



CHAN 10564

CHANDOS

BEETHOVEN

Triple Concerto

BRAHMS

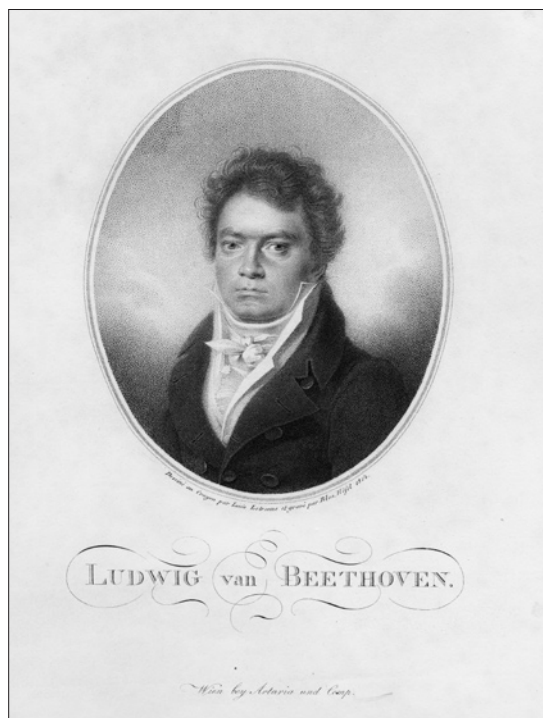
Double Concerto

Trio Poseidon

Gothenburg Symphony Orchestra

NEEME JÄRVI





Portrait by Louis Letronne © Peter Joslin Collection

Ludwig van Beethoven, 1814

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Concerto for Piano, Violin, Cello and Orchestra, Op. 56*

in C major • in C-Dur • en ut majeur

Dem Fürsten Franz Joseph v. Lobkowitz gewidmet

1	I Allegro – Più allegro	17:58
2	II Largo –	5:41
3	III Rondo alla Polacca – Allegro – Tempo I	12:57

Johannes Brahms (1833–1897)

Concerto for Violin, Cello and Orchestra, Op. 102†

in A minor • in a-Moll • en la mineur

4	I Allegro	17:08
5	II Andante	6:58
6	III Vivace non troppo – Poco meno allegro – Tempo I	8:30

TT 69:41

Trio Poseidon*

Sara Trobäck Hesselink violin†

Claes Gunnarsson cello†

Per Lundberg piano

Gothenburg Symphony Orchestra

(The National Orchestra of Sweden)

Christer Thorvaldsson concert master

Neeme Järvi

Beethoven: Triple Concerto / Brahms: Double Concerto

Concertos for more than one solo instrument have been something of a Cinderella genre. They presumably evolved out of the baroque *concerto grosso*, in which there was a clearly defined process of give and take between the main orchestra (the *ripieno*) and a smaller instrumental group (the *concertino*). But in the classical era the solo concerto, with its guiding concepts of individual virtuosity and dramatic opposition between soloist and orchestra, came to dominate, and successful multi-instrument concertos, such as Mozart's *Sinfonia concertante* for violin and viola, were rare phenomena indeed. This may be because, although in the late eighteenth and nineteenth centuries the solo concerto was quite clearly an *orchestral* genre, the interplay and dialogue required of two or more solo instruments imported elements that more clearly related to *chamber* music. This mixture of genres can easily be apprehended – and is dealt with quite differently – in Beethoven's Triple Concerto, which might be described as a piano trio with orchestral accompaniment, and the Double Concerto of Johannes Brahms, which could for large stretches

be considered as a piano trio in which the orchestra takes on the role of the piano.

Beethoven: Triple Concerto

Beethoven seems to have started composing his Concerto in C major for violin, cello and piano, Op. 56 – generally known as his Triple Concerto – in 1803, the year of the *Eroica* Symphony. It was intended for the Archduke Rudolph of Austria, son of Emperor Leopold II, who had begun to study with Beethoven in that year. This undoubtedly explains why the piano part, which would have been performed by the Archduke, is suited to a pianist of relatively modest attainments, while the violin and cello parts – intended for the violinist Carl August Seidler and the cellist Anton Kraft – presuppose players of a more virtuoso rank. Kraft, indeed, was a highly experienced player who had served twelve years in the Esterházy orchestra under Haydn, and since 1795 had been in the service of Beethoven's Viennese patron Prince Lobkowitz. However, the intended performance did not then materialise, and Beethoven put the work aside

unfinished, only taking it up again in the summer of 1804. Even then it was another three years before it was published, in 1807, and the first known public performance was given in a concert organised by the violinist Ignaz Schuppanzigh at Vienna's Augartensaal in May 1808.

Writing what was essentially a concerto for piano trio confronted Beethoven with some intriguing structural and textural challenges. Evidently he relished expanding the concerto form to accommodate three soloists, but he clearly wanted to avoid making the structure too long and cumbersome by mechanically allowing each individual player to give full statements in the exposition and recapitulation of each of the main themes in the first movement. In fact he tends to treat the trio as a double rather than a triple entity, made up of the two strings and the piano. This strategy made the form more manageable, while permitting the Archduke Rudolph a number of solo spots (where a certain amount of 'easy' bravura writing enters the piano part). Even so, the result was one of Beethoven's longest movements in sonata form. To prevent the cello from being obscured by the orchestra and the piano's bass Beethoven put most of the cello part into the instrument's highest register, which has

excellent powers of penetration. In fact it is the cellist who of the three soloists has the most demanding role. Another strategy, much on show in the first and last movements, was to use melodies that could be divided into relatively short motivic fragments; these could be passed around among the players to give them an apparent equality.

The first movement begins almost mysteriously with an ascending figure in the cellos and basses, which develops, via a full orchestral crescendo, into the first subject – apparently rather severe, but capable of great warmth in its later developments. The orchestra next presents the serene second theme, and a subsidiary marching tune, then fades out on a hushed, expectant repetition, from the first violins, of the key-note of C. Above this the solo cello enters, establishing its primacy in the ensemble of soloists. It is answered by the solo violin, and the two instruments prepare for the entry of the piano (Beethoven perhaps felt that the Archduke's entry would gain authority from coming last), after which the orchestra bursts in with another military march. There is an expansive development section in which we encounter delightful passages when the orchestra falls silent and the soloists are left alone to play as a trio, or when each soloist takes up one of the

themes on his own. After the recapitulation there occurs a brief, lyrical cadenza for the three instruments together, accompanied by soft chords from the orchestra, just before the coda allows them an opportunity for more brilliant display.

After this very large opening movement the *Largo* second movement, in A flat, is correspondingly short. An introduction for muted strings is followed by the solo cello singing its soaring *molto cantabile* theme in its highest register. As the violin and cello share the melodic material the piano supplies a gentle accompaniment. Essentially, the opening idea is the only subject. It is developed, and the movement appears to be progressing unhurriedly towards a central episode; but a quiet anticipatory passage given to the soloists reveals itself not as a transition to such an episode but as the preparation for the finale, which follows without a break. This proves to be a brilliant *Rondo alla Polacca*, an example of the Polonaise, the Polish folk-dance long popular with German composers from Bach to Schubert for its bravura and rhythmic *élan*. (Beethoven in fact only wrote three movements *alla Polacca* in his entire output, and this is the most significant example.) The solo cello again introduces the principal theme, which

within itself contains a teasing modulation to E major. It frames episodes of contrasting melody and key. Beethoven plays around with the strutting 3/4 *Polacca* rhythms, and eventually, after a recapitulation of the first episode and a mysterious preparation, he wittily foreshortens the metre into a brisk 2/4 time. The orchestra pauses for a written-out cadenza by the soloists, which swells and then fades away; and the original 3/4 tempo returns in serene satisfaction for the triumphant ending.

Brahms: Double Concerto

While Beethoven's Triple Concerto is an early middle-period work, expansive and relaxed in its treatment of the chosen medium, the Double Concerto in A minor, Op. 102 by Brahms has all the structural compression of his late period, something which, combined with the unusual choice of soloists, caused early audiences – even his close friends – to complain that the work was too difficult, or even tedious. The verdict of history, however, is that this is one of the richest and most frankly romantic of all his instrumental creations, as well as being a fitting conclusion to his orchestral output.

Only a couple of years after the premiere of Brahms's Violin Concerto (1879), the

friendship between Brahms and the violinist Joseph Joachim had suffered almost irreparable damage. Joachim tried to divorce his wife, the singer Amalie Schneeweiss, on an unfounded suspicion of adultery, and the chivalrous Brahms took her side – a major factor in the failure of the divorce proceedings. In 1887, after an estrangement of several years, Brahms wrote his Double Concerto partly as a kind of peace-offering to Joachim, who indeed gave the premiere, conducted by Brahms, in Cologne with their mutual friend Robert Hausmann, who had been the cellist of the Joachim String Quartet since 1879. Joachim deeply appreciated this gesture of reconciliation. His professional esteem and admiration for his friend's music had never flagged, and as with the Violin Concerto he contributed to a significant extent in the shaping and refinement of the new concerto's solo string parts.

Mozart's *Sinfonia concertante* for violin and viola and Beethoven's Triple Concerto were surely significant influences for Brahms, and the result is in fact the most frankly romantic of his concertante works, in his most advanced style. As suggested above, the conception is closest to that of an expanded piano trio, the orchestra assuming the place of the pianoforte; and there are strong expressive

links between the Double Concerto and Brahms's C minor Piano Trio, Op. 101, completed the previous summer. The trio's four concise movements have yielded in the concerto, however, to a three-movement plan dominated by a large opening movement. This is not merely symphonic in outline but enlarged by a brilliant, rhapsodising, cadenza-like introduction presenting cello and violin, separately and together, in bravura solos significantly marked *in modo d'un recitativo*, before the hard-driven and passionate orchestral tutti.

The innate romanticism of the Double Concerto springs from the nature of the instruments themselves. In this work Brahms extends to the whole design a series of analogies with vocal music which he had adumbrated in the slow movements of his previous concertos. Treated as co-equal soloists, the two string instruments, so alike in construction and so different in character, inevitably suggest dialogue – and male / female dialogue at that. The violin is a sometimes assertive female and the cello a sometimes pliant and dreamy male, but the fundamental polarities are built into their sonority. The very notion of two soloists in dialogue and duet suggests operatic parallels. The idea of treating a concerto soloist like

an operatic character goes back at least as far as Spohr's *Gesangszone* for violin and orchestra, Op. 47 of 1816, but by employing two instruments of contrasted range and tone Brahms vastly enlarged the dramatic potential. He invests the utterances of cello and violin with something of the sexual polarity of baritone/tenor hero and soprano heroine.

Perhaps there is a further implication that the soloists, in this work conceived in the cause of friendship, represent Brahms and Joachim themselves. If so, it is mildly ironic that Joachim, who could only be represented in his own instrument, and who Brahms believed had wronged his wife, should therefore have to take the feminine part of the discourse. But it is no less ironic than that Brahms, so often self-conscious about his high tenor voice, should award himself the deep masculine cello register. Among the features which indicate the person to whom the work is especially addressed are the first entry of the violin after the tutti exposition, Brahms shaping the first theme's salient three-note figure to Joachim's personal 'F – A – E' motto (*Frei aber einsam*, free but alone); and the eloquent second subject. This latter melody has long been recognised as referring to a work that was an especial favourite

of both Joachim and Brahms, namely the Violin Concerto No. 22 in A minor by Giovanni Battista Viotti (1755 – 1824), the great violinist-composer of the classical era. Brahms modelled his theme after Viotti's opening subject; however, there is no question of simple quotation. He fashions a theme wholly Brahmsian with the same contours and rhythms: the kind of creative allusion best shared between close friends.

The first movement is possibly Brahms's most perfect fusion of symphonic dynamism and lyrical ardour, achieved in a design that combines rhapsodic freedom of utterance (as in the introductory cadenzas, cello and violin anticipating first and second subjects respectively) with a taut and very powerful sonata form rich in characterful and subtly interrelated themes. Among its most memorable ideas is a forcefully, insistent rhythmic theme that is a notable example of Brahms's love both of syncopation and strong dissonance. But even more striking as an instance of his powers of thematic development is the way in which Brahms utterly transforms it, just before the recapitulation, into a passage of infinite and mysterious tenderness – and a third version of this theme, fervent and sonorous, touches off the dramatic coda.

Introduced by two bars whose calls of a rising fourth outline the first notes of the main theme, the serene central *Andante* in D major is comparatively simple in construction, a ternary form whose gorgeous, song-like principal tune is given out by the soloists in octaves, and whose second strain proves to be that tune's own (inexact) inversion. The middle section is built on a grave and glowing chorale-type theme in F for woodwind, which the soloists decorate in their most blissfully conversational vein. Here the impression of a love duet is especially difficult to dispel, and Verdi himself could hardly have built a more soaringly vocal culmination than Brahms, intensifying the effect by violin octaves, creates for his soloists out of the reappearance of the rising-fourth figure. The lyrical main theme returns, expanded, and the second section is recalled in a radiant coda, soaring fourths and all.

The finale is a Hungarian rondo with sonata elements, on a droll yet graceful subject which Brahms treats with humour, fiery rhetoric, occasional ceremoniousness, and a measured but irresistible rhythmic impetus. It is first announced by the cello, which also propounds the majestically ascending second subject in sonorous double-stops. The return of the rondo wittily peters out into

fragments, and an impassioned, D-minorish theme, contrasting abrupt dotted rhythms and triplets, strides across the course of the music. This is the first part of an extended episode, itself ternary in form. At its centre is a calmer theme in F with a noticeably syncopated rhythm; when the soloists take it up more forcefully it appears to be a clear reference back to the syncopated theme of the first movement, thus emphasising the organic unity of the work as a whole. The theme in dotted rhythm returns, leading back to the rondo tune and the second subject, which now appears in A major – and in the major mode the music remains throughout the coda. This begins with a slower form of the rondo subject, decorated by the soloists in a dialogue of paradisiac roulades, before a triumphant return to *Tempo primo* for the final bars.

© 2010 Calum MacDonald

Born in 1978 in Örebro, Sweden, **Sara Trobäck Hesselink** studied the violin under Professor Tibor Fulepat at the Gothenburg College of Music, and Professor György Pauk at the Royal Academy of Music in London. She has also participated in master-classes with Lord Yehudi Menuhin, Ruggiero Ricci,

Joshua Bell and Maxim Vengerov. Recognised from a young age for her heart-warming style and deep artistic interpretation, she has enjoyed a prolific career as a soloist, touring throughout Europe as well as in China. Having made her London debut playing Tchaikovsky's Violin Concerto with the London Soloists in St Martin-in-the-Fields in 1999, she returned the following two seasons for performances of Brahms's Double Concerto and Beethoven's Violin Concerto, appearing at the Queen Elizabeth Hall among other venues. A dedicated chamber musician, she has taken part in chamber music festivals throughout Sweden but also abroad. In 2001 she founded Trio Poseidon with the cellist Claes Gunnarsson and pianist Per Lundberg. She was appointed Artist of the Year by the Swedish Music Festival Association in 2002, and elected a member of the Royal Swedish Academy of Music in 2008. She has been the concert master of the Gothenburg Symphony Orchestra since 2002. Sara Trobäck Hesselink plays a violin by Giovanni Battista Guadagnini on loan from the Järnåker Foundation in Stockholm.

Born in Gothenburg in 1976, **Claes Gunnarsson** studied with Mats Lidström and Mats Rondin at the Gothenburg

University and with Ralph Kirshbaum at the Royal Northern College of Music in Manchester. As one of Sweden's leading cellists, he has performed with major orchestras throughout Europe, in the USA and China under conductors such as Neeme Järvi, Alexander Lazarev, Michail Jurowski and Christian Zacharias, and been invited to the most prestigious international festivals. After his debut with the Gothenburg Symphony Orchestra in 1998, he was chosen as Artist in Residence at the Swedish Broadcasting Corporation. In 2000 he made his debut in London, playing the Double Concerto by Brahms in the Queen Elizabeth Hall with the violinist Sara Trobäck Hesselink. With her and the pianist Per Lundberg he is a founder member of Trio Poseidon, one of Sweden's most sought-after chamber music ensembles. Lately, he has performed in well-known venues such as the Wigmore Hall in London, Neurosciences Institute in La Jolla, California and Philharmonic Hall in St Petersburg. Claes Gunnarsson combines his solo career with the post as Principal Cello of the Gothenburg Symphony Orchestra, a position he has held since 1999. He plays a cello built by David Tecchler in 1707 and lent by the Järnåker Foundation in Stockholm.

The pianist **Per Lundberg** was born in Stockholm in 1962. He studied with Marianne Jacobs and Professors José Ribera (piano), Frans Helmerson, Lars Frydén and Endre Wolf (chamber music) before continuing his studies at the Hochschule (now Universität) für Musik und darstellende Kunst in Vienna under Professor Heinz Medjimorec. Internationally active as both a soloist and chamber musician, he has performed with the major Swedish symphony orchestras, collaborated with chamber ensembles such as the Britten Quartet, Winterthurer Streichquartett, New Helsinki Quartet, Vilnius String Quartet, Tale Quartet, Zetterqvist Quartet, Ars Amata Zürich and Amar Quartett, and regularly appeared at summer festivals throughout Europe. With the trombonist Christian Lindberg he has performed at venues such as the Kölner Philharmonie and De Doelen, Rotterdam. He is the pianist of Trio Poseidon which he co-founded with the violinist Sara Trobäck Hesselink and cellist Claes Gunnarsson in 2001. He is one of the organisers of the successful Lyckå Chamber Music Festival which celebrated its twenty-fifth anniversary in 2008. Per Lundberg holds the position of professor of chamber music at the Royal College of Music in Stockholm, Edsberg Manor.

The **Gothenburg Symphony Orchestra**, the National Orchestra of Sweden, was founded in 1905. Wilhelm Stenhammar, the great Swedish composer and conductor of the early twentieth century, contributed strongly to the Nordic profile of the Orchestra, inviting his colleagues Carl Nielsen and Jean Sibelius to conduct their own works. Since then the Orchestra has performed with legendary conductors such as Wilhelm Furtwängler, Pierre Monteux and Herbert von Karajan, and it has developed close relationships with many of today's most sought-after podium stars, among them Kent Nagano, Esa-Pekka Salonen, Vladimir Jurowski and Herbert Blomstedt. During Neeme Järvi's leadership from 1982 to 2004 the Orchestra became a major international force. Described by *The Guardian* as 'one of the world's most formidable orchestras', it has toured the USA, Japan and Far East and performed at major music centres and festivals throughout Europe. Mario Venzago, Principal Conductor from 2004 to 2007, introduced new repertoire and led the Orchestra on successful tours in England, Switzerland and the former Yugoslavia. Under his successor, the celebrated Venezuelan conductor Gustavo Dudamel, the Orchestra has visited several countries in Europe, making particularly

acclaimed appearances in Vienna and at the BBC Proms. Its Principal Guest Conductors are Christian Zacharias and Peter Eötvös. The Gothenburg Symphony Orchestra is a company owned by the Region Västra Götaland.

Born in Tallinn, Estonia, **Neeme Järvi** is Chief Conductor of the Residentie Orchestra The Hague, Principal Conductor and Music Director of the New Jersey Symphony Orchestra, Music Director Emeritus of the Detroit Symphony Orchestra, Principal Conductor Emeritus of the Gothenburg Symphony Orchestra, First Principal Guest Conductor of the Japan Philharmonic Orchestra and Conductor Laureate of the Royal Scottish National Orchestra. He makes frequent guest appearances with the foremost orchestras of the world, including the Berlin Philharmonic Orchestra, Royal Concertgebouw Orchestra, Philharmonia

Orchestra, New York Philharmonic and Philadelphia Orchestra, and with opera companies such as The Metropolitan Opera and the Opéra national de Paris – Bastille. In the 2007/08 season he conducted a memorial concert for Mstislav Rostropovich with the Symphony Orchestra of Bayerischer Rundfunk, and appeared with the London Philharmonic Orchestra, Orchestre de Paris, Czech Philharmonic Orchestra, and at a Gala concert to celebrate the opening of the new opera house of Den Norske Opera in Bjørvika, Oslo. Neeme Järvi has amassed a distinguished discography of more than 400 discs, well over 150 of which for Chandos, and is the recipient of numerous accolades and awards worldwide: he holds honorary degrees from the University of Aberdeen, the Royal Swedish Academy of Music and the University of Michigan and has been appointed Commander of the North Star Order by the king of Sweden.



Anna Hult

Neeme Järvi with Trio Poseidon

Beethoven: Tripelkonzert / Brahms: Doppelkonzert

Konzerte für mehr als ein Instrument fristen als Genre jeher eher ein Aschenputtel-Dasein. Vermutlich entwickelten sie sich aus dem *concerto grosso* des Barock, in dem ein ständiger Austausch zwischen Hauptorchester (*ripieno*) einerseits und einer kleineren Instrumentalgruppe (*concertino*) andererseits deutlich definiert war. Im Zeitalter der Klassik jedoch gewann das Solokonzert mit seinen Vorgaben individueller Virtuosität und dramatischer Gegensätze die Oberhand, und erfolgreiche Konzerte für mehrere Instrumente, wie etwa Mozarts *Sinfonia concertante* für Violine und Bratsche, waren echte Seltenheiten. Möglicherweise war dies dem Umstand geschuldet, dass, obwohl das Solokonzert im späten achtzehnten und im neunzehnten Jahrhundert eindeutig ein *Orchestergenre* war, der für zwei oder mehr Soloinstrumente benötigte Austausch und Dialog auf Elemente zurückgriff, die eher der *Kammermusik* verpflichtet waren. Eben dieses Vermischen von Genres ist, wenn auch auf ganz unterschiedliche Art und Weise, sowohl bei Beethovens Tripelkonzert, das

man als Klaviertrio mit Orchesterbegleitung beschreiben könnte, als auch bei Johannes Brahms' Doppelkonzert, das über lange Strecken quasi als ein Klaviertrio mit dem Orchester in der Rolle des Klaviers betrachtet werden könnte, deutlich wahrnehmbar.

Beethoven: Tripelkonzert

Beethoven scheint mit der Komposition seines Konzerts in C-Dur für Violine, Violoncello und Klavier op. 56 – allgemein bekannt als Tripelkonzert – 1803, also im Jahr der *Eroica*-Sinfonie, begonnen zu haben. Es war für Erzherzog Rudolf von Österreich, Sohn von Kaiser Leopold II., gedacht, der in diesem Jahr anfang, bei Beethoven Unterricht zu nehmen. Sicher ist dies der Grund, dass der Klavierpart, der vom Erzherzog gespielt werden sollte, für einen Pianisten von eher bescheidenem Können geeignet ist, während die Partien der Geige und des Cellos – konzipiert für den Geiger Carl August Seidler und den Cellisten Anton Kraft – viel größere Virtuosität voraussetzen. Kraft war in der Tat ein äußerst erfahrener Spieler, der zwölf Jahre lang im Orchester Esterházy unter Haydn gespielt

hatte und seit 1795 in den Diensten von Beethovens Wiener Mäzen Fürst Lobkowitz stand. Die geplante Aufführung kam jedoch nicht zu Stande, und Beethoven legte das Stück unfertig beiseite, um sich erst im Sommer 1804 wieder damit zu beschäftigen. Auch dann dauerte es noch weitere drei Jahre, bis es 1807 veröffentlicht wurde, und die erste überlieferte öffentliche Aufführung fand im Mai 1808 bei einem Konzert im Wiener Augartensaal statt, welches der Geiger Ignaz Schuppanzigh organisiert hatte.

Die Komposition eines Werks, bei dem es sich im Grunde um ein Konzert für Klaviertrio handelt, stellte Beethoven vor einige spannende Herausforderungen bezüglich Struktur und Textur. Anscheinend fand er großen Gefallen daran, die Form des Konzerts auf drei Solisten zu erweitern, wollte aber offenbar auch einer zu großen Länge und Überfrachtung der Struktur aus dem Weg gehen, welche durch die mechanische vollständige Wiedergabe der Hauptthemen in der Exposition und Reprise des ersten Satzes durch jeden Solisten unvermeidbar gewesen wäre. Vielmehr tendiert Beethoven dazu, das Trio nicht als drei-, sondern als zweiteiliges Gebilde zu behandeln, welches aus den zwei Streichern einerseits und dem Klavier andererseits besteht. Durch diese Strategie

wurde die Form leichter zu handhaben, und ermöglichte manche Solostellen mit "leichter" *bravura* im Klavierpart für den Erzherzog Rudolf. Nichtsdestoweniger handelt es sich hier um einen von Beethovens längsten in Sonatenhauptsatzform angelegten Sätzen. Um zu vermeiden, dass das Cello vom Orchester und vom Klavierbass überdeckt würde, legte Beethoven den Cellopart zum größten Teil ins höhere Register des Instruments, welches hervorragend trägt. Tatsächlich hat der Cellist die anspruchsvollste Partie von allen drei Solisten. Eine weitere Strategie Beethovens, die besonders im ersten und letzten Satz zur Anwendung kommt, lag darin, Melodien zu verwenden, die wiederum in relativ kurze motivische Fragmente untergeteilt werden konnten. Diese konnten dann unter den Spielern herumgereicht werden, um eine augenscheinliche Gleichheit herzustellen.

Der erste Satz beginnt fast geheimnisvoll mit einer ansteigenden Figur in den Celli und Kontrabässen, die sich über ein *tutti* Orchestererescendo zum ersten Thema entwickelt – zunächst scheinbar sehr streng, doch später durchaus voller Wärme. Dann präsentiert das Orchester das heitere zweite Thema sowie eine ergänzende Marschmelodie und verklingt schließlich

mit einer gedämpften, erwartungsvollen Wiederholung des Grundtons C durch die ersten Geigen. Darüber setzt das Solocello ein und begründet so seine Vorrangstellung im Solistenensemble. Die Solovioline antwortet, und beide Instrumente bereiten sich auf den Einsatz des Klaviers vor (Beethoven glaubte vielleicht, der Einsatz als letztes Soloinstrument würde dem Erzherzog mehr Autorität verleihen), bevor dann das Orchester in einen weiteren Militärmarsch ausbricht. Es folgt eine ausgiebige Durchführung, in dem es zu wunderschönen Momenten kommt, wenn das Orchester verstummt und die Solisten als Trio spielend übrig bleiben, oder wenn jeder Solist allein eins der Themen übernimmt. Nach der Reprise schließt sich eine kurze, lyrische Kadenz für die drei Instrumente zusammen an, welche von leisen Orchesterakkorden begleitet wird, kurz bevor die Coda ihnen eine Gelegenheit zu brillanterer Darstellung gewährt.

Nach diesem sehr groß angelegten Kopfsatz ist der zweite Satz *Largo* in As-Dur vergleichsweise kurz. Auf eine Einleitung für gedämpfte Streicher folgt der Einsatz des Solocellos mit einem aufsteigenden gesanglichen Thema *molto cantabile* im höchsten Register. Während die Violine und

das Cello sich das melodische Material teilen, liefert das Klavier eine sanfte Begleitung. Im Grunde bildet diese Einleitungsidee das einzige Thema. Sie wird weiterentwickelt, und der Satz scheint ohne Hast auf eine zentrale Episode hinzuschreiten; doch eine ruhige, erwartungsvolle Stelle für die Solisten entpuppt sich nicht etwa als Überleitung zu einer solchen Episode, sondern als Vorbereitung auf das Finale, das sich ohne Pause anschließt. Dies ist ein brillantes *Rondo alla Polacca*, ein Beispiel für die Polonaise, jenen polnischen Volkstanz, der ob seiner Bravur und seines rhythmischen Elans schon lange bei deutschen Komponisten von Bach bis Schubert beliebt war. (Beethoven schrieb in seinem gesamten Opus nur drei Sätze *alla Polacca*, von denen dieser das bedeutendste Beispiel ist.) Wieder stellt das Solocello das Hauptthema vor, welches eine neckische Modulation nach E-Dur beinhaltet. Es umrahmt Episoden kontrastierender Melodie und Tonart. Beethoven spielt mit den stolzierenden 3/4-Rhythmen der *Polacca*, bevor er schließlich – nach einer Reprise der ersten Episode und einer geheimnisvollen Vorbereitung – auf originelle Art und Weise das Metrum zu einem flotten 2/4-Takt strafft. Das Orchester pausiert für eine auskomponierte Kadenz der Solisten, die

sich zunächst steigert und dann verklingt, bevor das ursprüngliche 3/4-Tempo mit unbekümmerter Genugtuung für den triumphalen Schluss wiederkehrt.

Brahms: Doppelkonzert

Während Beethovens Tripelkonzert zu Anfang seiner mittleren Schaffensperiode entstand und weitschweifig und entspannt mit dem gewählten Medium umgeht, besitzt das Doppelkonzert in a-Moll op. 102 von Johannes Brahms die ganze strukturelle Komprimiertheit der späten Schaffensperiode des Komponisten – was zusammen mit der ungewöhnlichen Auswahl der Soloinstrumente bei seinem frühen Publikum, ja selbst bei seinen engen Freunden, zu Beschwerden führte, das Werk sei zu schwierig oder sogar ermüdend. Was das Urteil der Geschichte angeht, handelt es sich bei dem Werk jedoch um eine seiner üppigsten und unverhohlen romantischsten Instrumentalschöpfungen und außerdem um einen gebührenden Abschluss seines gesamten Orchester-Cœuvres.

Nur ein paar Jahr nach der Uraufführung von Brahms' Violinkonzert (1879) hatte die Freundschaft zwischen Brahms und dem Geiger Joseph Joachim nahezu irreparablen Schaden erlitten. Joachim versuchte sich

wegen eines unbegründeten Verdachts des Ehebruchs von seiner Frau, der Sängerin Amalie Schneeweiss, scheiden zu lassen, und der ritterliche Brahms ergriff Partei für sie – was in nicht unerheblichem Maße zum Scheitern des Scheidungsprozesses beitrug. Nach mehreren Jahren der Entfremdung schrieb Brahms 1887 sein Doppelkonzert zum Teil auch als eine Art Friedensangebot an Joachim, welcher dann bei der Uraufführung in Köln tatsächlich unter der Leitung von Brahms spielte, zusammen mit dem gemeinsamen Freund Robert Hausmann, der seit 1879 Cellist im Joachim-Quartett war. Joachim wusste diese Geste der Versöhnung zutiefst zu schätzen. Seine professionelle Wertschätzung und Bewunderung für die Musik seines Freundes hatten nie nachgelassen, und wie schon beim Violinkonzert trug er auch bei dem neuen Konzert in erheblichem Maße zur Gestaltung und Verfeinerung der solistischen Streicherstimmen bei.

Mit Sicherheit stellten Mozarts *Sinfonia concertante* für Geige und Bratsche sowie Beethovens Tripelkonzert für Brahms wichtige Einflüsse dar, und das Resultat ist in der Tat das am unumwundensten romantische seiner konzertierenden Werke – und das in seinem ausgereiftesten

Stil. Wie bereits angedeutet, ähnelt es in seiner Konzeption am ehesten einem erweiterten Klaviertrio, wobei das Orchester die Rolle des Klaviers übernimmt und außerdem gibt es, was den Ausdruck angeht, deutliche Verknüpfungen zwischen dem Doppelkonzert und Brahms' Klaviertrio in c-Moll op. 101, das im Sommer zuvor vollendet wurde. Die vier prägnanten Sätze des Trios sind bei dem Konzert jedoch einem dreisätzigen Schema gewichen, welches von einem groß angelegten Kopfsatz dominiert wird. Dieser ist nicht nur in seiner Anlage sinfonisch, sondern wird auch um eine brillante, rhapsodierende, kadenzartige Einleitung erweitert, in der Cello und Violine mal getrennt, mal zusammen mit bravourösen Solopassagen vorgestellt werden, die bezeichnenderweise die Vortragsanweisung *in modo d'un recitativo* tragen, bevor dann das kräftig angetriebene und leidenschaftliche Orchestertutti einsetzt.

Die dem Doppelkonzert innewohnende Romantik entspringt dem Wesen der Instrumente selbst. In diesem Werk wendet Brahms eine Reihe von Analogien mit der Vokalmusik, die er bereits in den langsamen Sätzen seiner früheren Konzerte angedeutet hatte, auf das gesamte Schema an. Indem sie als gleichberechtigte Solisten

behandelt werden, suggerieren die beiden Streichinstrumente, so ähnlich in ihrer Konstruktion und doch so unterschiedlich in ihrem Charakter, zwangsläufig einen Dialog – und zwar einen Dialog zwischen Mann und Frau. Die Geige ist eine manchmal durchsetzungskräftige Frau und das Cello ein manchmal nachgiebiger und verträumter Mann, doch die grundlegenden Polarisierungen wohnen bereits ihrem Klang inne. Allein die Idee zweier Solisten im Dialog und Duett miteinander suggeriert Parallelen aus der Oper. Die Grundidee, den Solisten eines Konzerts wie einen Operncharakter zu behandeln, geht mindestens auf Spohrs *Gesangszene* für Violine und Orchester op. 47 aus dem Jahr 1816 zurück, doch indem Brahms zwei Instrumente von sehr unterschiedlichem Register und Ton verwendet, vergrößert er das dramatische Potential noch um ein Vielfaches. Er verleiht den Äußerungen von Cello und Violine so gewissermaßen die sexuelle Polarität von Bariton- bzw. Tenorheld und Sopranheldin.

Möglicherweise lässt sich auch schlussfolgern, dass die Solisten dieses im Geiste der Freundschaft konzipierten Werks Brahms und Joachim selbst darstellen sollen. Sollte das wirklich der Fall sein, so entbehrt die Tatsache, dass Joachim, von dem Brahms

glaubte, dass er seiner Frau Unrecht getan hatte, dennoch nur durch sein eigenes Instrument abgebildet werden konnte und dementsprechend den weiblichen Part des Austausches einnehmen musste, nicht einer gewissen Ironie. Nicht weniger ironisch ist jedoch der Umstand, dass Brahms, der seiner hohen Tenorstimme wegen oft unsicher war, sich selbst das tiefe, männliche Celloregister zuteilte. Zu den Merkmalen, die auf den speziellen Adressaten des Werks hinweisen, zählen der erste Violineinsatz nach der *tutti* Exposition, welcher die auffällige dreitönige Figur des ersten Themas zu Joachims persönlicher Devise "F – A – E" (frei aber einsam) formt, sowie das beredte zweite Thema. Diese letztere Melodie ist schon lange als Verweis auf ein besonderes Lieblingswerk sowohl Joachims als auch Brahms' erkannt worden, nämlich das Violinkonzert Nr. 22 in a-Moll von Giovanni Battista Viotti (1755 – 1824), dem großen klassischen Geiger und Komponisten. Brahms nahm Viottis Eröffnungsthema zum Vorbild, ohne es jedoch lediglich zu zitieren. Vielmehr gestaltet er mit Hilfe der gleichen Konturen und Rhythmen ein ganz eigenes, durch und durch brahms'sches Thema: eben die Art kreativer Anspielung, die gute Freunde am besten verstehen.

Im ersten Satz vereint Brahms wohl auf das Vollkommenste sinfonischen Tatendrang mit lyrischer Inbrunst, und zwar indem er rhapsodisch ungezügelter Ausdruck (wie etwa in den einleitenden Kadenzen, in denen Cello und Geige jeweils das erste und zweite Thema vorwegnehmen) mit einer gestrafften und sehr kräftigen Sonatenhauptsatzform voll charaktervollen und subtil miteinander verwandten Themen verbindet. Zu seinen einprägsamsten musikalischen Ideen gehört ein kraftvolles, insistierend rhythmisches Thema, welches ein deutliches Beispiel für Brahms' Vorliebe sowohl für Synkopierungen als auch für starke Dissonanzen darstellt. Noch bemerkenswerter jedoch manifestiert sich sein Können auf dem Gebiet der thematischen Entwicklung in der Art und Weise, wie der Komponist dieses Thema kurz vor der Reprise in eine Passage grenzenloser und geheimnisvoller Zärtlichkeit verwandelt. Eine dritte Version des Themas, inbrünstig und voller Klangfülle, leitet die dramatische Coda ein.

Nach einer zweitaktigen Einleitung, deren aufsteigende Quarten-Signale die ersten Töne des Hauptthemas umreißen, ist der heitere Mittelsatz *Andante* in D-Dur von seinem Aufbau her vergleichsweise einfach, nämlich eine dreiteilige Form, deren wunderschöne,

liedhafte Hauptmelodie von den Solisten in Oktaven vorgestellt wird und deren zweites Thema sich als die (nicht exakte) Umkehrung genau jener Melodie erweist. Der Mittelteil baut auf einem ernsten und leuchtenden choralartigen Thema in F-Dur für Holzbläser auf, welches von den Solisten in höchst unbekümmertem Plauderton umrahmt wird. Hier kann man sich dem Eindruck eines Liebesduetts besonders schwer erwehren, und selbst Verdi wäre kaum ein sich höher aufschwingender vokaler Höhepunkt gelungen, als ihn Brahms für seine Solisten, den Effekt durch Oktaven in der Violine noch verstärkend, mit der Wiederkehr der steigenden Quartfigur erzeugt. Das lyrische Hauptthema kehrt in erweiterter Form wieder, und an den zweiten Teil mitsamt seinen steigenden Quarten erinnert eine strahlende Coda.

Beim Finale handelt es sich um ein ungarisches Rondo mit Sonatenelementen, das auf einem drolligen und dennoch anmutigen Thema basiert, welches Brahms mit Humor, feuriger Rhetorik, gelegentlicher Feierlichkeit und einem gemäßigten aber unwiderstehlichen rhythmischen Drang behandelt. Es wird zunächst vom Cello angekündigt, welches auch das majestätisch anstehende zweite Thema in klavivollen

Doppelgriffen vorstellt. Die Wiederkehr des Rondos verliert sich auf geistreiche Art und Weise in Fragmente, und ein leidenschaftliches, mehr oder weniger in d-Moll angelegtes Thema, das von kontrastierenden abrupten punktierten Rhythmen und Triolen gekennzeichnet wird, schreitet durch den Verlauf der Musik. Dies ist der erste Teil einer erweiterten Episode, die selbst dreiteilig angelegt ist. In ihrem Zentrum steht ein ruhigeres Thema in F-Dur mit deutlich synkopiertem Rhythmus; von den Solisten etwas energischer aufgenommen, scheint es einen deutlichen Bezug zurück zu dem synkopierten Thema aus dem ersten Satz herzustellen, und somit die organische Einheit des Werks insgesamt zu unterstreichen. Das Thema im punktierten Rhythmus kehrt zurück und führt wieder zur Rondomelodie und zum zweiten Thema, welches nun in A-Dur erscheint – und die Musik bleibt nun die ganze Coda hindurch in Dur. Diese beginnt mit einer langsameren Ausprägung des Rondothesmas, von den Solisten in einem Dialog paradiesischer Rouladen verziert, bevor in den Schlusstakten das *Tempo primo* triumphal wiederkehrt.

© 2010 Calum MacDonald
Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh

Sara Trobäck Hesselink, 1978 im schwedischen Örebro geboren, studierte Violine bei Professor Tibor Fulepat an der Höghskolan för scen och musik in Göteborg und bei Professor György Pauk an der Royal Academy of Music in London. Außerdem nahm sie an Meisterklassen von Lord Yehudi Menuhin, Ruggiero Ricci, Joshua Bell und Maxim Vengerov teil. Nachdem sie schon in jungen Jahren mit einem herzerwärmenden Stil und tief empfundener künstlerischer Interpretation auf sich aufmerksam gemacht hatte, entwickelte sie eine fruchtbare Karriere als Solistin, die sie über die Grenzen Europas hinaus bis nach China führte. Ihrem Londoner Debüt – Tschaikowskis Violinkonzert mit den London Soloists in St. Martin-in-the-Fields 1999 – folgten in den nächsten beiden Spielzeiten weitere Auftritte mit dem Doppelkonzert von Brahms und Beethovens Violinkonzert, u.a. in der Queen Elizabeth Hall. Als engagierte Kammermusikerin hat sie an nationalen und internationalen Festivals teilgenommen. Im Jahr 2001 gründete sie gemeinsam mit dem Cellisten Claes Gunnarsson und dem Pianisten Per Lundberg das Trio Poseidon. Ein Jahr später ernannte sie der Dachverband der schwedischen Musikfestspiele zum Künstler des Jahres, und 2008 wurde sie in

die Königlich-Schwedische Musikakademie aufgenommen. Seit 2002 ist sie Konzertmeisterin von Göteborgs Symfoniker. Sara Trobäck Hesselink spielt ein Instrument von Giovanni Battista Guadagnini aus dem Besitz der Järnåker-Stiftung in Stockholm.

Der 1976 in Göteborg geborene Cellist **Claes Gunnarsson** studierte bei Mats Lidström und Mats Rondin an der Universität seiner Heimatstadt und bei Ralph Kirshbaum am Royal Northern College of Music in Manchester. Als einer der führenden Exponenten des Instruments ist er in ganz Europa, den USA und China mit namhaften Orchestern unter Dirigenten wie Neeme Järvi, Alexander Lazarev, Michail Jurowski und Christian Zacharias aufgetreten und zu den internationalen Spitzenfestivals eingeladen worden. Nach seinem Debüt mit Göteborgs Symfoniker 1998 wurde er von Sveriges Radio als Gastkünstler gefördert. Im Jahr 2000 debütierte er in London mit dem Doppelkonzert von Brahms in der Queen Elizabeth Hall neben der Violinistin Sara Trobäck Hesselink. Gemeinsam mit ihr und dem Pianisten Per Lundberg hat er das Trio Poseidon gegründet, eines der erfolgreichsten Kammermusikensembles Schwedens. Claes Gunnarsson ist in

weltberühmten Konzertsälen aufgetreten, u.a. der Wigmore Hall London, dem Neurosciences Institute in La Jolla (Kalifornien) und der St. Petersburger Philharmonie. Claes Gunnarsson verbindet seine Solistenkarriere mit der Rolle des Ersten Cellisten bei Göteborgs Symfoniker, die er seit 1999 innehat. Er spielt ein Instrument von David Tecchler (1707) aus dem Besitz der Järnåker-Stiftung in Stockholm.

Der Pianist **Per Lundberg** wurde 1962 in Stockholm geboren. Er studierte bei Marianne Jacobs und den Professoren José Ribera (Klavier), Frans Helmerson, Lars Frydén und Endre Wolf (Kammermusik), bevor er seine Ausbildung an der Hochschule (heute Universität) für Musik und darstellende Kunst Wien bei Professor Heinz Medjimorec fortsetzte. Sein internationales Wirken als Solist und Kammermusiker hat ihn mit den großen schwedischen Sinfonieorchestern und Kammerensembles wie dem Britten Quartet, Winterthurer Streichquartett, New Helsinki Quartet, Vilnius String Quartet, Tale Quartet, Zetterqvist Quartet, Ars Amata Zürich und Amar Quartett zusammengeführt, und er ist regelmäßig bei Sommerfestivals in ganz Europa zu Gast. Gemeinsam mit dem Posaunisten Christian Lindberg ist er in der Kölner

Philharmonie und De Doelen Rotterdam aufgetreten. Er ist Pianist im Trio Poseidon, das er 2001 mit der Violinistin Sara Trobäck Hesselink und dem Cellisten Claes Gunnarsson gegründet hat. Er ist Mitveranstalter des erfolgreichen Lyckå Kammermusikfestivals, das 2008 sein fünfundzwanzig-jähriges Bestehen feierte. Per Lundberg wirkt als Professor für Kammermusik an der Kungliga Musikhögskolan auf Schloss Edsberg bei Stockholm.

Göteborgs Symfoniker, gegründet 1905, dürfen sich als Schwedens Nationalorchester bezeichnen. Wilhelm Stenhammar, der berühmte schwedische Komponist und Dirigent des frühen zwanzigsten Jahrhunderts, trug viel zum nordischen Profil des Orchesters bei, indem er seine Kollegen Carl Nielsen und Jean Sibelius einlud, ihre eigenen Werke zu dirigieren. Seitdem hat das Orchester auch unter der Leitung legendärer Dirigenten wie Wilhelm Furtwängler, Pierre Monteux und Herbert von Karajan konzertiert und enge Kontakte mit den angesagtesten Podiumstars unserer Zeit entwickelt – man denke an Kent Nagano, Esa-Pekka Salonen, Vladimir Jurowski und Herbert Blomstedt. Unter der künstlerischen Leitung Neeme Järvis von 1982 bis 2004 machte das Orchester international

auf sich aufmerksam. Göteborgs Symfoniker, von der britischen Zeitung *The Guardian* als „eines der eindrucksvollsten Orchester der Welt“ gewertet, haben die USA, Japan und Fernost bereist und in ganz Europa gastiert. Mario Venzago, der Chefdirigent von 2004 bis 2007, führte neues Repertoire ein und leitete das Orchester bei erfolgreichen Tournées durch England, die Schweiz und das ehemalige Jugoslawien. Unter seinem Nachfolger, dem gefeierten venezolanischen Dirigenten Gustavo Dudamel, hat das Orchester mehrere europäische Länder besucht und insbesondere in Wien sowie bei den BBC-Promenadenkonzerten in London begeistert aufgenommene Gastspiele gegeben. Die Ersten Gastdirigenten sind Christian Zacharias und Peter Eötvös. Die Muttergesellschaft der Göteborgs Symfoniker ist im Besitz der Region Västra Götaland.

Der aus Tallin, in Estland gebürtige **Neeme Järvi** ist Chefdirigent des Residentie-Orchesters von Den Haag, Erster Dirigent und Musikdirektor des New Jersey Symphony Orchestra, emeritierter Musikdirektor des Detroit Symphony Orchestra, emeritierter Erster Dirigent der Göteborgs Symfoniker, Erster Gastdirigent des Japanischen Philharmonieorchesters

und Conductor Laureate des Royal Scottish National Orchestra. Regelmäßige Gastdirigate verbinden ihn mit den führenden Orchestern der Welt, darunter die Berliner Philharmoniker, das Königliche Concertgebouw-Orchester, das Philharmonia Orchestra, das New York Philharmonic und das Philadelphia Orchestra, sowie auch mit führenden Opernhäusern wie der Metropolitan Opera und der Opéra national de Paris–Bastille. In der Spielzeit 2007/08 hat er mit dem Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks ein Gedenkkonzert für Mstislaw Rostropowitsch veranstaltet, außerdem hat er das London Philharmonic Orchestra, das Orchestre de Paris, die Tschechische Philharmonie und schließlich ein Galakonzert anlässlich der Eröffnung des neuen Opernhauses von Den Norske Opera in Bjørvika, Oslo, dirigiert. Neeme Järvi hat eine herausragende Diskographie von mehr als 400 CDs angesammelt, darunter über 150 allein für Chandos, und ist der Empfänger von zahlreichen Ehrungen und Auszeichnungen weltweit: Er besitzt Ehrentitel der University of Aberdeen, der Königlich Schwedischen Musikakademie und der University of Michigan, außerdem wurde er vom schwedischen König zum Ritter des Nordstern-Ordens ernannt.

Beethoven: Triple Concerto / Brahms: Double Concerto

Les concertos pour plusieurs instruments sont un peu du genre Cendrillon. Ils descendent probablement du *concerto grosso* baroque qui relevait d'un processus clairement défini de concessions mutuelles entre l'orchestre principal (le *ripieno*) et un groupe instrumental plus restreint (le *concertino*). Mais, à l'ère classique, le concerto solo s'imposa avec ses concepts directeurs de virtuosité individuelle et d'opposition dramatique entre le soliste et l'orchestre, et les concertos à succès pour plusieurs instruments, comme la *Sinfonia concertante* pour violon et alto de Mozart, devinrent un phénomène rare. La cause réside peut-être dans le fait que, bien qu'à la fin du dix-huitième siècle et au dix-neuvième siècle le concerto solo ait été sans ambiguïté un genre *orchestral*, l'interaction et le dialogue entre deux ou plusieurs instruments solistes importait des éléments plus clairement apparentés à la musique de *chambre*. Ce mélange des genres est facile à saisir – et traité de manière très différente – dans le Triple Concerto de Beethoven, qui pourrait être décrit comme un trio avec piano avec accompagnement orchestral, et dans

le Double Concerto de Johannes Brahms, dont d'importants extraits pourraient être considérés comme un trio avec piano où l'orchestre prend le rôle du piano.

Beethoven: Triple Concerto

Beethoven semble avoir commencé à composer son Concerto en ut majeur pour violon, violoncelle et piano, op. 56 – généralement appelé Triple Concerto – en 1803, l'année de la Symphonie *Héroïque*. Il était destiné à l'archiduc Rodolphe d'Autriche, fils de l'empereur Léopold II, qui avait commencé à travailler avec Beethoven cette année-là. Cela explique sans doute pourquoi la partie de piano, qui devait être jouée par l'archiduc, convient à un pianiste de niveau relativement modeste, alors que les parties de violon et de violoncelle – destinées au violoniste Carl August Seidler et au violoncelliste Anton Kraft – présupposent des instrumentistes plus virtuoses. En fait, Kraft était un violoncelliste très expérimenté qui avait servi douze ans dans l'orchestre Esterházy sous la direction de Haydn et était, depuis 1795, au service du protecteur

viennois de Beethoven, le prince Lobkowitz. Cependant, l'exécution projetée n'eut pas lieu et Beethoven mit cette œuvre de côté sans l'achever; il ne la reprit qu'au cours de l'été 1804. Même alors, il fallut attendre encore trois ans avant qu'elle soit publiée, en 1807, et la première exécution publique connue fut donnée à un concert organisé par le violoniste Ignaz Schuppanzigh à l'Augartensaal de Vienne en mai 1808.

Pour écrire ce qui était avant tout un concerto pour trio avec piano, Beethoven s'est trouvé confronté à certains défis intéressants en termes de structure et de texture. L'extension de la forme du concerto pour concilier trois solistes ne pouvait évidemment que le réjouir, mais il voulut, à l'évidence, éviter de rendre la structure trop longue et trop lourde en laissant chaque instrumentiste jouer intégralement de façon machinale l'exposition et la réexposition de chacun des thèmes principaux du premier mouvement. En fait, il a tendance à traiter le trio comme une entité double et non triple, composée de deux instruments à cordes et du piano. Cette stratégie rendit la forme plus maniable, tout en réservant à l'archiduc Rodolphe un certain nombre d'endroits en solo (où quelques passages de bravoure "faciles" entrent dans la partie de piano). Il en résulta quand même

l'un des plus longs mouvements en forme sonate de Beethoven. Pour éviter que le violoncelle soit couvert par l'orchestre et la basse du piano, Beethoven place la majeure partie de la partie de violoncelle dans le registre le plus aigu de l'instrument, ce qui a un excellent pouvoir de pénétration. En fait, des trois solistes, c'est le violoncelliste qui a le rôle le plus exigeant. Une autre stratégie, largement employée dans le premier et le dernier mouvement, consista à utiliser des mélodies qui pouvaient être divisées en fragments de motifs relativement courts et se transmettre d'un instrumentiste à l'autre pour leur donner une égalité apparente.

Le premier mouvement commence presque mystérieusement avec une figure ascendante aux violoncelles et aux contrebasses. Elle se développe, par un crescendo de tout l'orchestre, en un premier sujet – plutôt sévère en apparence, mais susceptible de montrer beaucoup de chaleur dans ses développements ultérieurs. L'orchestre présente ensuite le second thème serein et un air de marche subsidiaire, avant de disparaître doucement sur une reprise feutrée et pleine d'attente à la tonique d'ut conduite par les premiers violons. Le violoncelle solo entre sur cette reprise, établissant sa suprématie dans l'ensemble des solistes. Le violon solo lui répond et les

deux instruments se préparent à l'entrée du piano (Beethoven sentait peut-être que l'entrée de l'archiduc aurait plus d'autorité en arrivant en dernier), après quoi l'orchestre surgit violemment avec une autre marche militaire. Suit un long développement, truffé de passages délicieux dans lesquels l'orchestre se tait pour laisser seuls les solistes comme dans un trio, ou bien lorsque chaque soliste reprend l'un des thèmes à lui tout seul. Après la réexposition, une courte cadence lyrique est confiée aux trois instruments ensemble, accompagnés par de doux accords de l'orchestre, juste avant que la coda leur permette de se mettre en valeur de façon plus brillante.

Après ce très long premier mouvement, le deuxième, un *Largo* en la bémol majeur, est proportionnellement court. Une introduction confiée aux cordes en sourdine est suivie d'un solo de violoncelle qui chante son thème élané *molto cantabile* dans son registre le plus aigu. Pendant que le violon et le violoncelle se partagent le matériau mélodique, le piano fournit un accompagnement en douceur. C'est avant tout l'idée initiale qui constitue le seul sujet. Il est développé et le mouvement semble progresser en toute hâte vers un épisode central; mais un calme passage d'anticipation confié aux solistes se révèle être

non pas une transition vers un tel épisode, mais la préparation du finale qui s'enchaîne sans interruption. C'est un brillant *Rondo alla Polacca*, un exemple de polonaise, la danse traditionnelle polonaise qu'appréciaient depuis longtemps les compositeurs allemands de Bach à Schubert pour sa bravoure et son élan rythmique (en fait, Beethoven a écrit seulement trois mouvements *alla Polacca* dans l'ensemble de son œuvre et celui-ci en est l'exemple le plus important). Le violoncelle solo introduit à nouveau le thème principal, qui contient en son sein une modulation ironique en mi majeur. Il encadre des épisodes de mélodie et de tonalité contrastantes. Beethoven joue avec les rythmes *Polacca* à 3/4 qui se pavanent et finalement, après une réexposition du premier épisode et une mystérieuse préparation, il raccourcit le mètre non sans humour en un 2/4 rapide. L'orchestre se tait pour une cadence écrite des solistes, qui enflent puis disparaît; et le tempo original à 3/4 revient dans une satisfaction sereine pour la conclusion triomphale.

Brahms: Double Concerto

Alors que le Triple Concerto de Beethoven est une œuvre du début de sa période centrale, grandiose et détendue dans son traitement du moyen d'expression choisi,

le Double Concerto en la mineur, op. 102, de Brahms possède toute la concision structurelle de sa dernière période, ce qui, avec le choix inhabituel de solistes, lui valut des reproches – même de la part de ses amis proches –, l'œuvre étant jugée trop difficile, voire même ennuyeuse. Toutefois, le verdict de l'histoire l'a consacrée comme l'une de ses créations instrumentales les plus riches et les plus franchement romantiques, tout en constituant une conclusion adaptée à sa production orchestrale.

Quelques années seulement après la création du Concerto pour violon (1879) de Brahms, l'amitié entre le compositeur et le violoniste Joseph Joachim subit des dommages presque irréparables. Joachim tenta de divorcer de sa femme, la chanteuse Amalie Schneeweiss, qu'il soupçonnait sans fondement d'adultère, et Brahms, chevaleresque, prit le parti de celle-ci – jouant un rôle majeur dans l'échec de la procédure de divorce. En 1887, après une séparation de plusieurs années, Brahms écrivit son Double Concerto en partie comme une sorte de proposition de paix envers Joachim, qui en donna la première exécution, sous la direction de Brahms, à Cologne avec leur ami commun Robert Hausmann, qui était le violoncelliste du Quatuor Joachim depuis 1879.

Joachim apprécia profondément ce geste de réconciliation. Son estime personnelle et son admiration pour la musique de son ami ne s'étaient jamais démenties et, comme pour le Concerto pour violon, il apporta une contribution importante au modelage et au raffinement des parties de cordes solistes du nouveau concerto.

Brahms fut certainement beaucoup influencé par la *Sinfonia concertante* pour violon et alto de Mozart et le Triple Concerto de Beethoven, ce qui donna naissance à son œuvre concertante la plus franchement romantique, dans son style le plus avancé. Comme le laisse entendre ce qui précède, la conception est plus proche d'un trio avec piano développé, où l'orchestre prend la place du piano; et il existe des liens expressifs étroits entre le Double Concerto et le Trio avec piano en ut mineur, op. 101, de Brahms, achevé l'été précédent. Mais, dans le concerto, les quatre mouvements concis du trio se sont transformés en un plan tripartite dominé par un large mouvement initial. Celui-ci n'a pas simplement un profil symphonique, mais il est enrichi d'une brillante introduction de style rhapsodique en forme de cadence, confiée au violoncelle et au violon, séparément et ensemble, dans des solos de bravoure marqués, ce qui est

significatif, *in modo d'un recitativo*, avant le tutti orchestral motivé et passionné.

Le romantisme inné du Double Concerto vient de la nature des instruments eux-mêmes. Dans cette œuvre, Brahms étend à toute la conception une série d'analogies avec la musique vocale, qu'il avait ébauchée dans les mouvements lents de ces concertos précédents. Traités en solistes égaux, les deux instruments à cordes, si semblables par leur construction et si différents de caractère, suggèrent inévitablement un dialogue – et un dialogue entre un homme et une femme. Le violon est une femme parfois assurée et le violoncelle un homme parfois malléable et rêveur, mais les polarités fondamentales se trouvent dans leur sonorité. La notion même de dialogue entre deux solistes et de réel duo suggère des parallèles lyriques. L'idée de traiter un soliste de concerto comme un personnage d'opéra remonte au moins à la *Gesangszone* pour violon et orchestre, op. 47, de Spohr (1816), mais en utilisant deux instruments de tessiture et de sonorité contrastées Brahms a beaucoup augmenté le potentiel dramatique. Il donne aux formulations du violoncelle et du violon quelque chose issu de la polarité sexuelle du héros baryton / ténor et de l'héroïne soprano.

Il y a peut-être une autre implication: les solistes, dans cette œuvre conçue pour la

cause de l'amitié, représenteraient Brahms et Joachim eux-mêmes. Si c'est le cas, il y a un peu d'ironie à voir Joachim, qui ne pouvait être représenté que par son propre instrument et qui, dans l'idée de Brahms, avait fait du tort à son épouse, prendre la partie féminine du discours. Mais il n'est pas moins ironique que Brahms, si souvent embarrassé par sa voix aiguë de ténor, s'accorde le registre masculin profond du violoncelle. Parmi les éléments qui permettent de déceler à qui l'œuvre s'adresse particulièrement figurent la première entrée du violon après l'exposition tutti, qui façonne la figure essentielle de trois notes du premier thème sur le motif personnel de Joachim "fa – la – mi" (en allemand "F – A – E", *Frei aber einsam*, libre, mais seul), et l'éloquent second sujet. Il est reconnu depuis longtemps que cette dernière mélodie se réfère à une œuvre que Joachim et Brahms aimaient tous deux particulièrement, le Concerto pour violon no 22 en la mineur de Giovanni Battista Viotti (1755 – 1824), le grand violoniste et compositeur de l'ère classique. Brahms a modelé son thème sur le premier sujet de Viotti; toutefois, il n'est pas question d'une simple citation. Il façonne un thème totalement brahmsien avec les mêmes contours et rythmes: le genre d'allusion créatrice qu'appréciaient le mieux deux amis proches.

Le premier mouvement réalise peut-être la fusion la plus parfaite entre le dynamisme symphonique et l'ardeur lyrique de Brahms, dans une conception qui allie la liberté rhapsodique d'expression (comme dans les cadences de l'introduction, où le violoncelle et le violon préfigurent respectivement le premier et le second sujet) et une forme sonate tendue et très forte, riche en thèmes étroitement liés et pleins de caractère. Parmi ses idées les plus mémorables figure un thème rythmé, vigoureux et implacable, qui est un exemple notable de la passion que portait Brahms aux syncopes et aux fortes dissonances. Mais il y a un exemple encore plus frappant de son pouvoir de développement thématique, c'est la manière dont Brahms le transforme complètement, juste avant la réexposition, en un passage d'une tendresse infinie et mystérieuse – et une troisième version de ce thème, fervente et sonore, déclenche la coda dramatique.

Introduit par deux mesures dont les premières notes du thème principal, l'*Andante* central serein en ré majeur présente une construction relativement simple, une forme ternaire dont la splendide mélodie principale est jouée par les solistes en octaves et dont le second motif s'avère être le renversement

(inexact) de cette mélodie. La section centrale est construite sur un thème grave et radieux en fa majeur comparable à un choral et confié aux bois, que les solistes décorent dans leur délicieux mode de conversation. Ici, l'impression d'un duo d'amour domine particulièrement et Verdi lui-même aurait difficilement pu construire un sommet vocal plus élancé que celui qu'offre Brahms à ses solistes en intensifiant l'effet d'octaves du violon depuis la réapparition de la figure de quarte ascendante. Le principal thème lyrique revient, étendu, et la seconde section est rappelée dans une rayonnante coda, avec des quarts élancés et tout le reste.

Le finale est un rondo hongrois avec des éléments de sonate, sur un sujet drôle, mais élégant que Brahms traite avec humour, une rhétorique passionnée, une solennité occasionnelle et un élan rythmique mesuré, mais irrésistible. Il est tout d'abord énoncé par le violoncelle, qui avance aussi le second sujet majestueux et ascendant en doubles cordes sonores. Le retour du rondo tourne court avec esprit, et un thème passionné vaguement en ré mineur, contrastant avec des rythmes pointés abrupts et des triolets, traverse le cours de la musique. C'est la première partie d'un long épisode, lui-même de forme ternaire. En son centre, survient un thème plus calme

en fa majeur sur un rythme nettement syncopé; lorsque les solistes le reprennent avec plus de vigueur, il apparaît comme une allusion évidente au thème syncopé du premier mouvement, renforçant ainsi l'unité organique de l'œuvre dans son ensemble. Le thème en rythme pointé revient, ramenant à la mélodie du rondo et au second sujet, qui apparaît maintenant en la majeur – et la musique reste dans le mode majeur d'un bout à l'autre de la coda. Celle-ci commence par une forme plus lente du sujet du rondo, décoré par les solistes dans un dialogue de roulades paradisiaques, avant un retour triomphal du *Tempo primo* pour les dernières mesures.

© 2010 Calum MacDonald

Traduction: Marie-Stella Pâris

Née en 1978 à Örebro, en Suède, **Sara Trobäck Hesselink** a étudié le violon avec le professeur Tibor Fulepat au Collège de musique de Göteborg et avec le professeur György Pauk à la Royal Academy of Music de Londres. Elle a aussi participé à des cours d'interprétation de Lord Yehudi Menuhin, Ruggiero Ricci, Joshua Bell et Maxim Vengerov. Très tôt, elle est reconnue pour son style chaleureux et la profondeur artistique de ses interprétations. Elle développe une

carrière prolifique, avec des tournées dans toute l'Europe et en Chine. Elle a fait ses débuts à Londres dans le Concerto pour violon de Tchaïkovski avec les London Soloists à St Martin-in-the-Fields en 1999 et y est retournée les deux saisons suivantes pour jouer le Double Concerto de Brahms et le Concerto pour violon de Beethoven, se produisant notamment au Queen Elizabeth Hall. Passionnée de musique de chambre, elle a participé à des festivals de musique de chambre dans toute la Suède, mais également à l'étranger. En 2001, elle a fondé le Trio Poseidon avec le violoncelliste Claes Gunnarsson et le pianiste Per Lundberg. Elle a été nommée Artiste de l'année par l'Association suédoise des festivals de musique en 2002 et élue membre de l'Académie royale de musique de Suède en 2008. Elle est violon solo de l'Orchestre symphonique de Göteborg depuis 2002. Sara Trobäck Hesselink joue un violon de Giovanni Battista Guadagnini prêté par la Fondation Järnåker de Stockholm.

Né à Göteborg en 1976, **Claes Gunnarsson** a travaillé avec Mats Lidström et Mats Rondin à l'Université de Göteborg et avec Ralph Kirshbaum au Royal Northern College of Music de Manchester. Considéré comme l'un des meilleurs violoncellistes suédois,

il a joué avec des orchestres majeurs dans toute l'Europe, aux États-Unis et en Chine, sous la direction de chefs d'orchestre tels Neeme Järvi, Alexander Lazarev, Michail Jurowski et Christian Zacharias; il a été invité dans les festivals internationaux les plus prestigieux. Après ses débuts avec l'Orchestre symphonique de Göteborg en 1998, il a été choisi comme artiste en résidence à la Radio suédoise. En l'an 2000, il a fait ses débuts à Londres dans le Double Concerto de Brahms au Queen Elizabeth Hall avec la violoniste Sara Trobäck Hesselink. Avec cette dernière et le pianiste Per Lundberg, il a fondé le Trio Poseidon, l'un des ensembles de musique de chambre les plus recherchés de Suède. Dernièrement, il a joué dans des endroits prestigieux comme le Wigmore Hall de Londres, l'Institut de Neurosciences de La Jolla, en Californie et la Philharmonie de Saint-Petersbourg. Parallèlement à sa carrière de soliste, Claes Gunnarsson est violoncelle solo de l'Orchestre symphonique de Göteborg, poste qu'il occupe depuis 1999. Il joue un violoncelle de David Tecchler fabriqué en 1707 et que lui prête la Fondation Järnåker de Stockholm.

Le pianiste **Per Lundberg** est né à Stockholm en 1962. Il a travaillé avec Marianne Jacobs

et les professeurs José Ribera (piano), Frans Helmerson, Lars Frydén et Endre Wolf (musique de chambre) avant de poursuivre ses études à la Hochschule (aujourd'hui Universität) für Musik und darstellende Kunst de Vienne avec le professeur Heinz Medjimorec. Exerçant ses activités dans le monde entier en soliste et dans le domaine de la musique de chambre, il a joué avec les plus grands orchestres symphoniques suédois, a collaboré avec des ensembles de chambre tels le Quatuor Britten, le Winterthurer Streichquartett, New Helsinki Quartet, le Quatuor de Vilnius, le Quatuor Tale, le Quatuor Zetterqvist, l'Ars Amata Zürich et le Quatuor Amar; l'été, il se produit régulièrement dans des festivals dans toute l'Europe. Avec le tromboniste Christian Lindberg, il a joué notamment à la Philharmonie de Cologne et à De Doelen, à Rotterdam. Il est le pianiste du Trio Poseidon, qu'il a fondé avec la violoniste Sara Trobäck Hesselink et le violoncelliste Claes Gunnarsson en 2001. Il est l'un des organisateurs du Festival de musique de chambre Lyckå qui connaît un grand succès et a fêté son vingt-cinquième anniversaire en 2008. Per Lundberg est professeur de musique de chambre au Collège royal de musique de Stockholm, au Château d'Edsberg.

Fondé en 1905, l'**Orchestre symphonique de Göteborg** est l'orchestre national de Suède. Le grand compositeur et chef suédois du début du vingtième siècle Wilhelm Stenhammar contribua de manière très significative au profil nordique de l'orchestre, invitant ses collègues Carl Nielsen et Jean Sibelius à diriger leurs propres œuvres. Depuis lors, l'orchestre a joué sous la direction de chefs légendaires tels que Wilhelm Furtwängler, Pierre Monteux et Herbert von Karajan; il a également développé des liens étroits avec un grand nombre des chefs les plus recherchés d'aujourd'hui, notamment Kent Nagano, Esa-Pekka Salonen, Vladimir Jurowski et Herbert Blomstedt. Sous la direction de Neeme Järvi de 1982 à 2004, l'orchestre est devenu une force internationale majeure. Salué par le journal anglais *The Guardian* comme "l'un des orchestres du monde les plus extraordinaires", il a effectué des tournées aux États-Unis, au Japon, en Extrême Orient, et s'est produit dans les grands centres musicaux et festivals à travers toute l'Europe. Mario Venzago, premier chef de 2004 à 2007, a créé un nouveau répertoire et emmené l'orchestre dans de belles tournées en Angleterre, en Suisse et dans l'ancienne Yougoslavie. Sous la direction de son successeur, le célèbre chef d'orchestre vénézuélien Gustavo Dudamel, l'orchestre s'est rendu dans plusieurs

pays européens, remportant beaucoup de succès à Vienne et aux Proms de la BBC. Ses principaux chefs invités sont Christian Zacharias et Peter Eötvös. L'Orchestre symphonique de Göteborg est une entité qui dépend de la Région Västra Götaland.

Né à Tallinn, en Estonie, **Neeme Järvi** est chef permanent de l'Orchestre de la Résidence de La Haye, chef permanent et directeur musical du New Jersey Symphony Orchestra, directeur musical émérite du Detroit Symphony Orchestra, principal chef émérite de l'Orchestre symphonique de Göteborg, premier chef invité permanent de l'Orchestre philharmonique du Japon et chef lauréat du Royal Scottish National Orchestra. Il est souvent invité à diriger les plus grands orchestres du monde, notamment l'Orchestre philharmonique de Berlin, l'Orchestre royal du Concertgebouw d'Amsterdam, le Philharmonia Orchestra, le New York Philharmonic et le Philadelphia Orchestra, ainsi que des compagnies lyriques comme le Metropolitan Opera et l'Opéra national de Paris-Bastille. Au cours de la saison 2007–2008, il a dirigé un concert à la mémoire de Mstislav Rostropovitch à la tête de l'Orchestre symphonique de la Radio bavaroise et il s'est produit avec le London Philharmonic Orchestra, l'Orchestre de Paris,

l'Orchestre philharmonique tchèque; il a participé également à un concert de gala pour l'inauguration du nouveau théâtre lyrique de l'Opéra norvégien de Bjørvika, à Oslo. Neeme Järvi a accumulé une brillante discographie de plus de quatre cents enregistrements, dont plus de 150 chez Chandos; il a fait l'objet

de nombreuses marques de sympathie et distinctions dans le monde entier et a reçu des diplômes *honoris causa* de l'Université d'Aberdeen, de l'Académie de musique royale suédoise et de l'Université du Michigan; il a été fait commandeur de l'Ordre de l'Étoile du Nord par le roi de Suède.



H. Fredrick Stucker

Neeme Järvi

You can now purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the Finance Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at srevill@chandos.net.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester,
Essex CO2 8HX, UK. E-mail: enquiries@chandos.net
Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201

Chandos 24-bit recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit recording. 24-bit has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. These improvements now let you the listener enjoy more of the natural clarity and ambience of the 'Chandos sound'.

Recording producer Lennart Dehn

Recording supervisor Lennart Dehn

Sound engineers Michael Bergek (Brahms) and Torbjörn Samuelsson (Beethoven)

Assistant engineer Tomas Ferngren

Editors Michael Bergek (Brahms) and Torbjörn Samuelsson (Beethoven)

Mastering Jonathan Cooper

A & R administrator Mary McCarthy

Recording venue Concert Hall, Gothenburg, Sweden; 19 and 20 August 2004 (Brahms) & 22 and 23 February 2007 (Beethoven)

Front cover 'Woman in Vienna', photograph © Philip Porcella / Getty Images

Back cover Photograph of Neeme Järvi with Trio Poseidon by Anna Hult

Design and typesetting Cassidy Rayne Creative (www.cassidyrayne.co.uk)

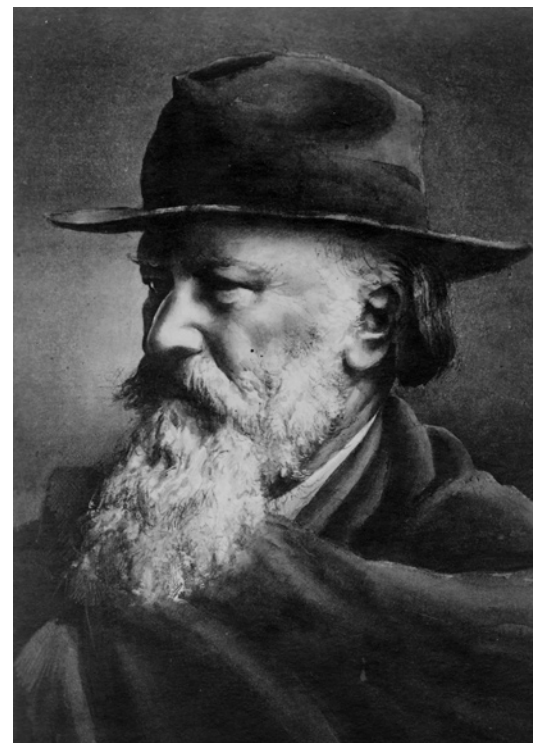
Booklet editor Finn S. Gundersen

© 2010 Chandos Records Ltd

© 2010 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England

Country of origin UK



© Lebrecht Music & Arts Photo Library

Johannes Brahms

BEETHOVEN/BRAHMS: CONCERTOS – Trio Poseidon/GSO/Järvi

CHANDOS
CHAN 10564

CHANDOS DIGITAL

CHAN 10564

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770–1827)

Concerto for Piano, Violin, Cello and
Orchestra, Op. 56* 36:41
in C major • in C-Dur • en ut majeur
Dem Fürsten Franz Joseph v. Lobkowitz gewidmet

- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | I Allegro – Più allegro | 17:58 |
| 2 | II Largo – | 5:41 |
| 3 | III Rondo alla Polacca – Allegro – Tempo I | 12:57 |



JOHANNES BRAHMS (1833–1897)

Concerto for Violin, Cello and Orchestra,
Op. 102† 32:45
in A minor • in a-Moll • en la mineur

- | | | |
|---|---|----------|
| 4 | I Allegro | 17:08 |
| 5 | II Andante | 6:58 |
| 6 | III Vivace non troppo – Poco meno allegro – Tempo I | 8:30 |
| | | TT 69:41 |

Trio Poseidon*
Sara Trobäck Hesselink violin†
Claes Gunnarsson cello†
Per Lundberg piano

Gothenburg Symphony Orchestra
(The National Orchestra of Sweden)
Christer Thorvaldsson concert master
Neeme Järvi

© 2010 Chandos Records Ltd © 2010 Chandos Records Ltd Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England

BEETHOVEN/BRAHMS: CONCERTOS – Trio Poseidon/GSO/Järvi

CHANDOS
CHAN 10564