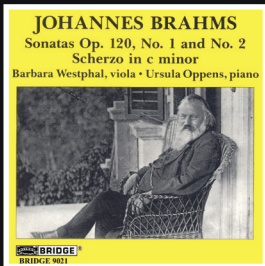


BARBARA WESTPHAL ON



Johannes Brahms
The Viola Sonatas

BRIDGE 9021



Max Reger
Sonatas for Viola & Piano

BRIDGE 9075



J.S. Bach
The Cello Suites performed on Viola

BRIDGE 9094A/B



Viola Sonatas
Clarke, Vieuxtemps, Enesco

BRIDGE 9109

CONVERGENCES

Johannes Brahms & Andrea Clearfield



Barbara Westphal, viola **Christian Ruvolo, piano**



BRIDGE 9442

www.BridgeRecords.com

Sonate G-Dur op. 78 (24:38)

- 1) Vivace ma non troppo (10:23)
- 2) Adagio (6:23)
- 3) Allegro molto moderato (7:49)

4) Convergence (2008) (10:49)

Sonate e-Moll op. 38 (24:47)

- 5) Allegro non troppo (13:08)
- 6) Allegretto quasi Menuetto (5:11)
- 7) Allegro (6:27)

Johannes Brahms

(1833-1897)

Andrea Clearfield

(b. 1960)

Johannes Brahms

Barbara Westphal, viola • Christian Ruvolo, piano

Recorded on October 22-24, 2013

Producer, Engineer, Editor: Hajo Seiler

Production Team: Friedrich-Ebert-Halle Harburg

English Translation: Brian Currid

Graphic Designer: Casey Siu

Images with permission of and thanks to the "Brahms Institut an der Musikhochschule Lübeck"

Annotator: Wolfgang Sandberger

Executive Producers: Becky and David Starobin

Special thanks to James Keller

For Bridge Records: Barbara Bersito, Douglas Holly
Doron Schächter, Casey Siu, Allegra Starobin and Robert Starobin

Bradley Napoliello & Robert Starobin, webmasters

Email: bridgerec@bridgerecords.com

Bridge Records, Inc. 200 Clinton Ave • New Rochelle, NY • 10801
www.BridgeRecords.com



Christian Ruvolo was born in Milan, Italy, in 1973. He studied piano and composition there as well as in Freiburg, Germany, where he graduated with honors as a concert pianist in 1999. In 1993 he won the opera accompanist competition at Milan's La Scala Theater, subsequently working there with many great names in the world of opera. Christian Ruvolo has given guest performances at important international music festivals in Italy, France, England, Cina and Hong Kong, South Korea, Brazil, Germany and the USA, either as a soloist or as a chamber music partner of, among others, Sabine Meyer, Barbara Westphal and the Württembergisches Kammerorchester Heilbronn. Christian Ruvolo has made several CD

recordings, and also recordings for the Süddeutschen Rundfunk SWF, NDR-Klassik, Deutschlandradiokultur and the Brazilian TV channel Cultura. He has taught at the Music Conservatory in Lübeck since June 2000.



On my first recording in 1990 I performed the two Brahms Sonatas op. 120. These great masterpieces were the reason I wanted to be a real violist, beyond playing quartets. Though they were originally written for clarinet, it is likely that Brahms wrote the transcriptions for viola himself, so we have almost come to think of them as viola sonatas. During my career as a violist I've learned that transcriptions are indispensable to enlarge the relatively small solo repertoire. It is important to discern what works and what does not. In a master class some time ago a student played the Brahms Sonata in e-minor op. 38, originally for violoncello, for me. It immediately struck me how well it worked and how beautiful it sounded on the viola, by emphasizing other aspects of the piece, such as a particular transparency of sound and a great virtuosic ease. Very little has to be adapted in order for it to work on the viola. After performing it several times, I developed the desire to record it. Having had my eyes and ears opened to the cello sonata, it was logical to look at Brahms' violin sonatas, especially after seeing an edition of the G-Major Sonata op. 78 for viola, recently published by my highly esteemed colleague Thomas Riebl. In order to play it in the original key of G-Major, some changes have to be made, and in a number of places I've chosen my own solutions, so in the end I've made my own transcription of it. I do, however, want to thank Thomas for the inspiration! Another indispensable sector of the viola repertoire is of course contemporary music. Over the years I've been fortunate to premiere a number of new works for viola. Most recently I commissioned "Convergence", a piece written for me by the distinguished American composer Andrea Clearfield. While preparing this recording, it occurred to me that Andrea's piece and the two Brahms Sonatas would fit well together, in contrast as well as an expression of these two big areas of viola repertoire. Finally it feels to me like coming full circle to return to Brahms after 25 years, like things are coming together, hence the title "Convergences". —Barbara Westphal

Notes by Wolfgang Sandberger

“I Speak in My Tones”

The Op. 38 and Op. 78 Sonatas of Johannes Brahms

The two sonatas that Barbara Westphal has here arranged for viola (from the original settings for cello and violin, respectively) reflect a personality that is unique among composers. Johannes Brahms (1833–1897) was a master of subtle chamber music with an unmistakable tone: warm and lost in contemplation, sometimes lyrical, yet above all marked by elegiac melancholy. The “genuinely characteristic aspect” of Brahms, according to the philosopher Friedrich Nietzsche, is his “sense of longing.”

That a young composer taking the stage of the music world in the 1860s would work with chamber music at all was in no way an obvious step. Liszt and Wagner had declared themselves proponents of *Zukunftsmusik*, the “Music of the Future,” and favored the genres of the symphonic poem and music drama. Already in 1869, Wagner mocked “holy Johannes” and his “church of austerity” dominated by chamber music. The friends of Brahms, in contrast, saw chamber music as the genuine terrain of their composer. “More than any other realm, Brahms here reveals his unique gift as an absolute musician,” maintained the Viennese musicologist and composer Eusebius Mandyczewski. Without the benefit of a text or the elaborate, dazzling color of an orchestra, these works for small ensembles reveal the “greatness of the structure,” the “depth of the content,” the “variety of the detail.” Considered in this way, Brahms’ chamber music is artful, pure music. Yet Brahms in his chamber music is not just an “absolute musician.”



Volker Jacobsen and Gustav Rivinius). She is professor of viola in Lübeck, Germany. Many violists from her class have filled positions of the international music scene. bwviola@gmx.de



German violist **Barbara Westphal** was the top prize winner at the 1983 Munich International Viola Competition and was awarded the prestigious Busch Prize the same year. She concertizes worldwide as a soloist and a chamber musician and has recorded extensively. She has been a guest artist at many international music festivals, such as Santa Fe, New Mexico; Sarasota, Florida; Schleswig-Holstein, Germany and Incontri in Terra di Siena, among many others. In 1981 she won the International String Quartet Competition in Colmar, France, with the Delos String Quartet. She is currently a member of the Trio da Salo (with Ani Kavafian and Gustav Rivinius) and the Bartholdy String Quintett (with Anke Dill, Ulf Schneider,



Andrea Clearfield is an award-winning American composer of music for orchestra, opera, chorus, chamber ensemble, dance, and multimedia collaborations. She has been praised by the *New York Times* for her “graceful tracery and lively, rhythmically vital writing”, the *Philadelphia Inquirer* for her “compositional wizardry” and “mastery with large choral and instrumental forces”, the *L.A. Times* for her “fluid and glistening orchestration” and by *Opera News* for her “vivid and galvanizing” music of “timeless beauty”. Her works are performed widely in the U.S.

and abroad. Among her works are ten cantatas including one commissioned and premiered by The Philadelphia Orchestra. Dr. Clearfield has been awarded fellowships at the American Academy in Rome, the Rockefeller Foundation’s Bellagio Center, The MacDowell Colony, Yaddo, Virginia Center for the Creative Arts and Copland House among others. She is also active as a pianist, curator, speaker, music panelist and adjudicator. She is the founder and host of the renowned Philadelphia Salon concert series featuring contemporary, classical, jazz, electronic, dance, and world music since 1986 and winner of Philadelphia Magazine’s 2008 “Best of Philadelphia” award. More at www.andreaclearfield.com



In the two sonatas presented in these arrangements, Brahms also develops a magic of interrelations by using allusions or song quotations—quite true to his motto, “I speak in my tones.” With stereotypical North-German reserve, Brahms is thus a master of masking and concealment. What he “says” in his sonatas beyond the music itself is initially intended only for an exclusive circle of friends and those in the know. But we modern listeners also benefit from exploring his hidden allusions and intimate messages. They can expand and enrich our listening and are often the key to a deeper understanding of these sonatas.

The **Sonata in E minor, Op. 38**, originally for cello and piano, emerged in virtually two stages: during 1862 in Münster am Stein and Hamm bei Hamburg, and then in 1865 in Lichtental near Baden-Baden. The striking thing about the three-movement sonata is that it does not contain a slow movement, although Brahms listed four movements in the catalogue he kept of his own works. It is not at all clear, however, whether an Adagio of any kind ever really existed. The supposition of Max Kalbeck, the first Brahms biographer, that the slow movement was later resurrected as the “soul of the work” in the Second Cello Sonata is pure speculation: from then until now, the literature has abounded with criminological considerations about the so-called “lost Adagio.” This might be attributed to the longing of the performers themselves. Clara Schumann already wrote in a letter what many cellists secretly wish for still today: “What a shame, cello and no Adagio!”

Without a slow movement, the weighty E-minor opening movement (*Allegro non troppo*) becomes the key movement of the First Sonata, a dark, elegiac dialogue that in posterity has often been associated with tragic images. The pianist Brahms delicately

seeks from the very first note to integrate the string instrument into the broader sound of the piano. The constant change of register in what is primarily a tenor string instrument serves sometimes to amplify the bass lines and sometimes to make it sing in a cantabile soprano register; it repeatedly plays “between the hands” of the pianist, leading to a close fusion of the two instruments. The middle movement turns out to be a Minuet in A minor with an almost oriental-sounding F-sharp-minor Trio played *colla parte*. In its formal construction (as a sonata-fugue), the last movement (*Allegro*) is an informed dialogue with history: the theme is based on Contrapunctus 13 (14 in the autograph) from Johann Sebastian Bach’s *The Art of Fugue*, although on closer examination various differences in detail come to light. Despite such deviations, the similarity of the themes is so striking that Brahms scholars set out on a hunt for all sorts of reminiscences that could be found in the sonata: to this day, terms like piracy, plunder, plagiarism, parody, or pastiche haunt the scholarly literature. All the same, we need to ask whether identifying the Bach quotation adds anything concrete to our understanding of the Sonata. The music scholar Philipp Spitta, a friend of Brahms, already had this risk in mind when he suggested that Brahms was not about “looking for familiar sounds.”

The key to Brahms’ finale is something else entirely: beyond the fugue theme à la Bach, the fugue and the sonata structure overlap in a subtle way. Brahms’ contrapuntal work is fascinating both in terms of its detail and on the large scale; the first counterpoint to the fugue theme proves to be a preliminary form of the later cantabile section, a detail that shows the fascinating way in which Brahms combines the fugue and the sonata writing. Here, Brahms composes in a way that points less towards Bach than towards the finale of the Second Cello Sonata from Beethoven’s Op. 102– not in

Kindheit träumte“ (Bezug auf die Kindheit von Felix), aber auch Hoffnung klingt im Text an: „Wenn die Sonne wieder scheint, wird der Rasen doppelt grün.“ Die „Regenliedsonate“ könnte mit einem gewissen Recht also auch „Felixsonate“ heißen.

–Prof. Dr. Wolfgang Sandberger

Prof. Dr. Wolfgang Sandberger ist Professor für Musikwissenschaft und Direktor des Brahms-Institutes an der Musikhochschule Lübeck mit einer einzigartigen Brahms-Sammlung. Er ist Autor und Herausgeber zahlreicher Publikationen zu Brahms und seinem Umfeld, darunter auch das „Brahms-Handbuch“, Stuttgart 2009.

Convergence was commissioned by and dedicated to Barbara Westphal, my esteemed colleague and acclaimed violist. We spent many summers together at the Sarasota Music Festival. The work is built on the intervallic, melodic and harmonic materials heard in the opening two measures. These elements return in variation throughout the work; aggressive, lyrical, energetic and evocative. The viola and piano are equal partners, engaging in dialogue with these musical materials. Through the process of their dynamic exchange, their expressions transform and converge. —Andrea Clearfield

Andrea Clearfield, Composer, D.M.A
<http://www.andreaclearfield.com>

erkrankt; gerade 25 Jahre alt starb er am 16. Februar 1879, wenige Tage nachdem Brahms das Schmuckblatt mit Brief verschickt hatte. Wenn Clara Schumann hier – gleichsam als Anteilnahme am Schicksal von Felix – einen einzelnen Satz aus einem noch unvollendeten Werk zugeschickt bekam, war dies für Brahms ein einzigartiger Vorgang. Dass der Komponist diesen expressiven Satz nicht nur als ausdrückliches Zeichen seiner Anteilnahme *v e r w e n d e t e*, sondern dass er die Musik im Sinne des „In meinen Tönen spreche ich“ auch so *v e r s t a n d e n* hat, geht aus der (auch aufführungspraktisch interessanten) Formulierung des Briefbeginns hervor: „Wenn Du Umstehendes recht langsam spielst [...]“. Die konkrete Verbindung zu dem Violine spielenden Felix wird musikalisch zudem durch die einbezogene Geige unterstrichen.

Galt bislang der Schlusssatz mit der Lied-Reminiszenz als Ausgangspunkt der Sonate, so verschieben sich mit dem – durch den Tod von Felix ziemlich genau zu datierenden – Schmuckblatt die Verhältnisse: Der langsame Satz lag in Teilen zumindest früher vor. Das *Adagio espressivo* endet auf dem Schmuckblatt bezeichnenderweise an der Stelle (T. 24), an der in der späteren Druckfassung der Sonate der Trauermarsch-ähnliche Mittelteil beginnt. Die Vermutung liegt nahe, dass Brahms zu diesen Takten erst durch die Nachricht vom Tod Felix Schumanns inspiriert wurde – womöglich gar als unmittelbarer Reflex auf diesen schmerzlichen Verlust. Dieses Detail ist für die Gesamtinterpretation insofern wichtig, als wir annehmen dürfen, dass Brahms auch auf die beiden zitierten „Regenlieder“ nur wegen des traurigen Schicksals seines Patenkindes verfiel. Musikalisch ist zumindest der ähnliche Rhythmus von Trauermarsch und Regenlied signifikant, doch ließe sich auch einfach mit dem zitierten, gleichsam mitklingenden Liedtext argumentieren, der vor diesem Hintergrund in einem besonderen Licht erscheint: „Wecke mir die Träume wieder, die ich in der

the sense of Nietzsche’s vicious comment that Brahms was a “master of the copy,” but as a conscious engagement with the Classical master, while at the same time setting himself apart. In the final movement, Brahms risked nothing less than the “synchronicity of the non-synchronous,” the Baroque world of fugues, Classical sonata form, and his own, late-Romantic expressive idiom.

The **Sonata in G major, Op. 78**, was created during the summers of 1878 and 1879 in Pörschach am Wörthersee as a chamber-music counterpart to his Violin Concerto, Op. 77. Its popular nickname “Regenliedsonate” (Rain Song Sonata) results from the fact that the three-movement G-major Sonata includes the two “rain songs” from Op. 59: No. 3 (“Walle, Regen, walle nieder”) and No. 4 (“Regentropfen aus den Bäumen”), settings of poems by the North-German writer Klaus Groth. At the beginning of the Sonata’s final movement Brahms blatantly quotes verbatim the melodies of the two songs; the dotted rhythms serve as a kernel shaping the entire sonata.

Brahms himself mentioned the completed violin sonata for the first time in a June 1879 letter to Theodor Billroth, a surgeon friend, already hinting at the inclusion of the rain songs (“the gentle mood of a rainy evening”). For Billroth, who immediately understood the allusion, the whole sonata seemed “like an echo of the song, like a fantasy based on the same.” Clara Schumann was also aware of Brahms’ self-quotation: “Very moved,” she wrote to her friend on July 10, 1879. “You (can) imagine the warmth I felt when I found in the third movement my melody I loved so much, with the charming eighth-note motion! I say *mine*, for I don’t think there is a person who can find this melody as lovely and nostalgic as I do.”

Why did Clara Schumann make such an exclusive claim to “her” melody? The answer can be found in the decorated manuscript illustrated here (see p. 11), featuring the start of the Sonata’s slow movement, on the reverse of a letter from Brahms dedicating the movement to her. The decorated manuscript, which had only been known from copies, had been considered lost; the Brahms-Institut at the Musikhochschule Lübeck managed to acquire it only in 2005. This precious source documents the special role that Clara Schumann and her youngest son Felix played in the genesis of this sonata.

Brahms impressively noted on the undated sheet the first 24 measures from the *Adagio*, which—unlike the later published version—still retains the revealing performance instruction *espressivo*. This source takes on special importance thanks to the letter to Clara Schumann on the other side, which by way of a traditional letter of dedication clarifies the decorated score. The unambiguous text at the start of the letter is as follows:

“Dear Clara,

If you play the piece on the other side of this sheet very slowly, perhaps it will tell you more clearly than I could how fondly I think of you and Felix, even of his violin, which is certainly now left to rest.”

Felix Schumann, born in 1854, was a godchild of Brahms. He was a talented violinist and poet; Brahms set three of his poems to music—Op. 63, Nos. 5 and 6, as well as Op. 86, No. 5). At the time, Felix was incurably ill with tuberculosis; he died on February 16, 1879, at just 25 years of age, a few days after Brahms had sent the decorated sheet. If Clara Schumann received a single movement from a yet incomplete work, like

Warum, so müssen wir fragen, hat Clara Schumann einen so exklusiven Anspruch auf „ihre Melodie“ erhoben? Die Antwort finden wir über das abgebildete Schmuckblatt (s. 11) mit dem Beginn des langsamen Satzes der Sonate und einem Widmungsbrief von Brahms auf der Rückseite. Das Notenblatt, das nur in Kopien bekannt war, galt als verschollen und konnte erst 2005 vom Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck erworben werden. Diese kostbare Quelle dokumentiert nun die besondere Rolle, die Clara Schumann und ihr jüngster Sohn Felix im Entstehungshintergrund dieser Sonate gespielt haben.

Brahms notierte auf dem undatierten Blatt in eindrucksvollem Duktus die ersten 24 Takte aus dem *Adagio*, das – in Abweichung zur späteren Druckfassung – noch den bezeichnenden Zusatz *espressivo* erhielt. Besondere Bedeutung erhält diese Quelle durch den Brief an Clara Schumann auf der Rückseite, der im Sinne eines traditionellen Widmungsbriefes das Schmuckblatt erläutert. Die entscheidende Textpassage zu Beginn des Briefes lautet:

„Liebe Clara,

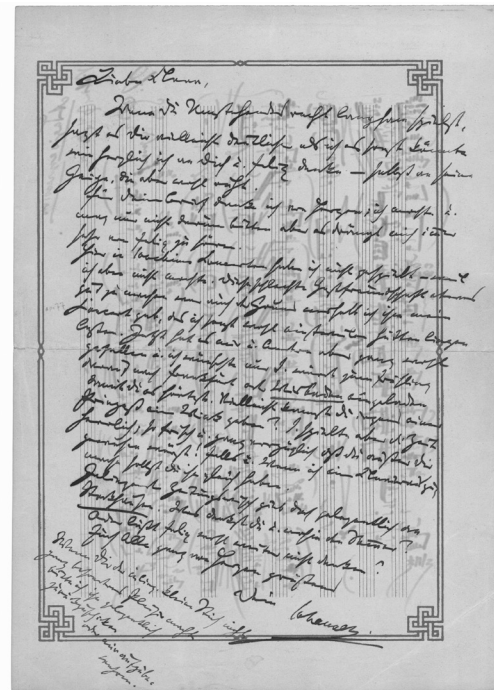
Wenn Du Umstehendes recht langsam spielst sagt es Dir vielleicht deutlicher als ich es sonst könnte wie herzlich ich an Dich u. Felix denke—selbst an seine Geige, die aber wohl ruht.“

Felix Schumann, Jahrgang 1854, war das Patenkind von Brahms, ein talentierter Geiger und Dichter (Brahms vertonte mit op. 63, Nr. 5 und Nr. 6 sowie op. 86, Nr. 5 immerhin drei Texte von ihm). Damals war Felix unheilbar an Tuberkulose

Nietzsches bösem Wort von Brahms als dem „Meister in der Kopie“, sondern einer bewussten Auseinandersetzung und zugleich positiven Absetzung von Beethoven. Im Finalsatz riskierte Brahms dabei nichts weniger als die „Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen“: von barocker Fugenwelt, klassischer Sonatenform und eigenem, spätromantischem Ausdruck.

Die **Sonate G-Dur op. 78** entstand in den Sommern 1878 und 1879 in Pörschach am Wörthersee als kammermusikalisches Gegenstück zum Violinkonzert op. 77. Ihren populären Beinamen „Regenliedsonate“ verdankt die dreisätzigige G-Dur-Sonate der Einbeziehung der beiden Regenlieder op. 59, Nr. 3 („Walle, Regen, walle nieder“) und Nr. 4 („Regentropfen aus den Bäumen“) nach Texten des norddeutschen Dichters Klaus Groth. Im Finalsatz der Sonate hat Brahms die identische Melodie der beiden Lieder zu Beginn ostentativ zitiert; der punktierte Rhythmus prägt als Keimzelle dann sogar die gesamte Sonate.

Brahms selbst erwähnt die abgeschlossene Violinsonate erstmals in einem Brief an den befreundeten Chirurgen Theodor Billroth und weist in seinem Schreiben vom Juni 1879 bereits versteckt auf die Einbeziehung der Regenlieder hin („sanfte Regenabendstimmung“). Billroth, der die Anspielung sofort verstand, erschien die „ganze Sonate“ dann auch „wie ein Nachklang vom Liede, wie eine Phantasie über dasselbe“. Auch Clara Schumann blieb dieses Selbstzitat von Brahms nicht verborgen. „Tief erregt“ schreibt sie am 10. Juli 1879 an den Freund: „Du [kannst] Dir die Wonne vorstellen, als ich im dritten [Satz] meine so schwärmerisch geliebte Melodie mit der reizenden Achtel-Bewegung wiederfand! Ich sage m e i n e, weil ich nicht glaube, daß ein Mensch diese Melodie so wönnig und wehmutsvoll empfindet, wie ich.“



Reverse side of the autograph page *Adagio espressivo* with a letter from Johannes Brahms to Clara Schumann

a letter of condolence for Felix's fate, this was a unique act for the composer. That the composer not only used this *espressivo* movement as a sign of his sympathy, but also understood the music in that way—in the sense of “I speak in my tones”—is confirmed by the formulation of the start of the letter, which is also interesting in terms of performance: “If you play the piece ... very slowly ...” The concrete link to Felix the violinist is underscored by the inclusion of the violin.

Until now, the final movement with the song reference had been considered the starting point of the sonata; but the decorated manuscript reverses things, for it can be dated rather precisely because of Felix's death. The slow movement was at least partially completed before the last movement. The *Adagio espressivo* passage included on the decorated sheet tellingly ends at measure 24, the very place where in the later printed version of the sonata begins the middle part, in the style of a funeral march. This suggests that Brahms wrote these measures on receiving news of the death of Felix Schumann—perhaps even as a direct reaction to this painful loss. This detail is important for the overall interpretation to the extent that we can assume that Brahms only took recourse to the two quoted “rain songs” in light of the sad fate of his godchild. Musically speaking, the rhythmic similarities between the funeral march and the rain music are significant. But the point could be also argued, based on the quoted song texts that virtually resonate within the movement, that they appear against this backdrop in a special light: “Wecke mir die Träume wieder, die ich in der Kindheit träumte” (Awaken in me the dreams that I had in my childhood), a reference to Felix's childhood, but hope also can be heard through “Wenn die Sonne wieder scheint, wird der Rasen doppelt grün” (When the sun shines once again, the grass will be twice as green). The “Rain Song Sonata” could in good conscience also be called the “Felix Sonata.” —Prof. Dr. Wolfgang Sandberger, trans. Dr. Brian Currid

ersten Ton an darum bemüht, das Streichinstrument in den weiten Klavierklang zu integrieren. Der ständige Registerwechsel des primär tenoral geführten Streichinstruments, das mal als Bassverstärkung, mal in cantabler Sopranlage und immer wieder auch „zwischen den Händen“ des Klaviers spielt, führt zu einer engen Verschmelzung der beiden Instrumente. Der Mittelsatz erweist sich als ein versonnentändelndes Menuett in a-moll mit einem fast orientalisch anmutenden, colla parte musizierten fis-Moll-Trio. Der Finalsatz *Allegro* ist in seiner formalen Konstruktion (Sonaten-Fuge) ein kenntnisreicher Dialog mit der Geschichte: Das Thema fußt auf dem Kontrapunktus 13 (14 nach dem Autograph) aus der *Kunst der Fuge* von Johann Sebastian Bach, allerdings ergeben sich bei genauerer Betrachtung etliche Unterschiede im Detail. Trotz solcher Abweichungen ist die Ähnlichkeit der Themen so verblüffend, dass in der Brahms-Literatur schon früh zur Reminiszenzen-Jagd auf diese Sonate geblasen wurde: Begriffe wie Piraterie, Plünderung, Plagiat, Parodie oder Pasticcio geistern bis heute durch die Forschungsliteratur. Gleichwohl ist sofort zu fragen, was mit der Identifizierung des Bach-Zitates für das Verständnis der Sonate konkret gewonnen ist? Schon der Brahms-Freund und Musikgelehrte Philipp Spitta hatte diese Gefahr im Blick, wenn er meinte, dass es bei Brahms mit dem „Hervorsuchen von Anklängen“ nicht getan sei.

Der Clou von Brahms' Finale ist ein anderer: Über das Fugen-Thema á la Bach hinaus überlagern sich hier Fuge und Sonatensatz auf subtile Weise. Brahms' kontrapunktische Arbeit fasziniert im Detail wie im Großformat: Der erste Kontrapunkt zum Fugenthema erweist sich nämlich als Vorform des späteren cantablen Seitensatzes, ein Detail, das zeigt, wie faszinierend Brahms Fuge und Sonatensatz zusammendenkt. Die Art und Weise, wie Brahms hier komponiert, verweist weniger auf Bach als vielmehr auf das Finale der zweiten Cello-Sonate aus Beethovens op. 102 – nicht im Sinne von

Auch in den beiden hier in Bearbeitungen vorliegenden Sonaten entfaltet Brahms über musikalische Anspielungen oder Liedzitate einen Beziehungszauber – ganz nach seinem Motto: „In meinen Tönen spreche ich“. Der norddeutsche Brahms ist dabei ein Meister der Maskierung und Verschleierung. Was er in seinen Sonaten über die Musik hinaus ‚sagt‘, ist zunächst für einen exklusiven Kreis von Freunden und Mitwissern gedacht. Doch auch für uns Hörer heute ist es lohnend, seinen versteckten Anspielungen und intimen Botschaften nachzugehen. Sie erweitern und bereichern unser Hören und sind vielfach ein Schlüssel zum tieferen Verständnis dieser Sonaten.

Die **Sonate e-Moll op. 38** entstand quasi in zwei Etappen: 1862 in Münster am Stein bzw. Hamm bei Hamburg und dann im Juni 1865 in Lichtenthal bei Baden-Baden. Auffällig an der dreisätzigen Sonate ist, dass sie keinen langsamen Satz aufweist, obwohl Brahms in seinem eigenhändigen Werkverzeichnis vier Sätze vermerkte. Allerdings ist gar nicht ausgemacht, dass ein solches, wie auch immer geartetes „Adagio“ wirklich je existiert hat. Die Vermutung des ersten Brahms-Biographen Max Kalbeck, der langsame Satz sei später als „Seele des Werkes“ in der zweiten op. 99 wieder auferstanden, ist reine Spekulation – bis heute indes gibt es in der Literatur kriminalistische Überlegungen zu einem solchen „verschwundenen Adagio“. Die Sehnsucht der Interpreten mag dabei mit eine Rolle spielen. Schon Clara Schumann brachte in einem Brief zum Ausdruck, was viele Cellisten insgeheim bis heute bedauern mögen: „Wie schade, Cello, und kein Adagio!“.

Ohne einen langsamen Satz wird der gewichtige e-Moll-Kopfsatz *Allegro non troppo* zum Hauptsatz der ersten Sonate, ein dunkler elegischer Dialog, der in der Rezeption oft mit tragischen Bildern assoziiert wurde. Feinsinnig ist der Pianist Brahms vom



Johannes Brahms: autograph page *Adagio espressivo* with 24 measures from the second movement of the Violin Sonata in G-Major op. 78

–February 1879

Prof. Dr. Wolfgang Sandberger is professor of musicology and director at the Brahms-Institut, Musikhochschule Lübeck, with its unique Brahms collection. He is the author and editor of numerous publications on Brahms and his circle, including the Brahms-Handbuch (Stuttgart, 2009).



Johannes Brahms 1878

„In meinen Tönen spreche ich“ - die Sonaten op. 38 und op. 78 von Johannes Brahms

In den beiden von Barbara Westphal für Bratsche (statt Cello bzw. Violine) bearbeiteten Sonaten spiegelt sich eine einzigartige Komponisten-Persönlichkeit. Johannes Brahms (1833-1897) ist der Meister der subtilen Kammermusik mit einem unverwechselbaren Ton: warm-ersonnen, bisweilen lyrisch und doch vor allem elegisch-melancholisch. Das „Eigentliche“ von Brahms sei – so der Philosoph Friedrich Nietzsche – die „Sehnsucht“.

Dass sich ein junger Komponist, als er in den 1860er Jahren die Bühne der Musikwelt eroberte, überhaupt mit Kammermusik beschäftigte, ist alles andere als eine Selbstverständlichkeit. Liszt und Wagner hatten die „Zukunftsmusik“ auf ihre Fahnen geschrieben und favorisierten die sinfonische Dichtung und das Musikdrama. Wagner spöttelte denn auch schon 1869 über den „heiligen Johannes“ und seine „Enthaltsamkeitskirche“, in der vorwiegend Kammermusik erklinge. Die Brahms-Freunde hingegen erkannten in der Kammermusik das eigentliche Terrain ‚ihres‘ Komponisten: „Mehr noch als auf jedem andern Gebiete offenbart Brahms hier seine eigenartige Begabung als absoluter Musiker“, meinte der Wiener Musikwissenschaftler und Komponist Eusebius Mandyczewski. Unabhängig von einem sprechenden Text oder der raffinierten, blendenden Farbigkeit eines Orchesters zeige sich in diesen kleinbesetzten Werken die „Größe der Anlage“, die „Tiefe des Gehalts“ und die „Mannigfaltigkeit der Einzelheiten“. Kammermusik bei Brahms heißt demnach: artifizielle, reine Musik. Doch Brahms ist in seiner Kammermusik nicht nur der „absolute Musiker“.