



harmonia
mundi

BRAHMS
Violin Concerto
String Sextet no.2

Isabelle Faust
Mahler Chamber Orchestra
Daniel Harding



JOHANNES BRAHMS (1833-1897)

Violin Concerto op.77

37'05

in D major / Ré majeur / D-dur

- 1 | I. Allegro non troppo 20'35
- 2 | II. Adagio 8'50
- 3 | III. Allegro giocoso, ma non troppo vivace - Poco più presto 7'38

Isabelle Faust, violin

Mahler Chamber Orchestra

Violins 1 Nurit Stark, Eoin Andersen, Isabelle Briner, Annette zu Castell
Hermann Jussel, May Kunstovny, Tania Mazzetti
Geoffroy Schied, Tim Summers, Tristan Thery

Violins 2 Laurent Quenelle, Christian Heubes, Tijmen Huisingh
Jana Ludvickova, Anna Maria Malm, Janka Ryf
Sonja Starke, Adriane Tilanus

Violas Joel Hunter, Florent Bremond, Yannick Dondelinger
Alexandre Razera, Delphine Tissot, Anna Puig Torné

Violoncellos David Cohen, Stefan Faludi, Christophe Morin
Maximilian von Pfeil, Philipp von Steinaecker

Double basses Roberto Carrillo Garcia, Sung Hyuck Hong, Goran Kostic

Flutes Chiara Tonelli, Júlia Gállego

Oboes Mizuho Yoshii, Holly Randall

Clarinets Olivier Patey, Jaan Bossier

Bassoons Daniele Galaverna, Alessandro Battaglini

Horns Hervé Joulain, Sebastian Posch, Isaak Seidenberg, Stefan Oetter

Trumpets Christopher Dicken, Paul Sharp

Timpani Martin Piechotta

Conductor Daniel Harding

String Sextet no.2 op.36

in G major / *Sol majeur* / G-dur

37'46

- | | | |
|---|---------------------------------|-------|
| 4 | I. Allegro non troppo | 14'38 |
| 5 | II. Scherzo. Allegro non troppo | 6'41 |
| 6 | III. Poco adagio | 8'18 |
| 7 | IV. Poco allegro | 8'04 |

Isabelle Faust, Julia-Maria Kretz, violins

Stefan Fehlandt, Pauline Sachse, violas

Christoph Richter, Xenia Jankovic, violoncellos

“Brahms est doué d’un extraordinaire talent de compositeur, et c’est un tempérament qui n’a pu atteindre une telle pureté que retiré dans la plus grande solitude ; il est pur comme le diamant, doux comme la neige. On trouve dans son jeu toute l’intensité de la ferveur, toute l’énergie presque fataliste et la précision du rythme qui annoncent un grand compositeur, et ses compositions révèlent aujourd’hui déjà tant de choses remarquables – je n’ai encore jamais rien rencontré de tel chez un artiste aussi jeune.”

Eduard Reményi, en mai 1853, l’étincelle qui jaillit fait naître l’une des amitiés artistiques les plus fortes et les plus productives – une rencontre d’égal à égal qui, bien qu’elle n’ait pas toujours été sans nuage, dura toute une vie. Dans la biographie de Brahms, Joachim occupe incontestablement une place exceptionnelle : c’est lui, avant tout, qui ouvrit les portes de la grande musique à ce jeune homme un peu soupe au lait originaire de Hambourg, encore inconnu et de deux ans son cadet, lui qui le fit rencontrer Franz Liszt et les Schumann et qui, jusque dans les années 1880, allait se produire avec lui en concert et lui inspirer, telle une muse, d’innombrables compositions. Leur correspondance très nourrie ne regorge pas seulement de discussions sur des questions artistiques et esthétiques, mais elle se transforma rapidement en une véritable joute créatrice, les amenant tous deux à s’envoyer des exercices de composition et des esquisses à des fins d’évaluation et de correction. Ce n’était pas seulement le plaisir qui les motivait, mais aussi une intention pédagogique : *“Pourquoi les personnes très*

Ce qui transparait dans ces quelques lignes extraites de la correspondance de Joseph Joachim, le violoniste virtuose le plus influent du XIX^e siècle, est au-delà du respect : c’est l’expression d’une profonde admiration pour un esprit auquel le lie une intense parenté d’esprit. Lorsque les deux artistes se rencontrent personnellement pour la première fois à Hanovre, par l’entremise du violoniste hongrois

raisonnables et sérieuses que nous sommes ne pourraient-elles pas nous en apprendre davantage, et nous enseigner de plus belles choses que n’importe quel professeur ?” – voilà en quels termes Brahms justifie l’intention artistique qui régissait leur étonnante pratique.

C’est ainsi que revint à Joachim le privilège de voir et de juger de nombreuses œuvres de son ami avant même qu’elles ne soient révélées au public. C’est justement le cas du concerto pour violon, écrit en 1878 durant un séjour estival dans l’idyllique localité de Pörttschach au bord du Wörthersee, alors même que Brahms avait longtemps cherché à lui dissimuler ce travail. C’est presque en passant qu’à une lettre datée de la fin du mois d’août, il joint la partie de violon du premier mouvement et du final, expliquant à son interlocuteur médusé que *“l’ensemble devrait compter quatre mouvements”*. Quelques semaines plus tard, alors que l’inhabituelle structure a finalement été abandonnée au profit de la forme plus classique du concerto en trois mouvements, Joachim reçut l’intégralité de la partie de soliste, assortie d’une demande le priant de faire part à Brahms d’éventuelles suggestions ou de souhaits concernant des modifications à apporter. *“Tu ne devrais avoir aucune excuse, l’avait-il encore rassuré au mois d’août, ni le respect face à une trop bonne musique, ni l’argument selon lequel la partition n’en vaut pas la peine. Je serais content que tu dises quelque chose, et peut-être même que tu fasses quelques annotations, que tu indiques ce qui est difficile, inconfortable, impossible, etc.”* Mais lorsque Joachim, effrayé par la redoutable exigence technique de la partition et répondant à la demande qui lui avait été faite, lui retourna une version de l’œuvre “édulcorée” dans laquelle il réduisait quelque peu la difficulté technique au profit des effets et de l’expression (le manuscrit autographe existe encore aujourd’hui), Brahms se montra étonnamment peu disposé au compromis, n’acceptant que quelques retouches minimales. Il semblerait que l’ardeur et l’enthousiasme qui caractérisait encore quelques années auparavant le jeune

homme avide d'apprendre ait fait place à une assurance qui ne supportait plus aucune contestation – pas même de la bouche experte du futur dedicataire de l'œuvre. Il fallut par conséquent attendre le premier travail concret pour que les deux artistes, le visionnaire et le praticien, se retrouvent pour discuter et mettent ensemble la dernière main à la partie de violon solo. Ce travail commença dès les répétitions en vue de la création de l'œuvre, dans laquelle Joachim devait tenir la partie de violon tandis que Brahms assurait la direction de l'orchestre. La première eut lieu à l'occasion du 1^{er} janvier 1879 au Gewandhaus de Leipzig et fut immédiatement couronnée de succès ; les échanges et les corrections se poursuivirent néanmoins jusqu'à l'impression de la partition.

On comprend mieux cette âpre lutte qui s'engagea pour donner à la partie de violon son aspect définitif quand on considère la place du soliste dans l'économie générale de l'œuvre. En effet, à la différence de nombreux concertos de l'époque romantique, dans lesquels il s'agit avant tout de donner au soliste l'occasion de faire preuve de sa virtuosité, ce qui n'est évidemment pas sans effet ni sur la forme ni sur le contenu, Brahms s'en tient ici avant tout à des principes symphoniques. Bien que le titre de la partition publiée en octobre 1879 par l'éditeur berlinois Fritz Simrock – *Concerto pour violon accompagné par l'orchestre* – soit dénué de toute ambiguïté, la partie de soliste – comme c'est d'ailleurs aussi le cas dans les deux concertos pour piano – est systématiquement considérée comme *prima inter pares*. C'est-à-dire qu'elle ne se contente absolument pas de proposer des arabesques ou des figures ou encore d'agréables paraphrases des principales lignes mélodiques, mais qu'elle prend au contraire une part active au travail de détail visant à développer et à transformer les motifs et les thèmes, un travail auquel Brahms se consacrait avec encore plus de sérieux, de cohérence logique et de passion, en un mot : de manière encore plus sublime que son grand modèle Beethoven. Cela vaut particulièrement pour le premier mouvement et sa forme-sonate,

dont la conduite épique, parfois même empreinte de gravité, rappelait déjà à Clara Schumann le premier mouvement de la deuxième symphonie, une œuvre pratiquement contemporaine du concerto. Soliste et orchestre coopèrent ici étroitement dans le développement du matériau thématique, développement qui se présente sous la forme d'incessantes métamorphoses des trois idées principales : une structure fondée sur un accord parfait, d'une grande sobriété et présentant une rigoureuse construction périodique, sur laquelle s'ouvre le concerto ; un thème secondaire un peu massif, avec des accords syncopés, mais qui ne représente guère plus qu'un épisode et enfin un thème chantant, impétueux, dans lequel cet ample mouvement connaît ses moments les plus emphatiques. Cela vaut aussi pour l'adagio, littéralement détaché du monde. Son lyrisme fragile, dont les échos rappellent le lied, demeure longtemps cantonné aux bois et aux cors, avant d'être repris par le violon solo, puis de faire immédiatement l'objet de variations et de développements divers, et d'être finalement emporté vers d'autres sphères. Cela vaut enfin pour le rondo final, riche en "pointes" et qui, s'il procède de manière traditionnelle avec un matériau dansant aux accents résolument hongrois, dans lequel soliste et orchestre prennent un malin plaisir à se renvoyer mutuellement la balle, intègre aussi des développements thématiques dans le discours formel. Ainsi l'idée apparemment neuve présentée par la coda n'est-elle rien d'autre qu'un dérivé fort intelligemment conçu du thème principal, reformulé en triolets et présenté dans un tempo plus rapide. Ralenti par la suite de manière impromptue et teinté d'une couleur plagale, il semble bizarrement laisser tourner à vide les dernières mesures de la partie de soliste avant que l'orchestre ne dise énergiquement son dernier mot.

L'esprit de Joseph Joachim plane également au-dessus de la seconde œuvre enregistrée sur le présent CD, puisqu'en matière de musique de chambre aussi, c'est en lui que Brahms

trouvait son plus important conseiller, et le plus compétent. Mais c'est une jeune femme qui exerça sur l'opus 36 l'influence la plus déterminante. Durant l'été 1858, Brahms avait été invité à Göttingen où il eut le coup de foudre pour la soprano Agathe von Siebold. Son inclination pour elle n'avait d'égale que la peur qu'il ressentait à l'idée de s'engager plus avant – une idée totalement incompatible avec la conception qu'il se faisait de la liberté d'une vie d'artiste. *“Je t'aime, il faut que je te revoie ! Mais je ne supporte pas les liens !”* lui écrivit-il ; sur quoi la chanteuse, profondément blessée, rompit toute relation avec lui. Brahms eut du mal à surmonter cette séparation, comme on peut encore s'en rendre compte plusieurs années plus tard, alors qu'il érige à sa romance perdue un monument sonore dans le très lyrique thème secondaire du premier mouvement du second sextuor à cordes. Si l'on recourt à la dénomination allemande des notes, l'un des motifs (mesures 162 et suivantes) évoque le nom de la jeune chanteuse : A-G-A-D/H-E (la-sol-la-ré/si-mi). Au travers de plusieurs grandes lignes de tension, ce motif dégage une telle énergie qu'elle suffit à porter l'ensemble du mouvement. *“Je me suis libéré de mon dernier amour”*, avouera un peu plus tard Brahms – qui partageait sa prédilection pour des monogrammes de ce genre avec Schumann – à son ami le chanteur Joseph Gänsbacher.

Pourtant, ce sextuor, achevé en 1865, est tout sauf une œuvre anecdotique. D'un point de vue stylistique, il n'a pas le même caractère rétrospectif que l'opus 18, de cinq ans son aîné ; il n'en a pas non plus les accents de sérénade, et présente probablement une plus grande richesse harmonique. Cette partition ambitieuse recèle incontestablement une dimension symphonique. Parmi les indices qui plaident en faveur de cette interprétation, on peut mentionner le premier mouvement et son thème principal, presque exclusivement fondé sur des quintes et des quarts, et qui ne prend forme que très progressivement, à la manière d'un papillon s'extrayant peu à peu de son cocon.

Citons aussi le scherzo étonnamment retenu et profond, comme s'il était revêtu d'un délicat crêpe ou d'un voile de deuil, et qui ne révèle son origine dansante qu'à travers les rythmes rustiques de *Ländler* qui caractérisent le trio. Citons enfin le final, exposant deux idées fondamentalement antagonistes – des groupes de doubles croches agitées et nerveuses et des lignes mélodiques aux accents de berceuse –, deux idées qui sont ensuite développées avec une imagination infatigable, confrontées l'une à l'autre ou encore imbriquées l'une dans l'autre en vue d'une synthèse. Mais le plus significatif est sans doute l'ensemble de variations qui révèlent un artiste déjà au sommet de son art, alors qu'il n'est âgé que de trente-deux ans. La liberté dont il fait preuve dans son traitement du thème, qui ouvre des perspectives sans cesse changeantes jusqu'à ce que naisse finalement quelque chose de véritablement nouveau – tout cela est typique de la manière dont procédait Brahms et constitue le principe central de la *variation développante*, qui eut une telle importance plus tard pour Arnold Schoenberg et l'École de Vienne.

ROMAN HINKE

Traduction Elisabeth Rothmund

Pour compléter les commentaires qui précèdent, je voudrais souligner l'importance du violoniste Joseph Joachim dans l'œuvre pour cordes de Johannes Brahms, du point de vue de l'interprète. Pendant la phase préparatoire à cet enregistrement, je me suis beaucoup inspirée de la personnalité de ce musicien et j'ai étudié avec attention les indications qu'il peut nous donner à propos de l'interprétation des œuvres de Brahms. À côté de la correspondance entre les deux amis, qui nous apporte beaucoup d'informations aussi bien sur la personnalité des deux artistes que sur leurs souhaits

concernant l'interprétation de l'œuvre, la méthode de violon de Joseph Joachim et Andreas Moser représente, elle aussi, une mine, que ce soit pour l'opus 77 en particulier ou plus généralement pour la conception qu'avait Joachim du jeu et de la musique. Il existe en outre quelques enregistrements tardifs qui nous permettent de nous faire une idée très concrète de sa manière de jouer.

Comme Brahms ne faisait plus partie de cette génération de compositeurs qui maîtrisaient encore plusieurs instruments – ce qui était courant à l'époque de Bach ou de Mozart – et qu'il a composé l'essentiel de son œuvre dans une perspective pianistique, l'échange qu'il a pu avoir avec Joachim (et qui, dans le cas du concerto pour violon, dura presque un an) fut décisif pour la forme finale de l'œuvre.

“L'essentiel est sans doute réalisable, et pour la plupart des choses, d'une manière tout à fait conforme à l'instrument – mais quant à savoir si l'on pourra jouer tout cela avec plaisir et de manière confortable dans les circonstances du concert, dans la chaleur de la salle, c'est une question à laquelle je ne pourrai répondre qu'après avoir joué l'œuvre pour moi, dans son intégralité.” Telle fut la première réaction de Joachim après qu'il eut parcouru la partie de violon. Un peu plus loin, à propos de l'intervalle de dixième dans le premier mouvement (mesures 218 et suivantes), on peut lire la remarque suivante : *“Difficile pour tous ceux qui n'ont pas comme moi une grande main.”* Quant à l'indication de tempo du dernier mouvement, Joachim la commente ainsi : *“Non troppo vivace ? Sinon, c'est trop difficile.”* Brahms accepta dans un premier temps d'ajouter la précision souhaitée – *“ma non troppo vivace”* – puis la supprima avant de la rétablir définitivement dans la partition éditée. Le deuxième mouvement était initialement précédé de l'indication *“un poco larghetto”* – elle se transforma plus tard en *“Adagio”*. Nous trouvons dans la méthode citée plus haut une description et des directives très précises quant à la manière de jouer cette œuvre comme il convient, ainsi que les indications

métronomiques recommandées. Bien que Brahms n'ait donné de telles indications qu'à contrecœur, je trouve celles de Joachim très intéressantes, dans la mesure où elles sont toutes plus rapides, voire beaucoup plus rapides que celles actuellement pratiquées dans les salles de concert. Je pars du principe qu'elles doivent correspondre effectivement à la manière dont Joachim jouait cette œuvre, car il ne les a définies qu'après l'avoir interprétée à plusieurs reprises : elles bénéficient donc de son expérience sur scène, “dans la chaleur de la salle”, et ne présentent d'ailleurs que des divergences minimales par rapport à celles notées dans l'édition anglaise de la méthode de violon, parue un peu plus tard (ces tempi très rapides sont en outre confirmés par l'enregistrement de Bronislaw Huberman qui, lorsqu'il n'était encore qu'un jeune violoniste, joua ce concerto devant un compositeur parfaitement enthousiaste !). Il ne fait aucun doute que se reflètent ici les efforts de Joachim en vue d'une interprétation profondément ressentie, dénuée de tout sentimentalisme et rendant justice à cette œuvre imposante et à sa structure, aux antipodes d'un autre type d'interprétation qui privilégierait l'autopromotion du soliste et se perdrait dans des détails superficiels.

Je ne me lasse pas de constater l'intelligence des conseils et des recommandations de la méthode Joachim-Moser, qui incitent et encouragent véritablement à ressentir les choses de manière profonde et authentique, par exemple en ce qui concerne le vibrato : *“Dans le cas d'une mélodie portant l'indication con gran espressione ou molto appassionato, il serait pour le moins fâcheux de vouloir vibrer sur chaque note de chaque mesure, comme on pourrait le faire par habitude ou simplement pour des raisons de confort. Cela équivaldrait à peu près à ce que font certains ténors italiens qui, sans se soucier du sens de leur phrase musicale, privilégient et tiennent par conséquent la note que leur larynx produit avec le plus d'aisance. On attend d'un véritable artiste qu'il sache ce qu'il fait.”* Ou encore au sujet du rôle de soliste du violon

dans l'opus 77 en particulier : *“L’interprétation de ce concerto, aussi difficile que remarquable, place l’interprète devant une tâche particulièrement intéressante, résultant de la nécessité qui lui est faite de coopérer, de la manière la plus intime qui soit, avec un orchestre qui est son égal. Seul l’interprète qui s’imprègne parfaitement de la partie d’orchestre et qui l’entend intérieurement pendant qu’il joue pourra en proposer une interprétation totalement satisfaisante. L’interprète doit sentir exactement à quel moment c’est lui qui domine et à quel moment il est subordonné à l’orchestre. La rigueur, le sens de la mesure et, en même temps, une grande liberté dans la réalisation de l’expression, la retenue, qui ne doit pourtant pas se transformer en insignifiance – l’interprète doit être capable de réunir ces apparents contraires.”*

En dépit des nombreuses indications de première main, il ne faut cependant pas oublier que Brahms lui-même savait apprécier à leur juste valeur les interprétations les plus diverses de ses œuvres. *“Faites comme vous voulez, pourvu que ce soit beau”*, conseille-t-il par exemple de manière très révélatrice à la pianiste Fanny Davies. Nous devons donc considérer les indications données par Joachim comme une recommandation possible, autorisée, infiniment précieuse et qui demande à être étudiée avec attention.

Peu après Joachim, d'autres violonistes inscrivirent le concerto à leur répertoire : ils étaient particulièrement fiers de présenter leur propre cadence, bien que celle de Joachim ait été largement répandue parmi ses élèves et transmise de génération en génération dans ses différentes versions. Pour le présent enregistrement, j'ai opté pour la cadence rarement jouée de Ferruccio Busoni (1866-1924), datant de 1913. Brahms fit la connaissance de Busoni alors que celui-ci était réputé comme enfant prodige et il recommanda le jeune pianiste dans différents milieux artistiques : *“Je veux faire pour Busoni ce que Schumann a fait pour moi.”* Le jeune Germano-Italien étudia assidûment les œuvres de Brahms, comme en témoignent son répertoire de concert, ses débuts de compositeur et diverses

dédicaces de ses œuvres. On retrouve même le premier concerto pour piano de son mentor dans sa cadence pour le concerto pour violon opus 77 (cf. op.15, mesures 39-44, et la cadence pour violon, mesures 39-49). Les entrées successives des cordes à la fin de la cadence constituent une transition d'une merveilleuse souplesse vers la coda et préparent déjà son atmosphère aérienne et délicate. Je pense que Busoni connaissait la cadence de Beethoven pour sa version pour piano de l'opus 61 – l'utilisation similaire des timbales, mais aussi la remarque de Busoni selon laquelle le concerto pour violon de Brahms aurait *“été emprunté à Beethoven”* me semblent étayer cette hypothèse. Busoni, qui avait aussi un immense talent littéraire, évoque également Beethoven dans un de ses textes satiriques ; Schumann y parle de Brahms, au paradis, en ces termes : *“Il est assis tout seul, dans la section allemande – il se serait volontiers rapproché davantage de Beethoven, mais il est installé confortablement : quelques coussins, quelques cors accrochés au mur, des accords parfaits arpégés et une charmante collection de syncopes. Le couple Herzogenberg a été affecté à son service, et mon épouse tient le ménage...”* Ferruccio Busoni accompagna Brahms le 6 avril 1897 dans sa dernière demeure et joua le soir même à sa mémoire le concerto en ré mineur op.15 avec le Philharmonique de Berlin. Sa cadence est pour moi d'une très grande expressivité, elle me paraît fondamentalement respectueuse de l'œuvre, originale dans sa simplicité et, conformément à l'esprit de Brahms, elle renonce à tout étalage de virtuosité violonistique. J'espère que cette rareté, conçue comme une improvisation et une révérence face à l'œuvre, invitera à l'écoute...

ISABELLE FAUST

Traduction Elisabeth Rothmund

'Brahms is a quite exceptional compositional talent and a temperament of the sort that could only develop in its fullest integrity in the utmost seclusion; pure as the diamond, soft as the snow. His playing is marked by that intense fire, that, as I may say, fatalistic energy and precision of rhythm, which prophesy the creator, and his compositions already display much that is outstanding, such as I have not hitherto met in any artist at so early an age.'

Eduard Reményi, there was a spark between them that was to kindle one of the most intensive and fertile of all artistic friendships – a relationship of true equals which, though by no means always untroubled over the years, lasted a whole lifetime. Joachim unquestionably occupies an exceptional position in Brahms's biography: above all, it was he who opened the doors of the musical world to this still largely unknown firebrand from Hamburg, two years younger than himself; he who introduced him to Franz Liszt and the Schumanns, and continued to give concerts with him until the 1880s and, muse-like, stimulated him to write many of his works. Their notably assiduous correspondence is not only teeming with artistic and aesthetic polemics, but soon grew into a creative locking of horns, with the two men sending each other compositional exercises and sketches for mutual appraisal and correction. They did so not merely out of sheer pleasure, but also from thoroughly pedagogical motives. 'Why should we wholly reasonable and serious people not be able to teach ourselves things better and much more enjoyably than any professor could?': it was in these terms that Brahms summed up the artistic purpose of their curious pursuit.

What emerges from these lines taken from a letter by Joseph Joachim, the most influential violin virtuoso of the nineteenth century, is more than mere respect; it is an expression of deep admiration for a kindred spirit. From the moment the two musicians first met personally in Hanover in May 1853 through the intermediary of the Hungarian violinist

Thus Joachim acquired the privilege of inspecting and judging many works by his friend before they reached the public gaze. Such was the case with the Violin Concerto, written in 1878 during a summer spent in the idyllic surroundings of Pörtlach on the Würthersee, although Brahms long sought to keep his work on this particular piece a secret from Joachim. It was as if in passing that he appended to a letter at the end of August the violin part of the first movement and of the opening of the finale, explaining to his nonplussed friend that 'the whole thing should be in four movements'. A few weeks later, the original scheme of the work had given way to the classical three-movement concerto form, and Joachim received the complete solo part from Brahms, coupled with a request to communicate to the composer any suggestions or desired corrections. 'You shouldn't have any excuse', he had told the violinist bluntly back in August, '– neither respect because the music is too good, nor the pretext that the score isn't worth the trouble. Now I'll be satisfied if you say a word, and perhaps write a few things into the part: difficult, uncomfortable, impossible and so forth.' But when Joachim, worried by the horrendous demands on violin technique, complied with Brahms's wishes and sent him back his corrected version, with difficulties toned down here and there and calculated to make a better effect (the autograph manuscript of this has survived), Brahms turned out to be surprisingly uncompromising, and accepted only a few minor retouches. It would appear that the erstwhile youthful eagerness to learn had long since evolved into an artistic self-confidence which no longer brooked contradiction. Not even when it came from the highly qualified lips of the future dedicatee. As a result, it was only when they got down to concrete work on the piece that the two artists, the visionary and the practitioner, sat down around the table to put the finishing touches to the violin part in repeated correction sessions. These had already begun with the rehearsals for the unexpectedly successful first performance, which was given by Joachim with Brahms conducting in the Leipzig Gewandhaus on New Year's Day 1879, and ended only when the concerto was in the press.

The dogged struggle over the final form of the violin part becomes easier to understand if one bears in mind the soloist's place within the work as a whole. For unlike many solo concertos of the Romantic era, in which displays of self-sufficient virtuosity are to the fore and have a decisive influence on form and content, Brahms's score follows essentially symphonic principles. Although the first edition published by the Berlin firm of Fritz Simrock in October 1879 is explicitly entitled *Concert für Violine mit Begleitung des Orchesters* (Concerto for violin with orchestral accompaniment), the solo part – as in the two piano concertos – is conceived throughout as *primus inter pares*. This means that it is in no sense content with arabesque figuration or grateful paraphrases of the melodic themes, but on the contrary takes an important part in that detailed process of thematic development and transformation which Brahms may well have carried out even more seriously, consistently, and passionately, indeed to still more sublime effect than his great model Beethoven. This is especially true of the opening sonata-form movement, whose epic, sometimes almost ponderous overall style already reminded Clara Schumann of the first movement of the virtually contemporary Second Symphony. Here soloist and orchestra work closely together to unfold the thematic material, imposing constant transformations on three very different ideas: a plain triadic motif, built on a strict periodic structure, with which the concerto begins; an unwieldy subsidiary theme with harsh, syncopated chordal figures, which never really gets beyond the status of an episode; and an effusive cantabile theme which gives this expansive movement its most emphatic moments. But the same is equally true of the withdrawn, unworldly Adagio, whose fragile, song-like lyrical material lingers long in the woodwind and horns before being taken up by the solo violin, only to be immediately varied, rethought, reappraised, and thereby carried off to other spheres. And it is even true of the witty final rondo: although this does indeed handle its dancing, unmistakably Hungarian-tinged material in thoroughly traditional fashion, as soloist and orchestra cheerfully pass the ball to one another, it also integrates thematic developments into the formal

discourse. Thus the apparently new idea presented in the coda is none other than a canny derivative of the main theme, now rephrased in triplets and taken up-tempo. Unexpectedly slowed down once more and given a plagal coloration, it seems teasingly to let the final bars of the solo part run into the ground, before the orchestra energetically interjects the last word.

The spirit of Joseph Joachim also hovers over the second work on this recording, for the composer regarded the violinist as his most important and most competent adviser in the realm of chamber music too. In the case of his op.36, however, the most perceptible influence is that of a young lady. In the summer of 1858 Brahms had accepted an invitation to Göttingen, where he was smitten by a violent *amour fou* for the soprano Agathe von Siebold. But as his fondness for her grew on apace, so too did the fear of a marital bond, something absolutely incompatible with his conception of a free artist's life. 'I love you, I must see you again! But I cannot wear fetters!' he wrote to her, whereupon the deeply wounded singer broke off all contact with him. That Brahms was unable to overcome this separation with a light heart became apparent some years later, when he erected a monument in sound to his lost romance in the lyrical second theme of the first movement of the String Sextet no.2. 'A-G-A-D/H-E' proclaims the sequence of notes making up a motif (bars 162 ff.) which in several broad lines of tension releases such thrilling energy that it carries the entire movement with it. Brahms, who shared with Robert Schumann a weakness for musical monograms of this sort, was to confess shortly afterwards to his friend the singer Joseph Gänsbacher: 'Here I have freed myself of my last love.'

Nevertheless, this sextet, completed in 1865, is anything but a second-rate piece born of mere anecdote. Less backward-looking stylistically, less serenade-like, and harmonically richer than its sister work op.18 of five years earlier, this large-scale score unquestionably possesses symphonic features. Some pointers to this: a first movement whose

¹ The note B natural is called 'H' in German; there is no note-name 'T', so it is replaced by 'D', sounded simultaneously with the B. (Translator's note)

principal theme, built chiefly out of fifths and fourths, only takes shape very gradually, rather as a butterfly slips little by little out of its chrysalis. A strangely diffident, enigmatic scherzo draped in a delicate veil of mourning, which does not reveal its dance ancestry until the rustic ländler rhythms of the Trio. A finale which states two fundamentally opposing ideas – groups of motoric semiquavers and swaying melodic lines – and goes on to develop these with unflagging imagination, roughly confronting them with one another or interweaving them with a view to synthesis. And, above all, there is a variation movement which shows the thirty-two-year old composer at an early peak of his creative powers. The liberties he takes in the treatment of the underlying theme, which open up constantly changing perspectives until something genuinely new finally emerges, are typically Brahmsian and constitute the central principle of the *developing variation*, which was later to assume such significance for Arnold Schoenberg and the Second Viennese School.

ROMAN HINKE

Translation: Charles Johnston

I would like to add a few words to the foregoing to underline the significance of the violinist Joseph Joachim in the string works of Johannes Brahms, as seen from the performer's point of view. While preparing this recording I have drawn inspiration from his musical personality and made a particular study of the indications he can give us concerning Brahms interpretation. In addition to the correspondence between the two friends, which tells us a great deal about their respective personalities and interpretative desiderata, the *Violinschule* (violin method) co-written by Joachim and Andreas Moser provides enlightening information about both op.77 in particular and Joachim's views on violin playing and music in general. There also exist a few late sound recordings of the violinist which convey a concrete idea of his playing.

Since Brahms did not belong to a generation of composers who mastered several different instruments – as was quite usual in the time of Bach or Mozart – and composed from the perspective of a pianist, his exchange of ideas with Joachim, which in the case of the Violin Concerto lasted almost a year, was of decisive importance for the final form of the piece.

'Most of it can be done, and quite a lot of it lies well for the violin even as it is – but whether one could perform it all comfortably in a hot concert hall is something I wouldn't like to say for sure until I've played it all the way through for myself.' This was Joachim's first reaction on looking over the violin part. Later on, he wrote 'hard for anyone who doesn't have a big hand like mine' at the point where there are tenths in the first movement (bars 218ff.). His comment on the tempo marking of the last movement was '*non troppo vivace*? Otherwise it's too difficult'. Brahms thereupon added the requested 'ma non troppo vivace', later crossed it out, but finally incorporated it once more in the score. The second movement was originally marked 'Un poco larghetto', and only later became 'Adagio'. A precise description of the work and guidance as to a correct style of performance of it may be found in the *Violinschule* mentioned above, along with recommended metronome marks. Although Brahms himself was reluctant to specify metronome marks, I find Joachim's extremely interesting, because they are all faster or even much faster than the speeds we are used to in the concert hall nowadays. I assume that they must correspond to the way Joachim actually played the work, since he noted them down only after giving it several times, and therefore with a certain experience of performing on the platform of the 'hot concert hall'; moreover, the differences between these markings and those given in a later English edition of his violin method are minimal (by the way, these fast tempos are also confirmed by the recording by Bronislaw Huberman, who played the concerto in the composer's presence as a young violinist and received an enthusiastic response). We certainly find here a reflection of Joachim's endeavour to achieve a deeply felt, unsentimental interpretation which does justice to this large-scale work and its structure, at the opposite extreme from the kind of self-advertising performance that loses its way in superficial details.

I am constantly enthralled by the intelligent advice in the *Violinschule*, which tries to encourage a genuine musical sensibility. Here, for example, is what it has to say on the subject of vibrato:

But even in a melody marked ‘con gran espressione’ or ‘molto appassionato’ it would be a bad thing for the player to seek to vibrate uninterruptedly on every note of every single bar, out of mere habit or because it happens to lie easily for the hand. That would be more or less the standpoint of many Italian tenors who, regardless of the meaning of a musical phrase, give preference to and hold longest whichever note their throat produces most comfortably. One expects a true artist to know what he is doing.

Or this, concerning the solo role of the violin in op.77 in particular:

Performance of this concerto, as difficult as it is outstanding, presents the player with an especially interesting task by virtue of the need for the closest cooperation with an orchestra which is placed on an equal footing with him. Only a musician who has thoroughly immersed himself in the orchestral part and hears it in his head while playing will be able to produce a completely satisfactory rendering of the work. The performer must sense precisely where he must dominate and where he should take on a subordinate role. Rigour, firmness of pulse, and at the same time freedom in moulding expression; the ability to step into the background yet without sinking into insignificance: he must be capable of combining these apparent opposites.

However, despite the value of all this first-hand information, we should not forget that Brahms himself valued the most diverse interpretations of his works. ‘Do it how you like, but make it beautiful’, was the revealing advice he gave the pianist Fanny Davies. Thus we should regard Joachim’s indications as one possible recommendation for interpreters, though one that is authorised, infinitely precious, and deserving of the closest study.

Soon after Joachim, other violinists took the work into their repertoire, and it was their special pride to present a cadenza of their own, even though Joachim’s was much used by his pupils and has been passed down in different versions from generation to generation. In this recording I have opted for the rarely played cadenza by Ferruccio

Busoni (1866-1924), which dates from 1913. Brahms got to know Busoni as a child prodigy and recommended the young pianist in a number of artistic circles: ‘What Schumann did for me, I will do for Busoni.’ The young German-Italian musician engaged intensively with Brahms’s works, as is demonstrated by his concert repertoire, his earlier compositional style, and several dedications to the older composer. His mentor’s First Piano Concerto even left its mark on the violin cadenza for op.77 (cf. op.15, first movement, bars 39-44, and cadenza to the Violin Concerto, string part, bars 39-49). The successive string entries at the end of the cadenza provide a wonderfully smooth transition to the coda and prepare the way for its ethereal atmosphere. I suspect that Busoni knew Beethoven’s cadenza to his piano version of the Violin Concerto op.61, as is suggested by the similar use of the timpani and Busoni’s remark that the Brahms Violin Concerto was ‘stolen from Beethoven’. A satirical text by Busoni (who had outstanding literary gifts) also mentions Beethoven. Here he imagines Schumann describing his friend Brahms in heaven: ‘He sits alone in the German section – he would have liked to be moved closer to Beethoven, but he has a comfortable, though perfectly simple place to live in: a couple of cushions, a few horns hanging on the walls, broken chords, and a charming collection of syncopations. The Herzogenbergs have been assigned to wait on him, and my wife runs the household . . .’

Ferruccio Busoni accompanied Brahms’s funeral procession in Vienna on 6 April 1897, and played the D minor Concerto op.15 in his memory with the Berlin Philharmonic on the evening of the same day.

I find his cadenza extremely expressive, respectful of the work, original in its compositional simplicity, and appropriately Brahmsian in the way it forgoes all violinistic showmanship. I hope this rarity, conceived as an improvisation and a homage to the work, will encourage you to listen to it with new ears . . .

ISABELLE FAUST

Translation: Charles Johnston

Brahms ist ein ganz ausnahmsweises Kompositionstalent und eine Natur, wie sie nur in der verborgensten Zurückgezogenheit sich in vollster Reine entwickeln konnte; rein wie Demant, weich wie Schnee. In seinem Spiele ist ganz das intensive Feuer, jene, ich möchte sagen, fatalistische Energie und Präzision des Rhythmus, welche den Künstler prophezeien, und seine Kompositionen zeigen schon jetzt so viel Bedeutendes, wie ich es bis jetzt noch bei keinem Kunstjünger seines Alters getroffen.

Was Joseph Joachim, der einflussreichste Violinvirtuose des 19. Jahrhunderts, in diesen Briefzeilen anklingen lässt, ist mehr als bloßer Respekt, ist Ausdruck tiefer Bewunderung für einen wesensverwandten Geist. Von dem Moment an, als sich beide Musiker auf Vermittlung des ungarischen Geigers Eduard Reményi im Mai 1853 in Hannover erstmals persönlich begegnen, springt ein Funke über, der eine der intensivsten und

fruchtbarsten Künstlerfreundschaften überhaupt entzünden sollte – eine Beziehung auf Augenhöhe, die, obwohl über die Jahre hinweg durchaus nicht immer ungetrübt, ein ganzes Leben überdauerte. In Brahms' Biografie nimmt Joachim unstreitig eine Ausnahmestellung ein, ist er es doch vor allem, der dem noch weitgehend unbekannten, zwei Jahre jüngeren Feuerkopf aus Hamburg die Tore zur großen Musikwelt aufschließt, ihn mit Franz Liszt bekannt macht und mit dem Ehepaar Schumann, der bis in die achtziger Jahre hinein mit ihm konzertieren und ihn gleich einer Muse zu zahllosen Kompositionen anregen wird. Ihr überaus emsiger Briefwechsel strotzt nicht nur vor künstlerischen und musikästhetischen Disputen sondern wächst binnen kurzer Zeit zu einem kreativen Kräfteressen, bei dem beide einander Kompositionsübungen und -entwürfe zur gegenseitigen Begutachtung und Korrektur übersenden. Und dies beileibe nicht nur des puren Vergnügens wegen sondern in durchaus pädagogischer Absicht. *Warum sollten denn wir ganz vernünftigen, ernsthaften Leute uns nicht selbst besser belehren können und viel schöner als*

irgend ein Pf. [Professor] es könnte, umreißt Brahms die künstlerische Absicht ihres sonderbaren Treibens. Damit fiel Joachim das Privileg zu, viele Werke seines Freundes einsehen und beurteilen zu dürfen, bevor sie ans Licht der Öffentlichkeit gelangten. So auch das 1878 während eines Sommeraufenthalts im idyllischen Pörschach am Wörthersee entstandene Violinkonzert, obwohl Brahms ausgerechnet diese Arbeit lange vor ihm geheim zu halten suchte. Wie beiläufig fügt er einem Brief vom Ende August die Violinstimme des ersten Satzes sowie des Finalbeginns bei und offenbart dem verblüfften Gefährten, dass *die ganze Geschichte vier Sätze* haben werde. Einige Wochen später, der ursprüngliche Werkplan ist inzwischen wieder der klassischen dreisätzigen Konzertform gewichen, wird Joachim den gesamten Solopart von Brahms erhalten, verbunden mit der Bitte, ihm etwaige Vorschläge oder Änderungswünsche mitzuteilen. *Du solltest nach keiner Seite eine Entschuldigung haben*, hatte es noch im August sehr offenherzig geheißen – *weder Respekt vor der zu guten Musik, noch die Ausrede, die Partitur lohne der Mühe nicht. Nun bin ich zufrieden, wenn Du ein Wort sagst, und vielleicht einige hineinschreibst: schwer, unbequem, unmöglich usw.* Doch als Joachim, verunsichert ob der horrenden grifftechnischen Herausforderungen, dem Wunsch nachkommt und seine korrigierte, spricht: hier und da entschärft, dafür stärker auf Wirkung ausgerichtete Version zurück schickt (das Autograf ist bis heute erhalten), zeigt sich Brahms überraschend kompromisslos, lässt lediglich wenige kleine Retuschen gelten. Es scheint, aus dem jugendlichen Lerneifer von damals war längst ein künstlerisches Selbstbewusstsein erwachsen, das keinen Widerspruch mehr duldete. Nicht einmal denjenigen aus dem berufenen Munde des späteren Widmungsträgers. Folglich sollte erst die praktische Beschäftigung mit dem Werk dazu führen, dass beide Künstler, der Visionär und der Praktiker, an den runden Tisch zurückfanden, um der Violinstimme in wiederholten Korrektursitzungen den letzten Schliff zu geben. Dies hatte bereits mit den Proben zur Uraufführung begonnen, die Joachim neben Brahms am Dirigentenpult zu Neujahr 1879 im Leipziger Gewandhaus mit unerwartetem Erfolg bestritt, und sollte nicht enden, ehe das Konzert im Druck vorlag.

Das zähe Ringen um die endgültige Gestalt des Geigenparts wird verständlich, wenn man sich die Stellung des Solisten innerhalb des Werkganzen vor Augen führt. Im Unterschied nämlich zu vielen Solokonzerten romantischer Zeit, bei denen die Zurschaustellung selbstgenügsamer Virtuosität im Vordergrund steht, Form und Inhalt entscheidend beherrscht, folgt Brahms' Partitur vornehmlich sinfonischen Prinzipien. Obwohl die im Oktober 1879 beim Berliner Verlagshaus Fritz Simrock erschienene Erstausgabe ausdrücklich *Concert für Violine mit Begleitung des Orchesters* titelt, ist die Solostimme – wie auch in den beiden Klavierkonzerten – durchweg als *Prima inter pares* angelegt. Das heißt: Sie begnügt sich keinesfalls mit arabischem Figurenwerk oder spielfreudigen Paraphrasierungen melodischer Hauptgedanken, nimmt vielmehr gewichtigen Anteil an jener auf Entwicklung und Veränderung zielenden motivisch-thematischen Detailarbeit, die Brahms womöglich noch ernsthafter, noch konsequenter, leidenschaftlicher und zugleich sublimer betrieb als sein großes Vorbild Beethoven. Dies gilt besonders für den eröffnenden Sonatensatz, dessen epischer, mitunter fast schwerblütiger Grundduktus schon Clara Schumann an den Kopfsatz der faktisch zeitgleich entstandenen zweiten Sinfonie erinnert hatte. Hier wirken Solist und Orchester eng zusammen bei der Entfaltung des thematischen Materials, die drei sehr unterschiedliche Gedanken zu steter Metamorphose anregt: ein schmuckloses, streng periodisch gebautes Dreiklangsgebilde, mit dem das Konzert beginnt, ein sperriges Seitenthema mit harschen, synkopischen Akkordfiguren, das Episode bleibt, und ein schwärmerisches Gesangsthema, in dem der umfangreiche Satz seine emphatischsten Momente erlebt. Es gilt aber auch für das weltentrückte Adagio, dessen zerbrechliche, liedhafte Lyrik lange Zeit bei Holzbläsern und Hörnern verweilt, ehe sie von der Solovioline aufgegriffen wird, um sogleich variiert, weiter gedacht, neu bewertet und damit in andere Sphären entführt zu werden. Und es gilt sogar für das pointenreiche Finalrondo, das zwar auf recht traditionelle Weise mit dem tänzerischen, unverkennbar ungarisch gefärbten Material verfährt, indem Solist und Orchester einander in munterem Wechsel die Bälle zuspielen, das daneben aber auch thematische Entwicklungen in den formalen Diskurs

einbezieht. So ist der scheinbar neue Gedanke, den die Coda vorstellt, nichts anderes als ein pffiffiges Derivat des Hauptthemas, triolisch umformuliert und im Tempo beschleunigt. Unvermutet wieder abgebremst und plagal eingefärbt, scheint es die letzten Takte der Solopartie auf irritierende Weise ins Leere laufen zu lassen, bevor das Orchester sein energisches Schlusswort spricht.

Über dem zweiten Werk der vorliegenden Einspielung schwebt zwar ebenfalls der Geist Joseph Joachims, galt der Geiger doch auch in Sachen Kammermusik als des Komponisten wichtigster und kompetentester Berater. Konkreter aber als dieser ist im Falle seines Opus 36 der Einfluss einer jungen Dame auszumachen. Im Sommer 1858 war Brahms einer Einladung nach Göttingen gefolgt, wo er in eine heftige *amour fou* mit der Sopranistin Agathe von Siebold geriet. In etwa so rasant wie seine Zuneigung zu ihr wuchs freilich auch die Furcht vor einer ehelichen Bindung, die partout nicht zu seiner Auffassung eines freien Künstlerlebens passen wollte. *Ich liebe Dich, ich muß Dich wiedersehen! Aber Fesseln tragen kann ich nicht!* schrieb er ihr, worauf die tief verletzte Sängerin jede Beziehung zu ihm abbrach. Dass Brahms diese Trennung nicht leichten Herzens überwand, ist noch Jahre danach zu bemerken, als er seiner verlorenen Romanze im lyrischen Seitengedanken des Kopfsatzes aus dem zweiten Streichsextett ein klingendes Denkmal setzt. A-G-A-D/H-E lautet die Tonfolge eines Motivs (Takt 162 ff), das in mehreren großen Spannungslinien eine derart mitreißende Energie freisetzt, dass der gesamte Satz von ihr getragen wird. *Da habe ich mich von meiner letzten Liebe frei gemacht*, wird Brahms, der seine Schwäche für musikalische Monogramme dieser Art mit Robert Schumann teilte, dem befreundeten Sänger Joseph Gänsbacher wenig später gestehen.

Gleichwohl ist das 1865 vollendete Sextett alles andere als eine zweitrangige Anekdotengeburt. Stilistisch weniger rückschauend, weniger serenadenhaft und harmonisch reichhaltiger als das fünf Jahre ältere Schwesterwerk Opus 18, trägt die großangelegte Partitur unstrittig sinfonische Züge. Indizien hierfür: Ein Kopfsatz, dessen vornehmlich aus Quinten und Quarten gefügtes Hauptthema erst sehr allmählich Gestalt gewinnt, quasi nach und nach wie ein

Schmetterling aus dem Kokon schlüpft. Ein seltsam schüchternes, hintergründiges Scherzo in zartem Trauerflor, das seine tänzerische Herkunft erst in den rustikalen Ländlerrhythmen des Trios offenbart. Ein Finale, das zwei fundamental gegensätzliche Gedanken exponiert – motorische Sechzehntelgruppen und wiegende Gesangslinien –, um diese mit nie erlahmender Fantasie durchzuführen, hart zu konfrontieren oder in Syntheseabsicht miteinander zu verschränken. Vor allem aber ein Variationensatz, der den gerade erst 32-jährigen auf einem frühen Zenit seiner Schaffenskraft zeigt. Die Freiheiten im Umgang mit dem zugrundeliegenden Thema, die stetig veränderte Sichtweisen eröffnen, bis letztlich etwas wahrhaft Neues entsteht, sind typisch für Brahms und zentrales Prinzip der *entwickelnden Variation*, die für Arnold Schönberg und die Zweite Wiener Schule einmal so bedeutsam werden sollte.

ROMAN HINKE

Ergänzend zu den vorangegangenen Worten möchte ich die Bedeutung des Geigers Joseph Joachim im Streicherwerk von Johannes Brahms aus der Sicht des Interpreten hervorheben. Ich habe mich während der Vorbereitung zu dieser Einspielung ganz besonders von seiner Musikerpersönlichkeit inspirieren lassen und die Hinweise zur Brahmsinterpretation aus dieser Quelle studiert. Neben dem Briefwechsel zwischen den Freunden, aus dem wir sowohl zu beider Persönlichkeit als auch zu ihren Interpretationswünschen vieles herauslesen können, schenkt uns die Joachim-Moser-Violinschule aufschlussreiche Informationen, und zwar spezifisch zum Opus 77, aber auch ganz grundsätzlich zum Geigenspiel und Musikbegreifen Joseph Joachims überhaupt. Ausserdem existieren einige wenige späte Tonaufnahmen des Geigers, die uns ein ganz konkretes Bild seines Spiels vermitteln.

Da Johannes Brahms nicht mehr der Generation von Komponisten angehört, die verschiedene Instrumente beherrschten - wie es zu Zeiten Bachs oder Mozarts ganz üblich war – und er ganz aus der pianistischen Perspektive komponiert hat, war der Gedankenaustausch mit Joachim, der im Falle des Violinkonzerts fast ein Jahr währte, ganz entscheidend für die Endform des Stückes.

“Herauszukriegen ist das meiste, manches sogar recht originell violinmässig – aber ob man’s mit Behagen alles im heißen Saal spielen wird, möchte ich nicht bejahen bevor ich’s im Fluss mir vorgeführt”, so die erste Reaktion Joachims auf das Durchsehen der Violinstimme. Und weiter: *“schwer für alle, die nicht wie ich eine große Hand haben”* als Anmerkung zur Dezimenstelle im 1. Satz (T.218ff). Die Tempobezeichnung des letzten Satzes kommentiert Joachim *“non troppo vivace?sonst zu schwer”*. Brahms fügt daraufhin das gewünschte *“ma non troppo vivace”* hinzu, streicht es wieder aus, ergänzt es dann endgültig in der Partitur. Der 2. Satz trägt ursprünglich die *“un poco larghetto”*-Tempobezeichnung, später wird daraus ein *“Adagio”*. Eine präzise Beschreibung und Anleitung zur richtigen Vortragsweise dieses Werkes sowie empfohlene Metronomangaben finden wir in der erwähnten Violinschule. Obwohl Brahms selbst ungern Metronomangaben festlegte, finde ich die Joachimschen äußerst interessant, da sie allesamt schneller bzw. viel schneller sind als die, die wir heutzutage aus dem Konzertsaal kennen. Ich gehe davon aus, dass sie Joachims Vortrag auch tatsächlich entsprechen, da er sie erst nach einigen Aufführungen, mit einem gewissen Erfahrungswert auf der Bühne und im *“heißen Saal”* notierte und die Unterschiede zu seinen in einer späteren englischen Ausgabe der Violinschule notierten Angaben minimal sind (übrigens bestätigt auch die Aufnahme Bronislaw Hubermans, der als junger Geiger dem Komponisten das Violinkonzert vorspielte und dafür Begeisterung erntete, die raschen Tempi!). Sicher spiegelt sich hier Joachims Bemühen um eine tiefempfundene, unsentimentale, dem groß angelegten Werk und seiner Struktur gerecht werdenden Interpretation im Gegensatz zu einer selbstdarstellerischen und sich in oberflächlichen Details verlierenden Darbietung.

Immer wieder bin ich begeistert von den intelligenten und zu echtem Musikempfinden ermutigenden Ratschlägen in der „Violinschule“. So zum Beispiel zum Thema Vibrato: *“Aber auch bei einer con gran espressione oder molto appassionato überschriebenen Melodie wäre es von Übel, wenn der Vortragende auf allen Tönen jedes einzelnen Taktes ununterbrochen beben wollte, aus leidiger Gewohnheit oder – weil sie ihm gut in der Hand liegen. Das wäre ungefähr der Standpunkt mancher italienischer Tenöre, die, unbekümmert um den Sinn einer musikalischen Phrase, jenen Ton bevorzugen und am längsten aushalten, den ihre Kehle am besten hervorbringt. Von einem wirklichen Künstler setzt man voraus, dass er weiß, was ertut”* oder zur Solistenrolle der Geige im Opus 77 im Speziellen: *“...Der Vortrag des ebenso schwierigen wie bedeutenden Konzertes bietet dem Spieler eine besonders interessierende Aufgabe durch die Notwendigkeit intimsten Zusammenwirkens mit dem gleichberechtigten Orchester. Nur wer sich dessen Anteil recht eingeprägt und es während des Spielens innerlich mithört, wird eine vollständig befriedigende Wiedergabe ermöglichen. Der Vortragende muss genau empfinden, wo er zu dominieren und wo er sich unterzuordnen hat. Strenge, Festhalten am Takte, und gleichwohl freie Gestaltung des Ausdrucks, zurücktreten, ohne jedoch zur Unbedeutendheit herabzusinken, diese scheinbaren Gegensätze soll er zu vereinen wissen.”*

Trotz aller Information aus erster Hand darf man aber nicht vergessen, dass Brahms selbst die verschiedenartigsten Interpretationen seiner Werke zu schätzen wusste. „Machen Sie es, wie Sie es wollen, machen Sie es nur schön“, rät er bezeichnenderweise der Pianistin Fanny Davies. Wir sollten also Joachims Anweisungen als mögliche, autorisierte, unendlich wertvolle und genau zu studierende Interpretationsempfehlung ansehen.

Bald nach Joachim nahmen auch andere Geiger das Werk in ihr Repertoire auf, und es war ihr besonderer Stolz, eine eigene Kadenz zu präsentieren, obwohl die Joachimsche unter dessen Schülern große Verwendung fand und in verschiedenen Versionen von Generation zu Generation weitergegeben wurde. Ich habe mich

in dieser Aufnahme für die selten gespielte Kadenz von Ferruccio Busoni (1866-1924) aus dem Jahr 1913 entschieden. Brahms lernte Busoni als Wunderkind kennen und empfahl den jungen Pianisten in verschiedenen Künstlerkreisen: *“Was Schumann für mich getan hat, will ich für Busoni tun.”* Der junge Deutsch-Italiener beschäftigt sich eingehend mit den Brahms'schen Werken, sein Konzertrepertoire, sein früher Kompositionsstil und Widmungen an Brahms zeugen davon. Das 1. Klavierkonzert des Mentors fließt sogar in die Violinkadenz zu Opus 77 ein (vgl. op.15, 1. Satz T. 39-44 und Kadenz Violinkonzert, Streicherpart T.39-49). Die nacheinander einsetzenden Streicher am Ende der Kadenz gestalten den Übergang zur Coda wunderbar geschmeidig und bereiten ihre ätherische Stimmung vor. Ich vermute, dass Busoni die Kadenz Beethovens zu seiner Klavierversion seines Opus 61 kannte, die ähnliche Verwendung der Pauke und auch die Bemerkung Busonis zum Violinkonzert von Brahms, dass *“...das Stück so von Beethoven gestohlen...”* sei, geben dazu Anlass. Auch ein satirischer Text des literarisch hochbegabten Busoni, in dem er Schumann von seinem Freund Brahms im Himmel erzählen lässt, erwähnt Beethoven: *“Er sitzt einsam, in der deutschen Abteilung -er wäre gern näher zu Beethoven hingezogen- hat aber eine behagliche Einrichtung, recht einfach: ein paar Kissen, einige Hörner an den Wänden, gebrochene Dreiklänge und eine reizende Sammlung von Synkopen. Man hat ihm das Ehepaar Herzogenberg zu seiner Aufwartung beigelegt, und meine Frau führt die Wirtschaft...”*

Ferruccio Busoni gibt am 6. April 1897 Johannes Brahms in Wien das letzte Geleit und spielt dort zu dessen Gedenken am Abend das d-moll-Konzert op.15 mit den Berliner Philharmonikern.

Seine Kadenz empfinde ich als besonders ausdrucksstark, dem Werk gegenüber respektvoll, in seiner Schlichtheit kompositorisch originell und im Brahms'schen Sinne auf geigerische Schaustellung verzichtend. Ich hoffe, mit dieser Rarität im Sinne einer Improvisation und einer Verbeugung vor dem Werk zum Hinhören anzuregen...

ISABELLE FAUST



Isabelle Faust a reçu l'enseignement de Christoph Poppen et Dènes Zsigmondy et remporté, en 1987, le Premier Prix du Concours International *Leopold Mozart*, puis en 1993, le *Premio Paganini* de Gênes. La prestigieuse revue *Gramophone* lui décerne son *Young Artist of the Year Award* pour son premier enregistrement des sonates de Béla Bartók, en 1997.

Isabelle Faust se produit en concert avec de nombreux orchestres : les Philharmonies de Berlin et de Munich, l'Orchestre de la radio bavaroise, l'orchestre du Gewandhaus de Leipzig, l'Orchestre de Paris, le London Philharmonic Orchestra, le Boston Symphony Orchestra, le City of Birmingham Symphony Orchestra et le Tokyo Metropolitan Orchestra. Ses tournées la mènent dans de nombreux pays d'Europe, en Amérique du Sud et du Nord et en Asie. Elle est invitée régulièrement par les chefs Marek Janowski, Mariss Jansons, Paavo Berglund, Ingo Metzmacher, Marko Letonja et Claudio Abbado.

Sans jamais cesser de défendre le répertoire classique et romantique, Isabelle Faust interprète les grandes œuvres du xx^e siècle de Feldman, Jolivet, Ligeti et Scelsi. Elle a créé des concertos de Werner Egk et Thierry Lancino, *A Child Reliquary* de Richard Danielpour, la *Fantaisie* de Messiaen, des œuvres de Jörg Widmann, ainsi que les concertos que Michael Jarrell et Thomas Larcher lui ont dédiés.

La musique de chambre occupe dans sa carrière une place tout aussi importante. Ses partenaires sont entre autres Andreas Staier, Alexander Melnikov, Jean-Guihen Queyras, Lars Vogt, Christian Tetzlaff et Tabea Zimmermann.

Ses enregistrements ont tous été l'objet d'excellentes critiques et bon nombre d'entre eux ont été primés. 2010 marque pourtant une nouvelle étape dans son parcours discographique : son enregistrement des *Partitas* de Bach était distingué par un **Diapason d'or de l'année**, alors que *Gramophone* élisait aux **Gramophone Awards** l'intégrale des *Sonates pour piano et violon* de Beethoven avec Alexander Melnikov.

Isabelle Faust joue le Stradivarius "Belle au bois dormant" de 1704, gracieusement prêté par la L-Bank Baden-Württemberg.

Le **Mahler Chamber Orchestra** (MCO) est aujourd'hui un ensemble unique de par sa structure et sa vocation internationale. Son organisation et son fonctionnement atypiques en font un modèle pour le paysage orchestral européen. Composé d'une quarantaine de musiciens originaires de vingt pays et ne dépendant d'aucun sponsor extérieur, le MCO donne des opéras et des concerts à travers le monde entier, dans les villes comme dans des festivals privés. L'orchestre a été fondé en 1997 sous l'impulsion de ses musiciens eux-mêmes et de Claudio Abbado. Daniel Harding a pris une position centrale dans l'orchestre : en 1998, à vingt-deux ans, il en devient Principal chef invité, en 2003 Directeur musical, et depuis 2008 Chef principal. Chaque saison, il dirige environ un quart des projets de l'orchestre. Consacrée aux périodes classique, romantique et moderne, leur attention s'est plus récemment concentrée sur le répertoire du XIX^e siècle, qu'ils abordent avec cette vitalité et cette subtilité propres à une approche "chambriste".

Aux côtés de Claudio Abbado et du Chef principal Daniel Harding, on citera parmi les principaux partenaires de l'orchestre les noms des chefs d'orchestre Pierre Boulez, Kent Nagano, Ton Koopman, Robin Ticciati, Yannick Nézet-Séguin et Tugan Sokhiev, et des solistes Pierre-Laurent Aimard, Janine Jansen, Thomas Quasthoff, Martha Argerich, Fazil Say et Anja Harteros.

Daniel Harding est l'un des chefs les plus brillants de sa génération. Directeur musical de l'Orchestre symphonique de la Radio Suédoise, Principal chef invité du London Symphony Orchestra, partenaire musical du New Japan Philharmonic Orchestra, il est le Chef principal du Mahler Chamber Orchestra depuis 2008. Il est régulièrement invité par les Philharmonies de Vienne, Berlin et Milan (Scala), les orchestres du Concertgebouw (Amsterdam), de la Staatskapelle (Dresde), du Gewandhaus (Leipzig). Mais on a également pu l'entendre à la tête des Philharmonies de Munich, Oslo, Londres et Rotterdam, de l'Orchestre de la Radio Bavaroise, de l'Orchestre National de Lyon, du Santa Cecilia Orchestra de Rome, de The Orchestra of the Age of Enlightenment, des Orchestres de la Radio de Francfort et de l'Orchestre des Champs-Élysées. Aux États-Unis et au Canada, il s'est produit avec le Philadelphia Orchestra, la Philharmonie de Los Angeles, ainsi que les orchestres symphoniques de Chicago, Atlanta, Baltimore, Houston et Toronto.

Il a participé à de nombreuses productions scéniques à La Scala de Milan, au Royal Opera House, à Covent Garden, mais aussi dans le cadre des festivals de Salzbourg et d'Aix-en-Provence.

Née à Berlin en 1980, **Julia-Maria Kretz** étudie auprès de Marianne Boettcher à Berlin et de Thomas Brandis à Berlin et Lübeck. Elle a remporté de nombreux prix avec son Julius Stern Trio et est également membre de l'ensemble de chambre Spectrum Concerts Berlin, qui a son propre programme de concerts à la Kammermusiksaal de la Philharmonie de Berlin. Ses partenaires en musique de chambre sont Janine Jansen, Isabelle Faust, Mischa Maisky et Maxim Rysanov, entre autres. Elle s'est produite dans des festivals tels que "Julian Rachlin and Friends", le Festival de Musique du Schleswig-Holstein et les Mozarttage de Salzbourg. Julia-Maria Kretz fait partie de l'Orchestre du Festival de Lucerne, dirigé par Claudio Abbado, depuis 2006, et du Mahler Chamber Orchestra depuis 2008.

Membre du Quatuor Vogler, **Stefan Fehlandt** est né à Neubrandenburg (Allemagne) en 1964. De 1981 à 1987 il a étudié avec Erich Krüger et le professeur Alfred Lipka à la Hochschule für Musik Hanns Eisler de Berlin, où il enseigne la musique de chambre et l'alto depuis 1992. Il joue comme soliste avec divers orchestres, donne des récitals avec piano, participe à des projets avec l'Akademie für Alte Musik Berlin et l'Orchestre de chambre d'Europe ; en musique de chambre, il a pour partenaires Lars Vogt, Antje Weithaas, les quatuors Cherubini et Petersen. Il joue sur un alto de Ritz Iwata, fabriqué à Amsterdam en 1992.

Née à Hambourg, **Pauline Sachse** accomplit ses études à Berlin et à l'université Yale (USA) auprès de Tabea Zimmermann, Jesse Levine et Wilfried Strehle. En musique de chambre, elle a joué notamment avec Isabelle Faust, Steven Isserlis, Stella Doufexis, Wolfgang Meyer, Tabea Zimmermann, Gidon Kremer ou les membres du Beaux-Arts Trio, dans des festivals tels que "Chamber Music connects the World", le "Printemps de Heidelberg" ou le Festival de Mecklemburg-Poméranie-Occidentale. Depuis 2008, Pauline Sachse officie comme maître

de conférences à la Hanns Eisler Musikhochschule de Berlin, où elle était auparavant l'assistante de Tabea Zimmermann. Elle occupe également le poste d'altiste solo au Rundfunk Sinfonie Orchester de Berlin depuis 2010.

Après avoir étudié auprès d'André Navarra et de Pierre Fournier, **Christoph Richter** devient violoncelliste principal de l'Orchestre de la NDR de Hambourg (Günter Wand). Professeur à l'Université des Arts Folkwang à Essen (Allemagne), il fait partie du Quatuor Cherubini et est membre fondateur du Quatuor Heine (2004-09). Il se produit également en soliste avec l'Orchestre philharmonique de Munich et l'Orchestre philharmonique tchèque, mais aussi dans le cadre du Festival de Salzbourg. Son intérêt pour la musique contemporaine l'a conduit à travailler avec des compositeurs tels que Penderecki, Kurtág, Henze, Lachenmann, Holliger, Reimann, Goubaïdulina et Widmann. Christoph Richter enseigne à l'Académie Européenne de Musique de Chambre (ECMA), à l'Académie Menuhin (Suisse) et à la London String Quartet Foundation.

Issue d'une famille de musiciens serbes et russe, **Xenia Jankovic** fait dès l'âge de neuf ans ses débuts avec l'Orchestre Philharmonique de Belgrade. En 1970, elle intègre l'École Centrale du Conservatoire de Moscou. Après avoir gagné plusieurs concours nationaux, elle étudie auprès de Pierre Fournier et de Guy Fallot à Genève, et d'André Navarra à Detmold, où elle enseignera à partir de 2004 dans le cadre de la Musikhochschule. En 1981, elle remporte le Premier Grand Prix du prestigieux concours "Gaspar Cassado" à Florence. Elle se produit en soliste avec les Philharmonies de Londres et de Budapest, les Orchestres des radios de Madrid, Berlin et Copenhague, mais aussi en récital (Paris, Londres, Berlin, Moscou...) ou avec des partenaires tels que György Sebök, Gidon Kremer, András Schiff.

Isabelle Faust studied the violin with Christoph Poppen and Dènes Zsigmondy. In 1987 she won First Prize in the International Leopold Mozart Competition, and in 1993 the Premio Paganini in Genoa. The renowned magazine *Gramophone* gave her its Young Artist of the Year Award for her first recording of sonatas by Béla Bartók, in 1997.

Isabelle Faust appears with numerous orchestras, including the Berlin Philharmonic, Munich Philharmonic, Bavarian Radio Orchestra, Gewandhaus Orchestra Leipzig, Orchestre de Paris, London Philharmonic Orchestra, Boston Symphony Orchestra, City of Birmingham Symphony Orchestra, and Tokyo Metropolitan Orchestra. Her tours have taken her to many European countries, as well as to North and South America and Asia. She is regularly invited to perform with such conductors as Claudio Abbado, Paavo Berglund, Marek Janowski, Mariss Jansons, Marko Letonja, and Ingo Metzmacher.

Whilst not neglecting the Classical and Romantic repertoire, Isabelle Faust is a noted interpreter of the great twentieth-century works of Feldman, Jolivet, Ligeti, and Scelsi. She has premiered concertos by Werner Egk and Thierry Lancino, *A Child Reliquary* by Richard Danielpour, Messiaen's *Fantaisie*, works by Jörg Widmann, and violin concertos dedicated to her by Michael Jarrell and Thomas Larcher.

Isabelle Faust is also an enthusiastic chamber musician and enjoys close musical partnerships with Andreas Staier, Alexander Melnikov, Jean-Guihen Queyras, Lars Vogt, Christian Tetzlaff, and Tabea Zimmermann, among others.

Her recordings have all received excellent reviews and many have won awards. However, the year 2010 marked a new stage in her recording career: *Diapason* voted her CD of Bach partitas and sonatas a **Diapason d'Or of the Year**, while her complete set of the Beethoven sonatas for piano and violin with Alexander Melnikov received a **Gramophone Award** as Best Chamber Recording.

Isabelle Faust plays the 'Sleeping Beauty' Stradivarius of 1704, kindly loaned to her by the L-Bank Baden-Württemberg.

The **Mahler Chamber Orchestra** (MCO), with its unusual structure, international character and outstanding quality, is an ensemble unique to the present time. Its non-traditional organisation and system make it a model for the future of the European orchestral landscape. Composed of around forty musicians from twenty different nations, and independent of external sponsorship, the MCO plays operas and concerts all over the world, in cities as well as at exclusive festivals from the North Pole to the Red Sea. The orchestra was founded in 1997 by the musicians themselves and Claudio Abbado; their years of collaboration have resulted in many memorable highlights in the European classical music world. Daniel Harding took on a central position in the orchestra in 1998, when, at the age of twenty-two, he became Principal Guest Conductor; in 2003 he was named Music Director, and he has served as Principal Conductor since 2008. Harding conducts around a quarter of the orchestra's projects each season. He and the orchestra have worked on central repertoire of the Classical, Romantic and modern periods. More recently, their collective focus has shifted toward the Romantic repertoire, which they undertake with vitality and with a richness of nuance strongly influenced by their chamber-music approach. Alongside Claudio Abbado and Principal Conductor Daniel Harding, important artistic partners include the conductors Pierre Boulez, Kent Nagano, Ton Koopman, Robin Ticciati, Yannick Nézet-Séguin and Tugan Sokhiev, and the soloists Pierre-Laurent Aimard, Janine Jansen, Thomas Quasthoff, Martha Argerich, Fazil Say, and Anja Harteros.

Daniel Harding is one of the brightest of a new generation of conductors.

He is Music Director of the Swedish Radio Symphony Orchestra, Principal Guest Conductor of the London Symphony Orchestra, Music Partner of the New Japan Philharmonic Orchestra, and Principal Conductor of the Mahler Chamber Orchestra. He is a regular visitor to the Dresden Staatskapelle, the Vienna Philharmonic, the Berlin Philharmonic, the Royal Concertgebouw Orchestra, the Leipzig Gewandhaus Orchestra, and the Orchestra Filarmonica della Scala. Other guest conducting engagements have included the Bavarian Radio Orchestra, Munich Philharmonic, Orchestre National de Lyon, Oslo Philharmonic, London Philharmonic, Santa Cecilia Orchestra of Rome, Orchestra of the Age of Enlightenment, Rotterdam Philharmonic, Frankfurt Radio Orchestra, and the Orchestre des Champs-Élysées. In North America he has performed with the Philadelphia Orchestra, the Los Angeles Philharmonic, and the Chicago, Atlanta, Baltimore, Houston and Toronto Symphony Orchestras. In opera, his recent engagements have included appearances at the Salzburg Festival, the Royal Opera House Covent Garden, the Festival d'Aix-en-Provence, and La Scala in Milan.

Born in Berlin in 1980, **Julia-Maria Kretz** studied with Marianne Boettcher in Berlin and Thomas Brandis in Berlin and Lübeck. She has won many prizes with her Julius Stern Trio, and is also a member of the chamber ensemble Spectrum Concerts Berlin, which has its own concert series in the Kammermusiksaal of the Berlin Philharmonie. Her chamber music partners include Janine Jansen, Isabelle Faust, Mischa Maisky, and Maxim Rysanov. She has appeared at such festivals as 'Julian Rachlin and Friends', the Schleswig-Holstein Music Festival, and the Salzburg Mozarttage. Julia-Maria Kretz has been a member of the Lucerne Festival Orchestra, conducted by Claudio Abbado, since 2006, and of the Mahler Chamber Orchestra since 2008.

A member of the Vogler Quartet, **Stefan Fehlandt** was born in Neubrandenburg (Germany) in 1964. From 1981 to 1987 he studied with Erich Krüger and Professor Alfred Lipka at the Hochschule für Musik Hanns Eisler in Berlin, where he has taught chamber music and viola since 1992. He appears as a soloist with various orchestras, performs recitals with piano, and takes part in orchestral projects with the Akademie für alte Musik Berlin and the Chamber Orchestra of Europe; his partners in chamber music include Boris Pergamenschkow, Lars Vogt, Antje Weithaas, and the Cherubini and Petersen Quartets. He plays a viola by Ritz Iwata, built in Amsterdam in 1992.

Born in Hamburg, **Pauline Sachse** studied in Berlin and at Yale University with Tabea Zimmermann, Jesse Levine, and Wilfried Strehle. In chamber music, she has played with such artists as Isabelle Faust, Steven Isserlis, Stella Doufexis, Wolfgang Meyer, Tabea Zimmermann, Gidon Kremer and the members of the Beaux-Arts Trio, and at festivals including 'Chamber Music Connects the World', the Heidelberg Spring Festival, and the Mecklenburg-Western Pomerania Festival. Since 2008 Pauline Sachse has been a lecturer at the Hanns Eisler Musikhochschule in Berlin, where she was previously Tabea Zimmermann's assistant. She was appointed principal viola of the Rundfunk Sinfonie Orchester Berlin in 2010.

After studying with André Navarra and Pierre Fournier, **Christoph Richter** was appointed principal cellist of the NDR Sinfonieorchester under Günter Wand. He subsequently became a professor at the Folkwang University of Arts in Essen (Germany), and was a member of the Cherubini Quartet and a founder member of the Heine Quartet (2004-09). He has played as soloist with many leading orchestras, including the Munich Philharmonic, the Czech Philharmonic, and Camerata Salzburg for a Henze premiere at the Salzburg Festival. His interest in contemporary music has led him to work with such composers as Penderecki, Kurtág, Henze, Lachenmann, Holliger, Reimann, Gubaidulina, and Widmann. A faculty member of the European Chamber Music Academy (ECMA), he teaches at the Menuhin Academy in Switzerland and the London String Quartet Foundation and gives masterclasses in a number of countries.

Xenia Jankovic comes from a family of Serbian and Russian musicians. She made her debut with the Belgrade Philharmonic Orchestra at the age of nine. In 1970 she entered the Central School of the Moscow Conservatory. After winning several national competitions, she studied with Pierre Fournier and Guy Fallot in Geneva and André Navarra in Detmold, where she was later to teach at the Musikhochschule from 2004 onwards. In 1981 she won First Prize at the prestigious Gaspar Cassado Competition in Florence. She has appeared as a soloist with the London Philharmonic and Budapest Philharmonic and with radio symphony orchestras in Madrid, Berlin, and Copenhagen; in solo recitals in Paris, London, Berlin, and Moscow; and with such chamber music partners as György Sebök, Gidon Kremer, and András Schiff.

Isabelle Faust erhielt ihre musikalische Ausbildung bei Christoph Poppen und Dènes Zsigmondy; 1987 gewann sie den ersten Preis des internationalen Leopold-Mozart-Wettbewerbs und 1993 den *Premio Paganini* von Genua. Für ihre erste Einspielung der Sonaten von Béla Bartók wurde sie 1997 mit dem *Young Artist of the Year Award* der renommierten Zeitschrift *Gramophone* ausgezeichnet.

Als Konzertsolistin ist Isabelle Faust mit zahlreichen Orchestern aufgetreten, u.a. den Münchner und den Berliner Philharmonikern, dem Orchester des Bayerischen Rundfunks, dem Gewandhausorchester Leipzig, dem Orchestre de Paris, dem London Philharmonic Orchestra, dem Boston Symphony Orchestra, dem City of Birmingham Symphony Orchestra und dem Tokyo Metropolitan Orchestra.

Konzertreisen führten sie in viele Länder Europas, in die USA, nach Südamerika und Asien. Sie arbeitet regelmäßig mit Dirigenten wie Marek Janowski, Mariss Jansons, Paavo Berglund, Ingo Metzmacher, Marko Letonja und Claudio Abbado.

Neben dem klassischen und romantischen Repertoire widmet sich Isabelle Faust auch den großen Werken des 20. Jahrhunderts, sei es Feldman, Jolivet, Ligeti oder Scelsi. Sie spielte die Uraufführungen von Violinkonzerten von Werner Egk und Thierry Lancino, *A Child Reliquary* von Richard Danielpour, Messiaens *Fantasie*, Werke von Jörg Widmann und ihr gewidmete Konzerte von Michael Jarrell und Thomas Larcher.

Ebenso wichtig wie ihre solistischen Auftritte ist für Isabelle Faust die Kammermusik. Zu ihren Kammermusikpartnern gehören Andreas Staier, Alexander Melnikov, Jean-Guihen Queyras, Lars Vogt, Christian Tetzlaff und Tabea Zimmermann.

Ihre Einspielungen sind hervorragend kritisiert und viele mit Preisen ausgezeichnet worden. Im Jahr 2010 aber wurde ihre diskographische Erfolgsgeschichte auf eine neue Stufe gehoben: ihre Einspielung der *Partiten* von Bach wurde mit einem *Diapason d'or de l'année* ausgezeichnet, und die Zeitschrift *Gramophone* ehrte ihre Gesamteinspielung (zusammen mit Alexander Melnikov) der *Sonaten für Violine und Klavier* von Beethoven mit einem *Gramophone Award*. Isabelle Faust spielt die Stradivarius „Dornröschen“ von 1704, die ihr freundlicherweise von der L-Bank Baden-Württemberg zur Verfügung gestellt wird.

Das **Mahler Chamber Orchestra** (MCO) ist in seiner internationalen Besetzung und Ausrichtung einzigartig. Mit seiner untypischen organisatorischen Struktur und Arbeitsweise hat es in der europäischen Orchesterlandschaft Modellcharakter. Es ist ein frei finanziertes Orchester mit vierzig Mitgliedern aus zwanzig Ländern, das 1997 auf Betreiben seiner Musiker unter der Führung von Claudio Abbado gegründet worden ist. Das MCO ist im Bereich Oper und Konzert in aller Welt tätig, in den Musikmetropolen ebenso wie bei Musikfestivals privaten Charakters.

Daniel Harding nimmt im Orchester eine zentrale Stellung ein: 1998 wurde er im Alter von zweiundzwanzig Jahren Erster Gastdirigent, 2003 Musikdirektor und 2008 Chefdirigent des MCO. Er übernimmt in jeder Spielzeit etwa ein Viertel der Projekte. Der Aktionsradius des Orchesters erstreckt sich auf die Klassik, die Romantik und die Moderne, seit einiger Zeit liegt der musikalische Schwerpunkt auf dem Repertoire des 19. Jahrhunderts, das mit der besonderen Lebendigkeit und Feinsinnigkeit bearbeitet wird, die sich aus dem „kammermusikalischen“ Ansatz ergibt.

Unter den künstlerischen Partnern des Orchesters sind neben Claudio Abbado und dem Chefdirigenten Daniel Harding Dirigenten wie Pierre Boulez, Kent Nagano, Ton Koopman, Robin Ticciati, Yannick Nézet-Séguin und Tugan Sokhiev und Solisten wie Pierre-Laurent Aimard, Janine Jansen, Thomas Quasthoff, Martha Argerich, Fazil Say und Anja Harteros zu nennen.

Daniel Harding ist einer der brilliantesten Dirigenten seiner Generation.

Er ist Musikdirektor des Schwedischen Radio-Sinfonieorchesters, Erster Gastdirigent des London Symphony Orchestra, musikalischer Partner des New Japan Philharmonic Orchestra und seit 2008 Chefdirigent des Mahler Chamber Orchestra. Er gastiert regelmäßig bei den Wiener und Berliner Philharmonikern, an der Mailänder Scala, beim Concertgebouw-Orchester Amsterdam, der Staatskapelle Dresden und dem Gewandhaus-Orchester Leipzig. Er hat die Philharmoniker München, Oslo, London und Rotterdam dirigiert, das Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks, das Orchestre National de Lyon, das Santa Cecilia Orchestra Rom, The Orchestra of the Age of Enlightenment, das Rundfunk-Sinfonieorchester Frankfurt und das Orchestre des Champs-Élysées. In den Vereinigten Staaten und in Kanada ist er mit dem Philadelphia Orchestra, den Philharmonikern von Los Angeles und mit den Sinfonieorchestern von Chicago, Atlanta, Baltimore, Houston und Toronto aufgetreten. Er war an zahlreichen szenischen Produktionen an der Mailänder Scala, am Royal Opera House, am Covent Garden, aber auch im Rahmen der Festivals von Salzburg und Aix-en-Provence beteiligt.

Julia-Maria Kretz, 1980 in Berlin geboren, studiert bei Marianne Boettcher in Berlin und bei Thomas Brandis in Berlin und Lübeck. Sie hat mit ihrem Julius Stern Trio zahlreiche Preise gewonnen, außerdem ist sie Mitglied des Kammermusikensembles Spectrum Concerts Berlin, das im Kammermusiksaal der Berliner Philharmonie eine eigene Konzertreihe hat. Ihre Kammermusikpartner sind Janine Jansen, Isabelle Faust, Mischa Maisky und Maxim Rysanov u.a. Sie ist bei Festivals wie dem „Julian Rachlin and Friends“, dem Schleswig-Holstein Musikfestival und den Salzburger Mozarttagen aufgetreten. Julia-Maria Kretz ist seit 2006 Mitglied des von Claudio Abbado geleiteten Lucerne Festival Orchestra, seit 2008 gehört sie dem Mahler Chamber Orchestra an.

Stefan Fehlandt, 1964 in Neubrandenburg geboren, ist Mitglied des Vogler Quartetts. Er hat von 1981 bis 1987 bei Erich Krüger und Prof. Alfred Lipka an der Hochschule für Musik Hanns Eisler in Berlin studiert, wo er seit 1992 Kammermusik und Viola unterrichtet. Als Solist ist er mit verschiedenen Orchestern aufgetreten, hat Sonatenabende mit Klavier gegeben und war an Projekten der Akademie für Alte Musik Berlin und des Chamber Orchestra of Europe beteiligt; seine Kammermusikpartner sind Lars Vogt, Antje Weithaas, das Cherubini und das Petersen Quartett. Er spielt eine 1992 in Amsterdam gebaute Viola von Ritz Iwata.

Pauline Sachse, in Hamburg geboren, studierte in Berlin und an der Yale University (USA) bei Tabea Zimmermann, Jesse Levine und Wilfried Strehle. Als begeisterte Kammermusikerin spielte sie mit Künstlern wie Isabelle Faust, Steven Isserlis, Stella Doufexis, Wolfgang Meyer, Tabea Zimmermann, Gidon Kremer und Mitgliedern des Beaux-Arts-Trios bei Festivals wie „Chamber Music connects the World“, dem Heidelberger Frühling oder dem Mecklenburg Vorpommern Festival. Seit 2008 ist Pauline Sachse Dozentin an der Hochschule für Musik Hanns Eisler in Berlin. Zuvor unterrichtete sie dort als Assistentin von Tabea Zimmermann. Seit 2010 ist sie als Solo-Bratschistin beim Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin engagiert.

Christoph Richter hat bei André Navarra und Pierre Fournier studiert und wurde dann erster Solocellist des NDR-Sinfonieorchesters (Günter Wand). Er hat eine Professur an der Folkwang Universität in Essen inne, er ist Mitglied des Cherubini Quartetts und Gründungsmitglied des Heine Quartetts (2004-09). Als Solist ist er mit den Münchner Philharmonikern und der Tschechischen Philharmonie Prag, aber auch im Rahmen der Salzburger Festspiele aufgetreten. Sein starkes Interesse an zeitgenössischer Musik führte zur Zusammenarbeit mit Komponisten wie Penderecki, Kurtág, Henze, Lachenmann, Holliger, Reimann, Goubaidulina und Widmann. Christoph Richter unterrichtet an der European Chamber Music Academy (ECMA), an der Menuhin Academy (Schweiz) und an der London String Quartet Foundation.

Xenia Jankovic kommt aus einer serbisch-russischen Musikerfamilie und debütierte schon im Alter von neun Jahren mit den Belgrader Philharmonikern. 1970 trat sie in die Zentrale Musikschule des Moskauer Konservatoriums ein. Nachdem sie mehrere internationale Wettbewerbe gewonnen hatte, studierte sie bei Pierre Fournier und Guy Fallot in Genf und bei André Navarra in Detmold, wo sie seit 2004 an der Musikhochschule unterrichtet. 1981 erlangte sie den Premier Grand Prix des renommierten Gaspar Cassado-Wettbewerbs in Florenz. Als Solistin ist sie mit dem Philharmonia Orchestra London und den Belgrader Philharmonikern, mit den Rundfunkorchestern von Madrid, Berlin und Kopenhagen, aber auch in Recitals (Paris, London, Berlin, Moskau...) oder mit Kammermusikpartnern wie Görgy Sebök, Gidon Kremer und András Schiff aufgetreten.



La **Société Philharmonique de Bilbao** a été fondée en 1896 et sa salle de concerts, considérée comme la plus ancienne d'Espagne, construite en 1904. Les photographies dédicacées qui couvrent les murs des couloirs et des loges d'artistes prouvent que les plus grands musiciens s'y sont produits depuis son inauguration. Parmi ceux qui ont enchanté le public de la Société, citons Maurice Ravel, Fritz Kreisler, Arthur Rubinstein, Elisabeth Schwarzkopf, Sir Simon Rattle, Krystian Zimerman, Anne Sofie von Otter...

The Bilbao Philharmonic Society was founded in 1896 and its concert hall was built in 1904. It is considered to be the oldest concert hall in Spain. The signed photographs that cover the walls of its corridors and artist rooms demonstrate that the world's finest musicians have played there since the first concert. Maurice Ravel, Fritz Kreisler, Arthur Rubinstein, Elisabeth Schwarzkopf, Sir Simon Rattle, Krystian Zimerman, and Anne Sofie von Otter are among the many who have delighted the Society's audiences.

Die Philharmonische Gesellschaft Bilbao wurde 1896 gegründet, der Konzertsaal, der als der älteste Spaniens gilt, wurde 1904 erbaut. Aus den mit Widmungen versehenen Photographien, mit denen die Wände der Flure und der Künstlergarderoben bedeckt sind, ist ersichtlich, dass seit seiner feierlichen Eröffnung die bedeutendsten Musiker dort aufgetreten sind. Maurice Ravel, Fritz Kreisler, Arthur Rubinstein, Elisabeth Schwarzkopf, Sir Simon Rattle, Krystian Zimerman, Anne Sofie von Otter, um nur einige wenige zu nennen, haben das Publikum der Gesellschaft begeistert.



harmonia mundi s.a.

Mas de Vert, F-13200 Arles © 2011

Enregistrement février 2010, Sociedad Filarmónica de Bilbao (Concerto)
& septembre 2010, Teldex Studio Berlin (Sextuor)

Direction artistique : Martin Sauer

Prise de son : Philipp Knop - Montage : Martin Litauer, Teldex Studio Berlin

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Photos : Felix Broede (couverture), Annelies Van der Vegt (Isabelle Faust, pages intérieures et rabat),
Harald Hoffman (Daniel Harding), Sonja Werner (Mahler Chamber Orchestra),
Kassara (Stefan Fehlandt), Robert Berner (Pauline Sachse),
Irène Zandel (Christoph Richter), Knud Dobberke (Xenia Jankovic)

Maquette Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

HMC 902075