms composa de la musique de chambre pendant toute sa carrière de compositeur, du trio avec piano op. 8 de 1854, année où son ami Robert Schumann se jeta dans le Rhin près de Düsseldorf, aux deux sonates pour clarinette op. 120 de 1895, deux ans avant le décès de Brahms. Durant environ quarante ans, ce dernier composa avec la même aisance 24 œuvres importantes dans ce genre, allant du duo au sextuor. Pour la musique orchestrale, notamment sa première symphonie et son premier concerto pour piano, il dut livrer un combat titanesque, luttant intérieurement contre les exemples de Beethoven et de Schubert. Si Brahms sut enfin atteindre le niveau de ses précurseurs, il sembla avoir donné sa préférence à la musique de chambre et parut être plus dans son élément dans des compositions pour petits effectifs - à l'exception du quatuor à cordes. Il attendit en effet la quarantaine avant de publier des quatuors à cordes. Il savait bien que ce genre, comme ceux de la symphonie, du concerto et de la sonate, avait été au cœur de la musique de Haydn, Mozart, Beethoven et Schubert. Ces puissants exemples le frustraient et lui ôtaient sa confiance en lui. Lorsqu'il pensait à une symphonie, il entendait retentir les pas sonores de Beethoven. Il dut connaître une

sensation identique avec le quatuor à cordes. Il se mesura pourtant constamment à ce genre puisque selon ses dires il livra aux flammes une vingtaine d'esquisses de quatuors à cordes.

Vers 1878, à l'âge environ de 45 ans, Brahms s'aventura dans un nouveau domaine, celui de la musique pour violon. Au cours de l'été 1878, il composa son concerto pour violon en Ré op. 77 lors d'un séjour à Pörschach, au bord du lac de Wörther en Carinthie (Autriche), puis tout de suite après, sa première sonate pour violon en Sol op. 78. Selon la correspondance de Brahms et celle de ses contemporains, il semblerait que Brahms n'en était pas à sa première sonate pour violon. Ce fut cependant la première qu'il estima viable et réussie. Fin 1879, Brahms envoya cette sonate pour violon à Clara Schumann. Dans la lettre qui l'accompagnait, il expliqua qu'il avait composé cette œuvre à la mémoire de Félix Schumann, fils de Clara et de Robert et filleul de Brahms, mort de la tuberculose. À peu près au même moment, leur fille Julie était également décédée, et Ludwig, leur fils, souffrant de la même maladie que son père avait été interné dans un asile psychiatrique. Au milieu de cette misère indescriptible, Brahms avait envoyé à Clara deux lieder (op. 59). Ce furent justement ces pièces qu'il cita sept ans plus tard dans le Finale de sa première sonate pour violon. Clara fut profondément émue lorsqu'elle reconnut la mélodie et le message sous-jacent que comprenait cette œuvre. Cela explique aussi sans doute pourquoi Brahms ne désira pas composer une sonate virtuose pour violon dans le style de Beethoven, mais plutôt une pièce lyrique dans le style du lied, élégiaque, mais sans parole.

Clemens Romijn

Traduction: Clémence Comte

GEDANKEN ZU ZWEI GROßARTIGEN SÄTZEN.

So bewegend und überwältigend die übrigen Sätze der hier eingespielten zwei Sonaten auch sein mögen, möchte ich mich hier doch auf die beiden Kopfsätze beschränken, die ohne Zweifel einer ganz besonderen Kategorie angehören. Und auch wenn sich die Einzigartigkeit dieser Musik nur schwer in Worte fassen lässt, will ich dennoch versuchen, meine Eindrücke zu schildern.

Viele werden mir wohl zustimmen, wenn ich diese beiden Kompositionen mit ihrer Kombination von Schönheit, Perfektion und emotionalem Reichtum als ein Werk vollendeter Meisterschaft bezeichne. Und doch ist mit diesen - und allen noch folgenden Worten - nur wenig gesagt. Denn jeder Versuch, solch einmalige Kunstwerke mit Worten zu beschreiben, muss beinahe unweigerlich holprig und ungelenk wirken, und jedes Kompliment ist im Vergleich zu jenem 'Hochgebirge' kompositorischen Könnens nur ein kümmerlicher Maulwurfshügel.

Nichtsdestotrotz will ich mich auf einen Versuch einlassen. Zwischen den beiden Sätzen besteht nämlich eine verblüffende Ähnlichkeit, die ich hier etwas näher untersuchen möchte. Ich gebe zu, dass sich die beiden Stücke bereits in ihrer äußeren Erscheinung deutlich voneinander unterscheiden: Das eine ein assoziatives Gedicht - teils Meditation, teils Vision (in den Klavier-Solos) - das mit äußerst subtilen harmonischen Wendungen immer wieder neue Stimmungsnuancen entfaltet. Das andere ein Sonatensatz mit sinfonischer Ausstrahlung, ein lyrisches Universum, in dem alles einen melodischen Ausdruck findet. Es mag sein, dass Francks Komposition etwas Wagnerisches hat und die von Brahms alles andere als teutonisch ist - ein direkter Berührungspunkt dieser beiden Stücke lässt sich dennoch nicht ausmachen. Aber wie einmalig jede für sich auch sein mag: es gibt etwas, das sie verbindet.

Es hat mich einige Zeit gekostet, bis ich begriff, worin diese Gemeinsamkeit lag. Zunächst dachte ich, es sei die so selbstverständliche Vollkommenheit und die Bedeutsamkeit beider Kompositionen, die Verletzbarkeit des Inhalts und die kunstvolle Ausarbeitung, oder einfach die Tatsache, dass beide Sätze eine wunderbare, überwiegend lyrische Musik enthalten.

Doch dann wurde mir noch etwas anderes klar: Beide Stücke erweckten bei mir immer wieder den Eindruck, als sei hier eine Muse die treibende Kraft gewesen, oder - schlichter ausgedrückt - als seien

beide von ihnen das Ergebnis einer außergewöhnlich reichen Inspiration. Damit ist natürlich weder eine spirituelle Eingebung noch eine wirkliche, lebendige Muse gemeint, sondern die Inspiration im klassischen Verständnis. Und obwohl ich weiß, dass Inspiration ohne eine solide Ausarbeitung allein nicht ausreicht, scheinen die Partituren dennoch deutliche Spuren der Ur-Ideen zu tragen, die hinter der Fülle der Einfälle gestanden hat.

In dem Moment wurde mir klar, was ich schon von Anfang an wage vermutet hatte. Wie gesagt scheinen beide Männer von der Muse geküsst gewesen zu sein, scheinen ihnen Splitter von Motiven und Harmonien von irgendwoher zuteil geworden sein - wie entsetzlich romantisch dies auch klingen mag. Mit anderen Worten, sie müssen sich dessen bewusst gewesen sein, wie schön das Ergebnis ihrer Arbeit zu werden versprach. Aber bei diesem Bewusstsein kann es nicht geblieben sein! Womit wir zum Punkt kommen: Irgendwann muss die Euphorie über die eigene Schaffenskraft die Oberhand gewonnen haben, vielleicht war es auch Extase, gewiss aber Dankbarkeit und ein bisschen Stolz, allem voran aber Euphorie.

Erst jetzt konnte ich den Ursprung dessen benennen, was ich von Anfang an als einen Unterton wahrgenommen hatte und was sich mir nun in seiner wahren Bedeutung offenbarte. Es war das Vertrauen in eine nie versiegende Vorstellungskraft, durch die die Musik auf so wunderbare Weise zum Leben erweckt wurde. Selig der Komponist, der von der Natur so reich beschenkt wird. Ohne das Bedürfnis, das eigene Leid, ja nicht einmal das eigene Glück, zu beklagen und zu besingen. Nichts steht der Musik im Wege, nichts hindert sie daran, selbstlos zu singen und zu erzählen - doch niemals unbeteiligt, sondern einfühlsam und sensibel. Und genau das ist es, was diese beiden Kompositionen meinem Empfinden nach verbindet: diese reizvolle Mixtur aus Großzügigkeit, Emotion und in sich ruhender Gelassenheit, die sie eben in eine ganz eigene Kategorie stellt.

Unglaubliche Inspiration, unglaubliche Musik.

Pieter Wispehwy

Franck

Acht Jahre nachdem Brahms seine erste Sonate für Violine geschrieben hatte, fand in Paris die Uraufführung der berühmtesten französischen Violinsonate statt: die Violinsonate César Francks. Die Interpreten waren der renommierte Violinist Eugene Ysaÿe, der wie auch Franck selbst aus Liège stammte, sowie Camille Saint-Saëns, Komponist und Pianist, Frankreichs Chamäleon und neoklassizistischer Erforscher der klaren Linien und transparenten Formen des 18. Jahrhunderts. Das Bemerkenswerte an dieser Uraufführung war die Tatsache, dass es hier um eine Violinsonate ging, also um ein für dieses Land der Liebhaber frivoler Theatervorstellungen und Ballette vollkommen ungewöhnliches Genre. Die Sonate war ebenso wie das Klavierkonzert, die Sinfonie und das Streichquartett eher in Deutschland und Österreich tonangebend, in Frankreich jedoch als Genre völlig fremd. So waren dort nicht nur die Klavierkonzerte von Saint-Saëns eine Ausnahmeerscheinung, sondern auch die kammermusikalischen Werke von Franck und Fauré. Ohnehin spielte Franck zeitlebens von der Orgelbank von Ste. Clothilde aus eine eher untergeordnete Rolle im französischen Musikleben. Die kontrapunktischen Techniken, die er einst von Anton Reicha, dem 'Kompositionsorakel' des Pariser Konservatoriums, gelernt hatte, gab er an seine Schüler d'Indy, Pierné, Tournemire und Vierne weiter und eröffnete ihnen auch die Welt des Johann Sebastian Bach. Gleichzeitig bereicherte er seine eigenen Partituren mit einer gewagten Chromatik nach Wagner'schem Vorbild, womit er allerdings bei seinen Kollegen Thomas, Gounod und Saint-Saëns nur Missbilligung erntete.

Von dieser Mischung aus Kontrapunkt und Chromatik, zusammengehalten von einer zyklischen Struktur, geht auch die enorme Kraft der Violinsonate von César Franck aus. Sie gehört ohne Zweifel zu den Höhepunkten der verblüffend produktiven letzten zehn Jahre (1880 bis 1890) im Schaffen des Komponisten. In den Niederlanden war Hendrik Andriessen der große Apostel der Musik César Francks. Als Organist, Dirigent, Lehrer, aber auch als Literat (1941 erschien als "Symphonia"-Ausgabe sein Buch über Franck) hat er sich stets liebevoll für dessen Musik eingesetzt. Nach einem Klavierabend in Haarlem um 1908, den sein Bruder Willem Andriessen mit Werken von Schubert und Franck bestritt, rief Hendrik einem Jugendfreund zu: "(Die Musik von) Franck, mein Freund, sie ist zum Heulen schön, einfach zum Heulen".

Schumann

Dreißig Jahre zuvor, im Jahre 1849, hatte Robert Schumann eine Serie von vier kleinen Gelegenheitskompositionen für wechselnde Besetzungen geschrieben. Von Form und Aussage her waren sie für das häusliche Musizieren konzipiert und für Blasinstrumente bzw. - alternativ dazu - Streicher gesetzt. Durch diese Alternativ-Versionen entstanden schließlich Schumanns erste kammermusikalische Werke für Cello und Klavier: zunächst die Fantasiestücke op. 73 - ursprünglich für Klarinette und Klavier, aber mit einer ad-libitum-Stimme für Violine oder Cello, und darauf das Adagio und Allegro op. 70 für Horn und Klavier, ebenfalls mit einer ad-libitum-Violin- und Cellostimme. Es heißt, Schumann habe die Partitur in nur vier Tagen niedergeschrieben. Clara Schumann fand das Stück "wunderbar, frisch und leidenschaftlich". Und da auch Schumann selbst das Stück beim ersten Hören so außerordentlich gut gefiel, fertigte er gleich noch eine Version für Violine an sowie eine weitere für jenes Instrument, mit dem ihn eine alte Jugendliebe verband - das Cello.

Brahms

Johannes Brahms hat seine ganze Komponistenkarriere über Kammermusik geschrieben: Angefangen 1854 mit dem Pianotrio op. 8 - dasselbe Jahr, in dem sein Freund Robert Schumann bei Düsseldorf in den Rhein sprang, bis hin zu den zwei Klarinettensonaten op. 120 aus dem Jahre 1895, die zwei Jahre vor seinem eigenen Tod entstanden. In den rund 40 Jahren seines Schaffens komponierte Brahms vierundzwanzig bedeutende kammermusikalische Werke, die vom Duo bis zum Sextett reichen und die alle mit einer scheinbaren Leichtigkeit verfasst sind. Bei der Orchestermusik hingegen, insbesondere seiner ersten Sinfonie und seinem ersten Klavierkonzert, musste er jedes Mal - mit den Vorbildern Beethoven und Schubert ringend - einen inneren Kampf ausfechten. Obgleich Brahms in seinen Orchesterwerken schließlich das Niveau seiner Vorgänger erreichte, galt seine Vorliebe ganz offensichtlich der Kammermusik, und er schien bei kleineren Besetzungen - mit Ausnahme des Streichquartetts - viel mehr er selbst zu sein. Eine Veröffentlichung von Streichquartetten wagte Brahms erst, als er die Vierzig schon überschritten hatte. Ihm war durchaus bewusst, dass diese Gattung neben der Sinfonie, dem Konzert und der Sonate in der Musik Haydns, Mozarts, Beethovens und Schuberts eine

zentrale Rolle spielte. Diese starken Vorbilder verunsicherten und frustrierten ihn. Dachte er an eine Sinfonie, so glaubte er sofort, den dröhnenden Schritt Beethovens hinter sich zu hören. Ähnliche Gefühle werden ihn wohl auch beim Streichquartett begleitet haben, auch wenn er heimlich ununterbrochen mit dieser Form experimentierte. Eigenen Aussagen zufolge verwarf Brahms etwa zwanzig Quartettentwürfe.

Um 1878, also mit etwa Mitte Vierzig, wagte sich Brahms noch einmal auf unbekanntes Terrain vor und wandte sich der Violinmusik zu. Sein Violinkonzert D-Dur, op. 77 schrieb er im Sommer 1878 in seinem Sommerwohnsitz im österreichischen Pörschach am Wörther See (in Kärnten). Darauf folgte die Violinsonate in G-Dur, op. 78. Aus Briefen von Brahms und seinen Zeitgenossen geht zwar hervor, dass Brahms auch schon früher Violinsonaten geschrieben haben muss, ihm aber erst diese als gelungen und akzeptabel schienen. Ende 1879 schickte er diese Violinsonate an Clara Schumann und erklärte ihr in einem Begleitbrief, das Werk sei zum Gedenken an Felix Schumann komponiert, das Kind Roberts und Claras und sein eigener Patensohn, der an Tuberkulose gestorben war. Zur selben Zeit war auch das Töchterchen Julie gestorben und Ludwig, ein weiterer Sohn, war wegen der gleichen psychischen Probleme, an denen auch sein Vater litt, in eine psychiatrische Anstalt eingewiesen worden. Inmitten dieser unbeschreiblich schweren Zeit hatte Brahms Clara seine zwei Regenlieder op. 59 geschickt. Und ausgerechnet diese zitierte er nun, sieben Jahre darauf, im Finale der ersten Violinsonate. Clara war tief bewegt, als sie die Melodie und die damit verbundene Nachricht erkannte. So wird auch begreiflich, warum Brahms keine virtuose Sonate im Stile Beethovens schrieb, sondern ein lyrisches, gesangliches Stück mit elegischem Ton, in dem die Violine eine wortlose Gesangsstimme vorträgt.

Clemens Romijn

Übersetzung: Gabriele Wahl

COLOPHON

Production
Producers
Recording engineer, editing
SACD technicians
Photos cover and booklet
Cover Design
Liner notes
Recording location
Recording date

Channel Classics Records bv
C. Jared Sacks, Pieter Wispelwey
C. Jared Sacks
Hein Dekker, Petra Smits, Fred Jacobs
Channel Design
van Hoogdalem Offset, Edgar Nomen
Pieter Wispelwey, Clemens Romijn
Doopsgezinde Kerk, Deventer, The Netherlands
Spring 2001

TECHNICAL INFORMATION

Microphones
Digital converter

Speakers
Amplifiers

Bruel & Kjaer 4003, Schoeps
DSD Super Audio/DCS
Pyramix Editing/Merging Technologies
Audio Lab, Holland
van Medevoort, Holland

This recording was made possible thanks to the generous support of Lucent Technologies

FRANCK · SCHUMANN · BRAHMS

Pieter Wispelwey *violoncello*
Paolo Giacometti *piano*

César Franck (1822-1890)

Sonata in A major 1886

- | | | |
|---|-----------------------|-------|
| 1 | Allegro ben moderato | 05.53 |
| 2 | Allegro | 07.55 |
| 3 | Recitativo-Fantasia | 07.30 |
| 4 | Allegretto poco mosso | 05.53 |

Robert Schumann (1810-1856)

- | | | |
|---|-----------------------------|-------|
| 5 | Adagio und Allegro, opus 70 | 08.15 |
|---|-----------------------------|-------|

Johannes Brahms (1833-1897)

Sonata in D major, opus 78

- | | | |
|---|------------------------|-------|
| 6 | Vivace ma non troppo | 10.38 |
| 7 | Adagio | 07.00 |
| 8 | Allegro molto moderato | 08.31 |



Lucent Technologies
Bell Labs Innovations



CHANNEL CLASSICS

CCS SA 18602

© & © 2002

Production & Distribution
Channel Classics Records bv
E-mail: clubchannel@channel.nl

More information about
our releases can be found
on the WWW:

www.channelclassics.com

Made in Germany

Design: Van Noogdalem Offset
Arkel, The Netherlands

Stereo
Multi-ch



DSD

Direct Stream Digital