

BRAHMS

Trio op. 114 arranged for viola, cello and piano
Sonatas op. 120 arranged for viola and piano

Boris Berman, piano - Ettore Causa, viola - Clive Greensmith, cello



The art of confession at the twilight of Romanticism

The three works that come together in this album would, in all likelihood, never have seen the light of day without the influence and late friendship between the clarinetist Richard Mühlfeld (1856-1907) and Johannes Brahms (1833-1897). The soloist was employed by the Meiningen court orchestra, one of the most famous ensembles in Germany, conducted by Hans von Bülow (1830-1894). The clarinet is an inspiring instrument and this was, moreover, not the first time in history that a composer had been so enthused by its spellbinding sound. Wolfgang Amadeus Mozart was fascinated by the playing of the clarinetist Anton Stadler (1753-1812), and Carl-Maria von Weber by that of the brilliant Heinrich-Joseph Bärmann (1784-1847). Of these friendly ties were born the masterpieces we know and love.

The two *Sonatas Op. 120* and the *Trio Op. 114* by Brahms are therefore

most frequently performed by the clarinet. Yet at the start of each score, Brahms clearly indicates that the woodwind instrument can be replaced by the viola.

Why did the composer consider the possibility of replacing the clarinet with the viola? While the powerful projection of sound of the former, its aptness as a solo instrument to bring enchantment to the chamber music and concerto repertoire, immediately wins over any audience, the viola provides a very different mood without detracting from the value of the score. Not that the instrument is incapable of power, strong contrasts, or wide-ranging dynamic nuances, but it offers a different listening experience every time: it invites us into a sophisticated landscape of sound, into the heartland of warm intimacy and, in such compelling fashion, provides a yet more remarkable depth to the unique polyphony of Brahms' writing.

The distinctive timbre of the viola has always been more readily recognised in Germanic and Central European

countries. Acceptance proved a much trickier matter in the Latin countries. Even a few decades ago, the viola was the subject of mockery there, lacking the aura of the violin even though it is a member of the same family, which appeared during the sixteenth century, in Italy. Think of the noteworthy role of the viola in *Orfeo* (1607) by Claudio Monteverdi and then up to the late eighteenth century in many remarkable works by Stamitz, Haydn and Dittersdorf, to cite only these musicians. Later, composers seized on the instrument's warm sound, like Hector Berlioz, for example, who gave it its first great concerto of the Romantic period: *Harold in Italy* (1834). During the first part of the nineteenth century, Schubert and Schumann were in their turn captivated by the colours of the viola, its emotional power, but also its discretion. They fervently cultivated all these qualities in their chamber music.

Completed three years before Brahms' death, the two sonatas are borne of a sense of serenity and inner peace.

During the summer of 1894, the composer was at Bad Ischl, a spa resort near Salzburg. The solitude of these final years – paradoxically, for he was the most celebrated musician of his time – is expressed all the more faithfully thanks to the voice of the viola. The instrument becomes his companion, in whom he confides all. As one observes in his three final works for piano (Op. 117, 118 and 119), Brahms' final chamber music scores might aptly be subtitled "lullabies of my sorrows".

Throughout its four movements, the **Sonata No. 1 in F minor** sets out powerfully contrasting atmospheres. The mood of the work is profoundly different from that of the more intimate *Sonata No. 2*.

The *Allegro appassionato*, followed by a *sostenuto ed espressivo*, presents no fewer than six themes, the developments of which seem to be liberated of all formal constraints. The piano offers an accompaniment of almost concertante grandeur. At the end of the movement, the

themes are exposed again in a distilled synthesis, clarifying in a few bars the entire structure of this part of the composition.

More modest in tempo, the *Andante un poco adagio* takes on the allure of a melancholy meditation. It is evocative – (is Brahms conscious of this?) – of the purity of Beethoven’s final sonata, the *Sonata No. 10 for Piano and Violin*. The lengthy melodies seem to coil around themselves; one might almost be hearing the voice of a mezzo-soprano.

The *Allegretto grazioso* in A flat major is a stylised German dance of delicately pastoral mood. It is reminiscent of a *ländler*, a kind of German peasant dance, with an almost imperceptible hint of rusticity. Any reminiscence of Schubert fades with the nostalgic feel of this movement, which is more suggestive of the pounding of feet than a desire to enter the dance. The central trio of this movement transforms the dance into a dream.

The finale, *Vivace*, in F major, weaves a rondo full of finesse, both alert and humorous. Three themes are explored by the two instruments, both on a par with one another. It is a genuine dialogue, piquant and incredibly fresh with its brief intakes of breath. Each instrument watches over itself, begs reactions from the other, modifies its attacks and varies the ends of phrases. It is pure charm.

Comprising just three movements, the **Sonata No. 2 in E flat major** opens with an *Allegro amabile* which rejects all dramatic tension. A nostalgic veil of tranquillity colours the end of the piece, but it remains confidently cheerful from start to finish. The use of the viola accentuates the intimate character of the musical expression. Brahms refuses to dramatize the narrative, although the piano supplies emphatic rhythmic tension.

Contrary to the usual rules, which suggest a slow movement, the second part is an *Allegro appassionato* in E flat minor. It also has something of scherzo in its fantasia-like allure.

This lyrical movement, imperiously sustained by a powerful piano part, establishes the character of a narration. In the middle section, the trio provides a brief moment of respite, calmer but also more solemn.

The finale is divided into three distinct sections. The *Andante con moto* exposes a theme followed by five variations. The first four basically highlight the breadth of the viola’s register, while the fifth (*Allegro*, then *Più tranquillo*) enfold the movement in introspectiveness and an atmosphere of increasing resignation –despite the brilliance of the final bars, akin to a final burst of energy. Was Brahms aware that these were the final pages that he would devote to the chamber music repertoire?

The **Trio for Viola, Cello and Piano in A minor, Op. 114**, also inspired by the clarinetist Richard Mühlfeld, has always remained in the background, overshadowed by the prodigious *Quintet for Clarinet and Strings* (Op. 115). Composed in 1891, also in Bad Ischl, the *Trio* was scarcely helped

by the remarks of the composer, who was always, out of modesty, quick to mock his compositions: “My Trio is the twin of an even greater folly, the Quintet!”. It was Brahms himself who suggested using the viola as an alternative to the clarinet. Let us be permitted to prefer its use to that of the clarinet, however beautiful and moving the latter’s sound may be –perhaps because it breaks up the homogeneity of the writing, whereas the viola admirably couples its *cantabile* with that of the cello, now as its rival, now in harmony with the piano.

The first movement, *Allegro*, is utterly song-like in expression, with incisive, sober melodic lines. This sobriety stands in contrast with the great harmonic complexity of the writing. Indeed, this very wide-ranging movement offers contradictory emotions, both lyrical and introspective. The listener has the feeling of entering step by step into these contrasting atmospheres from which melancholy emerges, coloured by occasional outbursts. The dialogue

between the cello and viola unfolds against the splendid, grave and sombre décor provided by the piano.

The *Adagio* offers no notable change from the first movement other than a yet more intimate feel and the greater prominence given to the two soloists, the cello and viola. The latter expresses itself first in a way distantly reminiscent of the slow movement of the *Concerto No. 1 for Piano*: the same elegiac feeling, a striving for contemplation, a cross-dialogue between the two string instruments to the “orchestral” accompaniment of the piano.

The *Andante grazioso* possesses all the elegance of a lullaby; a happy lullaby devoid of ulterior motives, childlike in nature thanks to its gently skipping rhythm. In this construction of lilting movement and the phrasing of the melodic line, we recognise the unmistakable signature of Brahms. Remember the opening of the *Symphony No. 4*... At the centre of the movement a dance-like trio emerges, and with a little imagination

the two string instruments might even be imitating the sound of a hurdy-gurdy, drawing the dancers into an imaginary ländler...

The concluding *Allegro* presents a series of variations. Brahms chooses a brief, Hungarian-flavoured theme. The cello and piano provide the initial impetus. Even in this energetic and densely-packed section of the composition – it holds a profusion of musical ideas – the feeling of nostalgia inexorably gains ground, drawing the phrases towards the lower register of the instruments. Soon, the viola and cello form one single voice: that of an ineffable solitude and a premonition of a farewell to life.

Stéphane Friédérich





L'art de la confession au soir du romantisme

Les trois œuvres réunies dans cet album n'auraient probablement jamais vu le jour sans l'influence et l'amitié tardive entre le clarinettiste Richard Mühlfeld (1856-1907) et Johannes Brahms (1833-1897). Le soliste était engagé à l'Orchestre de la cour de Meiningen, l'une des plus prestigieuses formations d'Allemagne dirigée par le chef d'orchestre Hans von Bülow (1830-1894). La clarinette est un instrument inspirant et ce n'était d'ailleurs pas la première fois dans l'histoire que les compositeurs s'enthousiasmaient pour sa sonorité envoûtante. Wolfgang Amadeus Mozart avait été fasciné par le jeu du clarinettiste Anton Stadler (1753-1812) et Carl-Maria von Weber, par celui du génial Heinrich-Joseph Bärmann (1784-1847). De ces complicités amicales naquirent les chefs-d'œuvre que l'on sait.

Les deux *Sonates op. 120* ainsi que le *Trio op. 114* de Brahms se jouent,

par conséquent, la plupart du temps avec la clarinette. Et pourtant, à l'entête de chaque partition, Brahms indique clairement que la présence de l'instrument qui appartient au pupitre des bois peut être remplacé par l'alto. Pourquoi le compositeur songea-t-il à la possibilité de remplacer la clarinette par l'alto ? Si la puissance de projection sonore de celle-ci, sa dimension soliste propre à enchanter le répertoire chambriste et concertant séduit d'emblée l'auditoire, l'alto, de son côté, apporte un éclairage bien différent sans amoindrir la valeur de la partition. Non point, d'ailleurs, qu'il soit incapable de puissance, de forts contrastes, de grandes dynamiques, mais il offre une écoute renouvelée de chaque pièce : il nous convie à un paysage sonore raffiné, au cœur d'une intimité chaleureuse et, reconnaissons-le, avec un approfondissement plus remarquable encore de la polyphonie unique de l'écriture de Brahms.

Cette spécificité de l'alto a toujours été plus aisément reconnue dans

les pays germaniques et d'Europe centrale. Elle fut bien plus délicate à accepter dans les pays latins. Il y a encore quelques décennies, l'alto y faisait objet de railleries, ne bénéficiant pas de l'aura du violon dont il fait toutefois partie de la même famille, apparue au 16^e siècle, en Italie. On se souvient, par exemple, de la place notable de l'alto dans l'*Orfeo* (1607) de Claudio Monteverdi puis dans bien des pages remarquables jusqu'à la fin du 18^e siècle, de Stamitz, Haydn et Dittersdorf pour ne citer que ces musiciens. Ultérieurement, les compositeurs s'emparèrent de la sonorité chaude de l'instrument, à l'instar d'Hector Berlioz qui offrit le premier grand concerto de l'ère du romantisme : *Harold en Italie* (1834). Durant la première partie du 19^e siècle, Schubert et Schumann furent, à leur tour, captivés par les couleurs de l'alto, sa puissance émotive, mais aussi sa discrétion. Autant de qualités qu'ils cultivèrent avec ferveur dans leur musique de chambre.

Achevées trois ans avant la disparition de Brahms, les deux sonates sont portées par un sentiment de sérénité et de paix intérieure. Voici le compositeur durant l'été 1894, à Bad Ischl, une station thermale près de Salzbourg. La solitude de ses dernières années, paradoxale, car il s'agit du musicien le plus célèbre de son temps, s'exprime avec d'autant plus de vérité grâce à la voix de l'alto. L'instrument devient le compagnon de toutes les confidences. Tout comme les trois derniers opus dédiés au piano (op. 117, 118 et 119), les ultimes partitions de musique de chambre de Brahms sont dignes, elles aussi, du même sous-titre : « mes berceuses de la douleur ».

Tout au long de ses quatre mouvements, la **Première Sonate en fa mineur** affirme des atmosphères puissamment contrastées. Le climat de l'œuvre diffère profondément de la *Seconde Sonate*, au tempérament plus intimiste.

L'*Allegro Appassionato* suivi d'un *sostenuto ed espressivo* présente

pas moins de six thèmes dont les développements paraissent libérés de toute contrainte formelle. Le piano offre un accompagnement d'une grandeur presque concertante. A la fin du mouvement, les thèmes sont à nouveau exposés dans une synthèse décantée qui clarifie en quelques mesures l'ensemble de la structure de cette page.

D'une allure plus modeste, l'*Andante un poco adagio* prend les allures d'une méditation mélancolique. Elle évoque – est-ce conscient chez Brahms ? – la pureté de la dernière et *Dixième Sonate pour violon et piano* de Beethoven. Les longues mélodies semblent s'enrouler sur elles-mêmes et l'on croirait presque entendre la voix d'un mezzo.

L'*Allegretto grazioso* en la bémol majeur est une danse stylisée allemande au climat délicatement pastoral. Elle rappelle quelque ländler, ces danses paysannes allemandes, aux touches imperceptiblement rustiques. Le souvenir de Schubert s'estompe en raison de la nostalgie

de cette page qui suggère davantage le martèlement des pas qu'elle ne montre d'entrain pour monter sur la piste. Le *Trio* central de cette page décompose la danse en une rêverie.

Le finale, *Vivace*, en fa majeur tisse un rondo tout en finesse, alerte et humoristique à la fois. Trois thèmes sont traités par les deux instruments placés à égalité. Voilà un véritable échange de phrases, piquant et d'une fraîcheur inouïe avec ses petites respirations. Chaque instrument s'observe, quête les réactions des deux autres, modifie les attaques, varie les fins de phrases. Le charme à l'état pur.

Composée seulement de trois mouvements, la **Seconde Sonate en mi bémol majeur** s'ouvre par un *Allegro amabile* qui se refuse à la moindre tension dramatique. Un voile nostalgique, *Tranquillo*, colore la fin de la pièce, mais d'un bout à l'autre, celle-ci demeure dans une confiance heureuse. L'emploi de l'alto accentue le caractère intimiste des sentiments exprimés.

Brahms se refuse à dramatiser le récit bien que le piano assure une tension rythmique appuyée.

Contrairement aux règles habituelles qui suggèrent un mouvement lent, la seconde partie est un *Allegro appassionato* en mi bémol mineur. Il tient également du scherzo par son allure proche de la fantaisie. Cette page lyrique, impérieusement soutenue par un piano puissant, impose un caractère narratif. En son milieu, le *Trio* réserve un court instant de répit, plus calme mais aussi plus solennel.

Le finale se décompose en trois parties distinctes. L'*Andante con moto* expose un thème suivi de cinq variations. Les quatre premières mettent essentiellement en valeur l'étendue du registre de l'alto alors que la cinquième (*Allegro puis Più tranquillo*) enferme le mouvement dans un caractère introspectif et une atmosphère de plus en plus résignée. Malgré la brillance des dernières mesures. Comme un dernier sursaut d'énergie. Brahms avait-il

conscience qu'il s'agissait des ultimes pages qu'il consacrait au répertoire de la musique de chambre ?

Le **Trio pour alto, violoncelle et piano en la mineur op.114** dont le clarinettiste Richard Mühlfeld fut également l'inspirateur, resta toujours en retrait, dans l'ombre prodigieuse du *Quintette pour clarinette et cordes* (op.115). Composé en 1891, également à Bad Ischl, le *Trio* ne fut guère « aidé » par les propos du compositeur, si prompt, par modestie, à railler ses partitions : « mon Trio est le jumeau d'une bêtise encore bien plus grande, le Quintette ! ». L'emploi de l'alto est proposé par Brahms lui-même, comme une alternative à la clarinette. Qu'on nous permette de préférer sa présence à celle de la clarinette, à la sonorité aussi belle et émouvante soit-elle. Peut-être parce qu'elle rompt l'homogénéité de l'écriture alors que l'alto insère admirablement son *cantabile* couplé avec celui du violoncelle, tantôt en rivalité, tantôt en harmonie avec le piano.

Le premier mouvement *Allegro* est l'expression même du chant avec des lignes mélodiques incisives et sobres. Cette sobriété contraste avec la grande complexité harmonique de l'écriture. De fait, la page de grande ampleur offre des émotions contradictoires, à la fois lyriques et introspectives. L'auditeur éprouve le sentiment d'entrer pas à pas dans ces atmosphères composites d'où émerge la mélancolie teintée de quelques éclats de voix. Le dialogue entre le violoncelle et l'alto s'épanouit dans le splendide décor grave et sombre offert par le piano.

L'*Adagio* ne propose pas de changement notable au premier mouvement, si ce n'est un caractère plus intimiste encore et une place accrue aux deux solistes, le violoncelle et l'alto. C'est ce dernier qui s'exprime en premier dans le lointain souvenir du mouvement lent du *Premier Concerto pour piano* : sentiment élégiaque comparable, quête du recueillement, dialogue croisé des deux archets sous l'accompagnement

« orchestral » du clavier.

L'*Andante grazioso* possède tout l'élégance de la berceuse. Une berceuse heureuse, sans arrière-pensée et au caractère enfantin en raison de son rythme doucement sautillant. On reconnaît dans l'élaboration du mouvement balancé et la manière de phraser la mélodie, la signature de Brahms. Souvenez-vous du début de la *Quatrième Symphonie*... Au centre du mouvement, un *Trio* dansant voit le jour et avec un peu d'imagination, les deux instruments à cordes imiteraient presque le son d'une vielle à roue qui entraîne les danseurs d'un ländler imaginaire...

L'*Allegro* conclusif joue d'une série de variations. Brahms a choisi un thème bref et de style hongrois. Le violoncelle et le piano donnent l'impulsion première. Même dans cette page énergique et chargée sur le plan de l'écriture - elle multiplie, en effet, les idées musicales - le climat de nostalgie s'impose inexorablement, tirant les phrases

vers le registre grave des instruments. Bientôt, l'alto et le violoncelle ne forment plus qu'une seule voix. Celle d'une ineffable solitude et du présage de l'adieu à la vie.

Stéphane Friédérich



Johannes BRAHMS

Sonatas for viola and piano op. 120 Trio for viola, cello and piano op. 114 Boris Berman, piano - Ettore Causa, viola - Clive Greensmith, cello

Trio for clarinet, cello and piano op. 114 (arranged for viola, cello and piano by Brahms)

1. Allegro alla breve07:21
2. Adagio.....07:13
3. Andantino grazioso 04:08
4. Finale: Allegro 04:33

Sonata No. 1 in F Minor for clarinet and piano op. 120 (arranged for viola by Brahms)

5. Allegro appassionato07:45
6. Andante un poco Adagio 04:12
7. Allegretto grazioso 04:14
8. Vivace.....05:11

Sonata No. 2 in E flat Major for clarinet and piano op. 120 (arranged for viola by Brahms)

9. Allegro amabile 08:25
10. Allegro appassionato avec Trio : Sostenuto05:21
11. Andante con moto: Tema con variazona; Allegro07:00

DISTRIBUTION



Recorded in Morse Recital Hall, Sprague Hall, Yale University, New Haven, CT USA
on December 14 and 16, 2018 (Sonatas), and on March 23, 2019 (Trio).

Piano Steinway model D.

Sound engineer and producer: Matthew LeFevre.

Production: Eric Rouyer - Le Palais des Déhustateurs

lepalaisdesdegustateurs.com