

A photograph of violinist Leonidas Kavakos and pianist Yuja Wang. Kavakos, on the left, has long dark hair and glasses, and is smiling while holding his violin. Wang, on the right, is also smiling and pointing towards the camera. They are positioned behind a grand piano. The background is a soft, out-of-focus interior.

BRAHMS
THE VIOLIN SONATAS

DECCA

LEONIDAS KAVAKOS
&
YUJA WANG



JOHANNES BRAHMS 1833–1897

- | | | |
|------------|---|------|
| [1] | Scherzo in C minor, WoO 2 (from F.A.E. Sonata)
<i>ut mineur · c-Moll</i>
Allegro | 5.40 |
|------------|---|------|

Violin Sonata No.1 in G major, op.78

sol majeur · G-Dur

- | | | |
|------------|----------------------------|-------|
| [2] | I Vivace ma non troppo | 11.11 |
| [3] | II Adagio | 7.56 |
| [4] | III Allegro molto moderato | 8.33 |

Violin Sonata No.2 in A major, op.100

la majeur · A-Dur

- | | | |
|------------|--|------|
| [5] | I Allegro amabile | 8.28 |
| [6] | II Andante tranquillo — Vivace — Andante —
Vivace di più — Andante — Vivace | 6.05 |
| [7] | III Allegretto grazioso (quasi Andante) | 5.24 |

Violin Sonata No.3 in D minor, op.108

ré mineur · d-Moll

- | | | |
|-------------|-------------------------------------|------|
| [8] | I Allegro | 8.12 |
| [9] | II Adagio | 4.43 |
| [10] | III Un poco presto e con sentimento | 2.52 |
| [11] | IV Presto agitato | 5.54 |

12 **Wiegenlied, op.49 no.4** (arr. John Lenehan)
Lullaby · Berceuse

1.39

LEONIDAS KAVAKOS violin
YUJA WANG piano

DDD

Executive Producer: Alexander Van Ingen
Recording Producer: Andreas Neubonner
Recording Engineer: Jonathan Stokes
Recording Facilities by Classic Sound Limited
Editing Facilities by Tritonus Musikproduktion GmbH
Tape Editor: Christian Starke
Production Co-ordinator: Joanne Baines
Recording Location: Friedrich-Ebert-Halle, Hamburg/Harburg, 27–30 December 2013
Edition: Otto Hiekel (Sonatas & Scherzo)
Publisher: Copyright Control (Wiegenlied)
Booklet Editing: WLP Ltd
Introductory Note & Translations © 2014 Decca Music Group Limited
All Photos: Decca / Ben Ealovega
Art Direction: Anthony Lui for WLP Ltd



JOHANNES BRAHMS

Violin Sonatas

It was fate that first drew the composing pianist Johannes Brahms to the violin. In 1852–53 he was on the road in North Germany with the Hungarian virtuoso Ede Reményi (1828–98; his real name was Eduard Hoffmann) and wrote his earliest surviving chamber movement for the combination of violin and piano, a scherzo for the “F.A.E. Sonata,” a collaborative work with Robert Schumann and the now-forgotten Albert Dietrich (1829–1908). The sonata was dedicated to the violinist Joseph Joachim (1831–1907) and presented to him in the Schumann salon on 15 October 1853 by his recently estranged lover, the writer Gisela von Arnim. On the manuscript, Schumann had inscribed: “F.A.E. [*Frei aber einsam* — “free but lonely”]: In expectation of the arrival of their revered and beloved friend Joseph Joachim, this sonata was written by Robert Schumann, Albert Dietrich and Johannes Brahms.”

Collaborative efforts like this inevitably end up uneven. Even so, Brahms’s Scherzo stands out. The young man, whose “new paths” Schumann had only recently recognised and acclaimed, was self-confident enough not to include a literal quotation of Joachim’s “F.A.E.” motto, which the three composers had agreed upon as a

binding element. But in the Scherzo, published posthumously in 1906, one can already detect at work the principle of developing variation that marks the great works of Brahms’s maturity. Other features also look ahead to his later music: driving rhythm, displaced accents, certain harmonic turns and *concertante* treatment of both instruments. It is already apparent that Brahms would raise this genre to new heights, as he did with the symphony, piano concerto, violin concerto and string quartet — in each case emerging from the shadow of Beethoven.

Nevertheless, another quarter of a century would pass before Brahms the scrupulous late developer wrote his first violin sonata: Op.78 in G major, premiered on 8 November 1879 and published the same year by Simrock. Its German nickname, “Regenlied” Sonata, referring to a quote in the third movement from Brahms’s song of that name (Op.59 no.3), has thankfully fallen out of fashion. That actually proved an obstacle to understanding the work, because the G major Violin Sonata is not about Romantic reflections on nature but, like all the composer’s major works, about the development of emotion and sensuality out of the formal, structural mastery of his

material. Not only by means of the emblematic opening dotted rhythm, Brahms deliberately binds the movements together — the noble and luminously beautiful first, the melancholy and gently lyrical second, and the finale, of which Clara Schumann wrote: “I should like the third movement to accompany me into the hereafter”.

In the composer’s output, this sonata, formally and emotionally related to the Second Symphony, directly follows his work on the Violin Concerto. Brahms’s increasing preoccupation with the violin may have had something to do with his prototypical success at handling both instruments in the Sonata. Although they are treated as equals, the keyboard part is texturally full and complex, yet the contrasts of register ensure that there is never a danger of it covering the violin part.

Brahms’s Second Violin Sonata (Op.100 in A major, premiered on 2 December 1886 and published by Simrock in 1887) was also once burdened with a nickname in German-speaking countries: it was known there as the “Meistersinger” Sonata because the first movement opens with what sounds like an allusion to Walther’s “Prize Song” from Wagner’s opera. Also detectable are quotations from Brahms’s song “Komm bald” (Op.97 no.5), supposedly reflecting his longing anticipation of the arrival of the singer Hermine Spies in Thun during the sonata’s composition in summer 1886.

Be that as it may, what is more important here is how Brahms breathes new life into sonata form. In reducing his songfully blossoming thematic material to its intervallic germ cells, he now goes a step farther: the development sections of both outer movements are essentially based on the same material. Yet his simultaneous adherence to the dualistic principle gives rise to two worlds of their own, individualised in both sound and emotion. This formal virtuosity, bursting with sunlit songfulness, connects the A major Sonata with two roughly contemporary major chamber works, the Second Cello Sonata and C minor Piano Trio. The expectant inner tranquillity radiated by the ochre-toned finale shows the chamber musician Brahms at the height of his powers.

So does his last violin sonata (Op.108 in D minor, premiered on 21 September 1888, published by Simrock in 1889), sketched in that same “chamber-music summer” of 1886 in which Op.100 was composed. Yet this work is quite different, because Brahms includes a scherzo, thus closing the circle with his “F.A.E.” contribution, and because the composer’s late style is now fully manifested.

The D minor Sonata is dedicated to the pianist and conductor Hans von Bülow. Nonetheless, Brahms doesn’t attempt a return to the old piano sonata with violin accompaniment, as cultivated by Haydn.

The pianistic expansion of the keyboard part corresponds to that of the violin part. Thus Brahms bids farewell to the genre with a prototypical "grand sonata".

Once again the opening is wide-ranging. The first theme has a noble Magyar sparkle, an indication that Brahms intended the composition for the Hungarian violinist Jenő Hubay, who also gave its premiere. Melodic strength and monumental pedal points, lending the development and coda their characteristic profiles, are the hallmarks of this forward-looking movement of veiled harmonies, lurching metres, bold polyphony and astonishingly rich colours. The developing variation principle seems more organic and linear than in the works of earlier periods.

The lyrical Adagio is among the composer's most beautiful slow movements. The scherzo, in F sharp minor

caught between D major and D minor, is hard to pin down in its aesthetic of variegated transformation, an intermezzo of enchanting colours and harmonic evasions. The finale is the most exhilarating movement Brahms ever composed for this instrumentation. Real concert literature: splendidly virtuosic.

Brahms here set standards that would obtain for years. Richard Strauss, Bülow's ambitious protégé, tapped the same resources in his quick-tempered Violin Sonata, as did Busoni and Reger. Not until Bartók, whose early works were strongly influenced by Brahms, Debussy and Ravel did a new chapter open in the violin sonata's history, that of the twentieth century.

Peter Korfmacher
Translation Richard Evidon





JOHANNES BRAHMS Les Sonates pour violon et piano de Brahms

C'est presque le destin qui attira le pianiste compositeur Johannes Brahms vers le violon. Après avoir fait la tournée des villages, en 1852–1853, avec le violoniste virtuose Ede Reményi (1828–1898), qui s'appelait en fait Eduard Hoffmann, il donna naissance fin 1853 à un mouvement pour violon et piano (premier morceau pour cette formation que nous ayons conservé de sa plume), le Scherzo de la Sonate "F.A.E.," écrite en commun avec Robert Schumann et un compositeur aujourd'hui tombé dans l'oubli Albert Dietrich (1829–1908). L'œuvre est dédiée à un autre violoniste, Joseph Joachim (1831–1907), à qui Gisela von Arnim remit la partition manuscrite le 15 octobre 1853 dans le salon des Schumann. Sur le manuscrit, Robert avait écrit : "F.A.E. Robert Schumann, Albert Dietrich et Johannes Brahms ont composé cette sonate en attendant leur ami cher et vénéré Joseph Joachim".

Une œuvre commune est par nature inégale, et dans cette sonate à trois, le Scherzo de Brahms se détache nettement. Ainsi le jeune homme, dont Schumann venait de reconnaître et louer le génie dans un article intitulé "*Neue Bahnen*" ("Nouvelles Voies"), était-il suffisamment sûr de lui pour être le seul des trois à ne pas citer littéralement la devise de Joachim, F.A.E.,

frei, aber einsam ("libre mais solitaire"), matériau commun sur lequel ils s'étaient entendus. Elle apparaît certes dans son Scherzo — publié à titre posthume en 1906 —, mais seulement sous la forme d'une variation développante, du type de celles qu'il écrira dans ses grandes œuvres de la maturité. Le rythme entraînant, les déplacements d'accents, un certain nombre de tournures harmoniques et le traitement concertant des deux instruments renvoient également aux pages de la maturité. Ainsi voit-on déjà s'esquisser ici les nouveaux sommets auxquels Brahms mènera le genre. De la même manière, il conquerra de nouveaux sommets avec la symphonie, le concerto pour piano, le concerto pour violon et le quatuor, sortant chaque fois du sillage beethovénien.

Cependant, c'était un artiste exigeant et perfectionniste, et vingt-cinq ans passèrent avant qu'il n'écrive sa première Sonate pour violon et piano op. 78 en *sol* majeur, qui fut donnée en première audition le 8 novembre 1879 et publiée la même année chez Simrock.

Son surnom de "*Regenlied-Sonate*" ("Sonate du lied de la pluie"), qui s'explique par une citation du lied en question, op. 59 n° 3, dans le troisième mouvement, est heureusement passé de mode car il va

plutôt à l'encontre d'une bonne compréhension de l'œuvre. En effet, il ne s'agit pas dans cette sonate de réaction romantique à un phénomène naturel, mais, comme dans toutes les grandes œuvres du compositeur, de développement de l'émotion et de la sensualité dans le cadre d'une parfaite maîtrise formelle et structurelle du matériau. Brahms soude les mouvements de manière conséquente, et pas uniquement avec le motif pointé emblématique du début. Le premier mouvement, rayonnant d'une noble beauté, est suivi d'un *Adagio* dont le chant est teinté d'une douce mélancolie, puis vient le finale à propos duquel Clara Schumann écrivit : "J'aimerais que le dernier mouvement m'accompagne dans l'au-delà".

Cette sonate, apparentée d'un point de vue formel et émotionnel à la Deuxième Symphonie du compositeur, suit de manière immédiate la composition de son concerto pour violon. Si Brahms multiplie les pages pour violon, c'est peut-être parce que le traitement sonore du duo violon-piano lui avait réussi dans le prototype qu'était la Sonate "F.A.E." : les deux instruments sont mis sur un pied d'égalité, la partie de piano n'en est pas moins dense et complexe, mais grâce au contraste des tessitures il n'y a jamais aucun risque que le piano couvre le violon.

La Deuxième Sonate pour violon et piano de Brahms, op. 100, en *la* majeur, donnée

en première audition le 2 décembre 1886 et parue chez Simrock en 1887, a elle aussi longtemps dû porter un surnom : on l'appelait en Allemagne la "*Meistersinger-Sonate*" ("Sonate des Maîtres Chanteurs") parce que le début du mouvement initial rappelle le chant de concours de Walther dans l'opéra de Wagner. On a aussi relevé des citations du lied de Brahms "*Komm bald*" op. 97 n° 5 ("Viens bientôt !") qui refléteraient le fait qu'au moment de la genèse de l'œuvre, durant l'été 1886, à Thun, le compositeur attendait avec impatience la chanteuse Hermine Spies.

Tout cela est fort possible. Ce qui est plus important cependant, c'est la façon dont Brahms donne ici une nouvelle vie à la forme sonate. Il fait désormais un pas de plus dans la réduction de son matériau thématique, d'un lyrisme pourtant tellement proluxe, aux cellules de base : les développements des mouvements extrêmes naissent en réalité du même matériau. Et pourtant, ce sont deux univers sonores et émotionnels distincts qui s'expriment, sans que le principe dualiste soit remis en question. Cette virtuosité formelle, qui s'épanche en un lyrisme lumineux, relie cette sonate en *la* majeur aux deux grandes œuvres de musique de chambre à peu près contemporaines du compositeur, la Deuxième Sonate pour violoncelle et piano et le Trio avec piano en *ut* mineur. L'intense calme intérieur du

finale, qui s'écoule, rayonnant, en tons ocres, nous montre le musicien de chambre Brahms au sommet de sa maîtrise.

Au même niveau se situe sa dernière Sonate pour violon et piano, op. 108, en *ré* mineur, donnée en première audition le 21 septembre 1888 et publiée chez Simrock en 1889, dont l'ébauche, comme la composition de l'Opus 100, date de "l'été musique de chambre" 1886. Cette œuvre est cependant tout autre parce que Brahms y insère un scherzo, refermant ainsi le cercle ouvert avec sa contribution à la Sonate "F.A.E.," et parce qu'ici s'affirme son style tardif.

La Sonate en *ré* mineur est dédiée au pianiste et chef d'orchestre Hans von Bülow. Brahms ne renoue toutefois pas ici avec l'ancienne sonate pour piano avec accompagnement de violon telle que Haydn la cultivait. L'élargissement de la partie de piano correspond à celui de la partie de violon. C'est donc avec le prototype d'une "grande sonate" en quatre mouvements que le compositeur prend congé du genre.

Le début se distingue à nouveau par un épanchement intense. Le premier thème étincelle dans un noble magyarisme qui s'explique par le fait que Brahms avait ici le violoniste hongrois Jenő Hubay à l'esprit, lequel donna la première audition de l'œuvre. Une puissance mélodique et d'immenses pédales marquent de leur sceau tout le mouvement, donnant

notamment au développement et à la coda leur forme caractéristique. Ce premier morceau regarde loin vers l'avenir avec ses harmonies voilées, son mètre bancal, sa polyphonie développée de manière audacieuse, et son étonnante richesse de couleurs. La variation développante semble ici plus organique, plus linéaire que dans les œuvres antérieures du compositeur.

L'*Adagio*, très mélodieux, figure parmi les plus beaux mouvements lents de Brahms. Le *Scherzo* en *fa* dièse mineur, coincé entre *ré* majeur et *ré* mineur, est assez insaisissable : un intermezzo à l'esthétique pointilliste et changeante, regorgeant de couleurs séduisantes et de subtilités harmoniques. Le finale, enfin, est le plus grand moment d'ivresse qu'ait écrit le compositeur pour le duo violon piano. Un authentique morceau de concert : brillant et virtuose.

Brahms a posé ici des jalons qui allaient longtemps faire référence. Richard Strauss, l'ambitieux élève de Hans von Bülow, puisera dans le même réservoir pour sa bouillonnante sonate pour violon et piano, Busoni et Reger aussi. Il faudra attendre Bartók (qui s'appuiera quand même sur le modèle brahmien), Debussy et Ravel pour voir s'ajouter à l'histoire de la sonate pour violon et piano des chapitres vraiment nouveaux qui feront entrer le genre dans le XX^e siècle.

Peter Korfmacher
Traduction Daniel Fesquet



The violin part for the first movement of Brahms's Sonata No.2



Johannes Brahms

JOHANNES BRAHMS Violinsonaten

Beinahe schicksalhaft zog es den komponierenden Pianisten Johannes Brahms zur Geige: 1852/53 tingelte er mit dem Virtuosen Ede Reményi (1828–98), der eigentlich Eduard Hoffmann hieß, über die Dörfer, und 1853 schrieb er seinen ersten erhaltenen Kammermusiksatz für die Besetzung Violine und Klavier: das Scherzo aus der F.A.E.-Sonate, einer Gemeinschaftskomposition mit Robert Schumann und dem heute vergessenen Albert Dietrich (1829–1908). Das Werk ist Joseph Joachim (1831–1907) gewidmet. Gisela von Arnim überreichte ihm am 15. Oktober 1853 im Salon der Schumanns das Manuskript, auf das Robert geschrieben hatte: "F.A.E. In Erwartung des verehrten und geliebten Freundes Joseph Joachim schreiben diese Sonate Robert Schumann, Albert Dietrich und Johannes Brahms."

Eine solche Gemeinschaftsarbeit gerät naturgemäß uneinheitlich. Dennoch sticht das Scherzo heraus. So ist der junge Mann, dessen "Neue Bahnen" Schumann kurz zuvor erkannt und gepriesen hatte, selbstbewusst genug, Joachims Motto F.A.E. — frei, aber einsam —, auf das die Drei als Klammer sich geeinigt hatten, als einziger nicht wörtlich zu zitieren. Es taucht im 1906 posthum veröffentlichten Scherzo nur so auf, dass die entwickelnde Variation, die die

Großwerke des reifen Brahms prägt, schon durchscheint. Auch der treibende Rhythmus, die Akzent-Verschiebungen, manche harmonische Wendung und der konzertierende Einsatz beider Instrumente verweisen auf die Reifezeit. Es deutet sich also bereits an, dass Brahms auch diese Gattung in neue Höhen führen würde, wie er es mit der Sinfonie tat, dem Klavierkonzert, dem Violinkonzert, dem Streichquartett — jeweils aus Beethovens Schatten heraustretend.

Es sollte dennoch ein Vierteljahrhundert dauern, bis Brahms, der skrupulöse Spätentwicker, seine 1. Violinsonate schrieb: op. 78 in G-Dur, uraufgeführt am 8. November 1879 und im selben Jahr bei Simrock im Druck erschienen.

Der Beiname "Regenlied-Sonate", der sich vom Zitat aus dem gleichnamigen Lied (op. 59, Nr. 3) im dritten Satz ableitet, ist gottlob aus der Mode gekommen. Er steht dem Verständnis des Werkes eher im Wege, denn in der 1. Violinsonate geht es nicht um romantische Natur-Reflexe, sondern, wie in allen Hauptwerken des Komponisten, um die Entwicklung von Emotion und Sinnlichkeit aus der Beherrschung des Materials in Form und Struktur. Konsequenter schweift Brahms die Sätze nicht nur durch die emblematische Punktierung des Beginns zusammen — den in edler Schönheit leuchtenden

ersten, den in sanfter Melancholie singenden zweiten, und den dritten, über den Clara Schumann schrieb: "Ich wünschte mit, der letzte Satz würde mich ins Jenseits begleiten."

Im Schaffen des Komponisten folgt diese Sonate, formal und emotional der 2. Sinfonie verwandt, unmittelbar auf die Arbeit am Violinkonzert. Auf die verstärkte Beschäftigung mit dem Instrument mag zurückzuführen sein, dass die klangliche Behandlung beider Instrumente prototypisch glückte: Zwar sind Violine und Klavier gleichberechtigt eingesetzt, ist der Klaviersatz vollgriffig, komplex, aber durch Kontrastierung der Lagen besteht in keinem Takt die Gefahr, dass der Flügel die Geige überdeckte.

Auch Brahms' 2. Violinsonate (op. 100 in A-Dur, uraufgeführt am 2. Dezember 1886, bei Simrock erschienen 1887) hatte lange an einem Beinamen zu tragen: "Meistersinger-Sonate" wurde sie genannt, weil der Beginn des Kopfsatzes auf Walthers Preislied verweisen könnte. Auch Zitate aus Brahms' Lied "Komm bald" (op. 97, Nr. 5) wurden ausgemacht und sollen widerspiegeln, dass er im Sommer 1886 während der Komposition in Thun sehnsuchtsvoll die Ankunft der Sängerin Hermine Spies erwartete.

Das alles mag sein. Wichtiger ist, wie Brahms hier der Sonaten-Form neues Leben einhaucht. Nun geht er in der

Reduktion seines so blühend sangbaren thematischen Materials auf seine intervallischen Keimzellen noch einen Schritt weiter: Im Grunde sind die Durchführungsteile beider Ecksätze aus dem gleichen Material geschaffen. Und doch kommen jeweils eigene klangliche und emotionale Welten bei gleichzeitiger Wahrung des dualistischen Prinzips zum Tragen. Diese formale Virtuosität, die sich in lichte Sanglichkeit ergießt, verbindet die A-Dur-Sonate mit den etwa zeitgleich entstandenen Hauptwerken Brahms'scher Kammermusik, der 2. Cellosonate und dem c-Moll-Klaviertrio. Die gespannte innere Ruhe, die aus dem in Ockertonen strömenden Finale leuchtet, zeigt den Kammermusiker Brahms auf dem Gipfel seiner Meisterschaft.

Dort steht auch seine letzte Violinsonate (op. 108 in d-Moll, uraufgeführt am 21. September 1888, bei Simrock verlegt 1889), deren Skizzierung wie die Komposition von op. 100 in den "Kammermusiksommer" 1886 fällt. Dennoch ist dieses Werk ganz anders, weil Brahms mit der Einfügung eines Scherzos den Kreis zum F.A.E.-Beitrag schließt, und weil hier der Spätstil des Komponisten zur Ausprägung gelangt.

Die d-Moll-Sonate ist dem Pianisten und Dirigenten Hans von Bülow gewidmet. Dennoch sucht Brahms nicht den Weg zurück zur Klaviersonate mit Geigenbegleitung, wie Haydn sie pflegte; der pianistischen Ausweitung des Klavierparts

entspricht die der Geigenstimme. Mit einer prototypischen "Großen Sonate" also verabschiedet Brahms sich von der Gattung.

Wieder ist der Beginn weit ausschwingend gearbeitet. Das erste Thema funkelt in edlem Ungarismus, der darauf verweist, dass Brahms bei der Komposition den ungarischen Geiger Jenő Hubay im Sinn hatte, der auch die Uraufführung besorgte. Melodische Kraft und monumentale Orgelpunkte, die Durchführung und Coda charakteristische Gestalt verleihen, prägen den Satz, der mit verschleierte Harmonik, torkelndem Metrum, seiner kühn entwickelten Polyphonie und erstaunlichem Farbreichtum weit in die Zukunft weist. Die entwickelnde Variation scheint organischer, linearer als in den Werken früherer Perioden.

Das liedhafte Adagio gehört zu den schönsten langsamen Sätzen des Kompo-

nisten. Das Scherzo, in fis-Moll zwischen D-Dur und d-Moll geklemmt, ist in seiner getupften Verwandlungsästhetik schwer zu fassen, ein Intermezzo voll betörender Farben und harmonischer Winkelzüge. Das Finale schließlich ist der rauschendste Satz, den Brahms für diese Besetzung komponierte. Echte Konzertliteratur: prachtvoll virtuos.

Brahms setzt hier Maßstäbe, die lange gültig bleiben sollten. Richard Strauss, der aufstrebende Zögling von Bülow, schöpfte in seiner aufbrausenden Violinsonate aus dem gleichen Reservoir, ebenso Busoni oder Reger. Erst Bartók, der an Brahms anknüpfte, Debussy und Ravel fügten der Violinsonate wirklich neue Kapitel zu und beförderten sie so ins 20. Jahrhundert.

Peter Korfmacher



**brahms: violin concerto
hungarian dances 1, 2, 6 & 11
bartók: rhapsodies**
Leonidas Kavakos
Gewandhausorchester/Riccardo Chailly
478 5342



beethoven: violin sonatas
Leonidas Kavakos/Enrico Pace
478 3523

WARNING: All rights reserved. Unauthorised copying, reproduction, hiring, lending, public performance and broadcasting prohibited. Licences for public performance or broadcasting may be obtained from Phonographic Performance Ltd., 1 Upper James Street, London W1F 9DE. In the United States of America unauthorised reproduction of this recording is prohibited by Federal law and subject to criminal prosecution.



