

The background is a painting of a sunset or sunrise over a body of water. The sky is filled with soft, blended colors of purple, pink, and blue, with a bright yellow and orange glow near the horizon. The water in the foreground reflects these colors, creating a shimmering effect. Dark silhouettes of trees are visible along the horizon line.

Chopin Brahms

Ettore Causa

Boris Berman

Ettore Causa (viola) Boris Berman (piano)

Chopin - Sonata in G minor op. 65 for cello and piano transcribed for viola and piano

1. Allegro moderato 16:34
2. Scherzo 05:01
3. Largo 02:57
4. Finale, allegro 06:56

Brahms - Sonata in G Major op. 78 for violin and piano transcribed for viola and piano

5. Vivace ma non troppo 10:26
 6. Adagio 06:53
 7. Allegro molto moderato 07:52
- Total : 56:41

Recorded in Morse Recital Hall, Yale University, New Haven, Connecticut, USA
Sound engineer: Matthew LeFevre
Piano Technician: Robert Crowson
Cover pastel : Agnès Pormenté

Chopin:
Recorded September 13-14, 2021, piano Steinway (New York)
Brahms:
Recorded December 16, 2018, piano Steinway (Hamburg)

“I, too, play some places in my music one way one time and a bit differently the next”:
Listening to Chopin’s Cello Sonata and Brahms’s First Violin Sonata as Viola Sonatas

The Paradox of Notation. At the heart of all musical notation is a paradox. On the one hand, the writing down of pitch and rhythm sets in place crucial aspects of sound and structure, establishing fixed texts that preserve musical works from the past. On the other hand, fixing a text immediately and inevitably enables its manipulation and transformation. So it was for the great masterpieces of European chamber music in the nineteenth century. Despite the respect they have since come to command and the careful, reverential performances they now elicit in conservatories and concert halls, throughout the 1800s even the best-known chamber works were performed and listened to in their original versions only a small percentage of the time. Far more frequently, they found players and listeners in myriad arrangements for alternate ensembles. Some of these arrangements were transcribed and published in their own right, either by the composers themselves (as in Beethoven’s recasting of his early Piano Trio, Op. 1 No. 3, into a string quintet, Op. 104) or by other musicians of varying prominence (from Franz Liszt, perhaps the most prodigious performer of the century, down to the anonymous freelance staff at each of the major music publishing houses). The vast majority of arrangements, however, were improvised on the spot, or worked out during a few practice sessions, by musicians who wanted to learn the latest music but did not have the proper instruments or players on hand. This flexible approach was encouraged, in turn, by the example of dual-career composer-performers from Beethoven and Chopin to Saint-Saëns and Brahms, all of whom constantly altered their own works in public performance depending upon their mood, the capabilities of local instruments and musicians, and the insatiable urge to experiment. As Brahms explained to Ernst Rudorff, with whom

PDD031



he collaborated in editing the first complete edition of Chopin's works in the late 1870s: "I don't want to compare myself to Chopin, but I, too, play some places in my music one way one time and a bit differently the next time." Brahms's words suggest that by ignoring arrangements, transcriptions, and improvised alterations in favor of precisely executed original works, modern recitals and recordings have inadvertently eliminated an essential element of reimagination from the experience of classical music. By granting musical notation its power of preservation while curtailing the freedom of interpretation that it also facilitates, we have cut ourselves off from the revelatory potential of hearing familiar music in new ways.

The present recording recovers an earlier sense of balance. In arranging Chopin's Cello Sonata, Op. 65, and Brahms's first Violin Sonata, Op. 78, for viola and piano, Ettore Causa and Boris Berman remain, in most ways, quite close to the original works. Chopin's sonata is still in G minor, Brahms's in G major; the keyboard parts are almost entirely unchanged. The fundamental textural interplay between the string instrument's sustained lines and timbral nuance and the piano's percussive tendencies and broader gestural palette is still in full effect. Yet in the shift to the viola, new problems and possibilities emerge. The viola's tone, slightly more muted and slower to speak than either cello or violin, imbues both pieces with an unfamiliar delicacy. At the same time, the viola cannot play the notes at the bottom of the cello's compass, and the pitches at the top of the violin's will sound too strained and thin. Adjustments in register are therefore unavoidable. If we take seriously the flexible relationship between score and performance characteristic of the nineteenth century, however, we will seek to understand these changes not only as pragmatic responses to the viola's range but also as signals of Causa and Berman's specific reading of the text, windows into their interpretation of two iconic Romantic sonatas.

Chopin, Cello Sonata, Op. 65. The four-movement Cello Sonata was Chopin's last major work and the last opus he shepherded through publication. Prior to its release in print, he premiered three of its movements himself in February 1848 at his final Paris recital, in collaboration with its dedicatee, the preeminent cellist Auguste Franchomme. Chamber music is a rarity in Chopin's output, most of whose works were scored exclusively for his own instrument, the piano, or juxtaposed the keyboard as soloist against an orchestra. But in chamber contexts, the cello and the piano can each be made to draw the listener's ear, and Chopin's sonata emphasizes the tension between them. Both instruments present passages of virtuosic difficulty, sometimes in tandem, sometimes at loggerheads, but rarely in the straightforward manner of tune plus accompaniment that one might expect in a bravura showpiece. Instead, cello and keyboard alternate almost constantly in carrying important thematic material, with the pianist's left hand accompanying them both; for long stretches, the two even seem intent on asserting distinct tunes simultaneously, so that the overall impression is of counterpoint rather than melody. Contemporary audiences noticed this textural complexity. Experienced critics found it confusing, and Chopin's pupil Josephine Camille O'Meara Dubois complained that, in private rehearsals before the premiere, even friends of the composer found the sonata "obscure, involved by too many ideas." Far from an accidental byproduct of instrumentation, however, the multiplicity of melodic voices in the sonata is a defining feature of Chopin's late style across all genres (think of the mazurkas, waltzes, and nocturnes from the mid-to-late 1840s). Indeed, part of what led him to compose a cello sonata in the first place may well have been the expanded opportunities for contrapuntal exploration that the genre affords.

These opportunities remain just as apparent when the work is played on the viola. The opening *Alllegro moderato* presents an especially tangled thicket of intertwining

tunes (which may be why Chopin omitted this movement at the premiere). The surest path for the listener remains the template of sonata form, with its ordered presentation of two distinct themes; its agitated development of both themes across a variety of keys; and its return to the home key, initiated, in this case, by the second theme. Causa's approach reinforces this underlying structure by transposing the first theme up an octave into a mezzo-soprano range but leaving the second theme at its original pitch. The second movement, a delicate scherzo enveloping an impassioned middle section, lies quite high for the cello, which allows the viola to play most of it, lightly and easily, as written. The ensuing *Largo* reimagines the lonely lyricism of the nocturne as a duet between the cello and the pianist's right hand. The gap between the two voices becomes particularly haunting when the cello's occasional, fragmentary bass lines find themselves displaced by the viola to the middle of the texture; neither melody nor accompaniment, they float calmly and luminously along, as if aware of their proper place but calmly refusing to be pinned down. Last, the finale returns to sonata form and to an overt virtuosity that originally catapulted the cello into the upper extremes of its range; as in the scherzo, this territory is less challenging for the violist, which lends the movement a good-natured, straightforward quality intriguingly unfazed by its status as the capstone of its composer's career.

Brahms, Violin Sonata No. 1, Op. 78. Brahms's first sonata for violin and piano was the product of two years' intermittent labor. He finished a complete draft of two movements during the summer of 1878, then returned to write the finale in the summer of 1879. In comparison to Chopin's Op. 65, Brahms's Op. 78 presents a far more conventional textural profile: the violin functions predominantly as melody and the piano as harmonic support, with contrapuntal exceptions reserved for moments

of particular affective intensity—the middle of the first movement, the beginning of the slow movement, the close of the finale. Brahms's figuration for both instruments is less openly virtuosic than Chopin's, his emotional compass more deliberately understated; as he put it in an 1879 letter to the violinist Joseph Joachim, "my sonata is even less well-suited for the public than I am!" Part of the work's subdued aura derives from two of Brahms's own songs, *Regenlied* (Rain Song) and *Nachklang* (Echo), from which he borrowed the main theme of his finale; the songs, which set poems by Brahms's friend and fellow North German Klaus Groth, place the gentle, continuous patter of summer rain under the pianist's fingers, while the singer muses nostalgically on the lost innocence of childhood. Around this unassuming material the larger unfolding of the sonata spins a powerful narrative. After a largely sunny first movement and a profound but seemingly self-contained *Adagio*, the borrowed tones of the finale conceal a darker threat—could a G-major sonata actually end in G minor?—and only the miraculous return of material from the slow movement redirects the close of the work away from unmitigated melancholy and toward a characteristically Brahmsian ambivalence: a watery sunset, a backward glance of mingled regret and acquiescence.

As in Chopin's final opus, the shift to viola in Causa and Berman's arrangement carries consequences for both form and affect. In Brahms's sonata-form opening movement, Causa stays within the violin's register throughout the primary theme, shifting into the viola's tenor range only for the second theme and thereby casting the contrast between the two into sharp relief. Likewise, register reinforces narrative in the three-part slow movement. During the introspective *Adagio* section, the violin's halting melody is played at pitch, sounding higher and more fragile on the viola than it would on the violin; but when, after a tumultuous contrasting middle, the main material reappears, it migrates slowly downward into the viola's

lower range, enacting a process of adjustment and resignation that mirrors the emotional trajectory of the movement. This process continues in the finale, where earlier alignments of theme and register are inverted: the wandering main theme, borrowed from depressive songs, is now presented on the viola's lower strings, while the hopeful interruptions of material from the slow movement return us to the violin's higher range.

The very end of Brahms's sonata provides a final lesson in the costs and benefits of transcription. As originally configured, the closing measures transfigure the borrowed song melody, lifting it high above its previous register into the upper range of the violin's E string, slowing it down to half its speed, and reimagining it in a radiant major mode. In the partial undoing of prior affective connotations, the lightening and sweetening of what had always been dark and bitter, the passage represents the culmination of the entire work, the apex of its poised expressive arc, and Brahms's contemporaries knew it. After playing through the piece with friends in 1890, the seventy-one-year-old Clara Schumann poignantly interpreted the end of the finale as a longed-for bridge to a peaceful death: "I always wish that last movement for myself at the passage from here to eternity." For all its beauty, however, the violin's soaring conclusion is simply too high to play effectively on the viola, so Causa transposes it down an octave. Gone is the sense of the violin receding endlessly, untethered from the piano and from the melancholy that dragged it down. Instead, the viola remains within the compass of the piano part; intertwines its melody, Chopin-like, with that of the pianist's right hand; and creates a newly urgent duet that sings to us, still, of the things of this world, even at the moment of their dissolution.

On any given day, some listeners may prefer the first reading, others the second, but both are cogent ways of drawing a complex piece to a meaningful conclusion.

The final moment reveals the limitations of the arrangement, but it also embraces the work's potential to speak to needs and desires distinct from those of its initial audiences in the nineteenth century. Here and throughout the two works on this recording, to grant musical notation its capacity for transformation as well as preservation—to play even the most established masterpieces "a bit differently"—is, at one and the same time, to renew tradition and to renew the present.

Paul Berry



« Moi aussi, dans ma musique, je joue d'une certaine façon une fois, et d'une autre la suivante » :

Écouter la sonate pour violoncelle de Chopin et la première sonate pour violon de Brahms en tant que sonates pour alto

Le paradoxe de la notation. Au cœur de toute notation, réside un paradoxe. D'une part, l'écriture de la hauteur et du rythme met en place des aspects cruciaux du son et de la structure, en établissant des textes fixes qui préservent les œuvres musicales du passé. D'autre part, la fixation d'un texte permet de façon immédiate et inéluctable de le manipuler et de le transformer. Il en fut ainsi pour les grands chefs-d'œuvre de la musique de chambre européenne du XIXe siècle. Même les œuvres les plus connues de la musique de chambre, malgré le grand respect qu'elles suscitent et les performances minutieuses et révérencielles qui en sont aujourd'hui faites dans les conservatoires et les salles de concert, ont tout au long des années 1800, rarement été jouées et écoutées dans leur version originale. Beaucoup plus fréquemment, elles ont trouvé des interprètes et des auditeurs dans une myriade d'arrangements pour des ensembles alternatifs. Certains de ces arrangements ont été transcrits et publiés de leur propre chef, soit par les compositeurs eux-mêmes (comme dans la refonte par Beethoven de son premier trio pour piano, op. 1 n° 3, en un quintette à cordes, op. 104) ou par d'autres musiciens d'importance variable (de Franz Liszt, qui fut peut-être l'interprète le plus prodigieux du siècle, jusqu'au personnel indépendant anonyme de chacune des grandes maisons d'édition musicale). La grande majorité des arrangements, cependant, ont été improvisés sur place, ou élaborés au cours de quelques séances d'entraînement, par des musiciens qui voulaient apprendre la musique la plus récente mais n'avaient pas les instruments ou les interprètes appropriés à portée de main.

Cette approche flexible a été encouragée, à son tour, par l'exemple des compositeurs-interprètes à double carrière, de Beethoven et Chopin à Saint-Saëns et Brahms, qui ont tous constamment modifié leurs propres œuvres en représentation publique, en fonction de leur humeur, des capacités des instruments et des musiciens locaux, et de l'insatiable envie d'expérimenter. Comme Brahms l'expliqua à Ernst Rudorff, avec qui il collabora à l'édition de la première édition complète des œuvres de Chopin à la fin des années 1870 : « Je ne veux pas me comparer à Chopin, mais moi aussi, dans ma musique, je joue d'une certaine façon une fois, et d'une autre la suivante. » Les mots de Brahms suggèrent qu'en ignorant les arrangements, les transcriptions et les altérations improvisées au profit d'œuvres originales exécutées avec précision, les récitals et les enregistrements modernes ont par inadvertance éliminé un élément essentiel dans la revisite de l'expérience de la musique classique. En accordant à la notation musicale son pouvoir de conservation tout en limitant la liberté d'interprétation qu'elle facilite également, nous nous sommes coupés du potentiel révélateur lié au fait d'écouter de la musique qui nous est familière de nouvelles façons.

Le présent enregistrement retrouve un sens antérieur de l'équilibre. En arrangeant la sonate pour violoncelle de Chopin, Op. 65, et la première sonate pour violon de Brahms, Op. 78, pour alto et piano, Ettore Causa et Boris Berman restent, à bien des égards, assez proches des œuvres originales. La sonate de Chopin est toujours en sol mineur, celle de Brahms en sol majeur ; les parties jouées au clavier sont presque entièrement inchangées. L'interaction texturale fondamentale entre les lignes soutenues et les nuances de timbre de l'instrument à cordes et les tendances de percussion du piano et la palette gestuelle plus large est toujours pleinement présente. Pourtant, dans le passage à l'alto, de nouveaux problèmes et de nouvelles possibilités émergent. Le ton de l'alto, légèrement plus sourd et plus lent à s'exprimer que le violoncelle ou le violon, imprègne les deux pièces d'une

délicatesse inconnue. Dans le même temps, l'alto ne peut pas jouer les notes au bas de la portée du violoncelle, et les hauteurs au sommet du violon sembleront trop tendues et étirées. Les ajustements dans le registre sont donc inévitables. Si nous prenons au sérieux la relation flexible entre la partition et la performance caractéristique du XIXe siècle, cependant, nous chercherons à comprendre ces changements non seulement comme des réponses pragmatiques à la gamme de l'alto, mais aussi comme des signaux de la lecture spécifique du texte par Causa et Berman, des fenêtres dans leur interprétation de deux emblématiques sonates romantiques.

Chopin, sonate pour violoncelle, Op. 65. La Sonate pour violoncelle en quatre mouvements est la dernière œuvre majeure de Chopin et le dernier opus qu'il a dirigé jusqu'à sa publication. Avant sa publication, il créa lui-même trois de ses mouvements en février 1848 lors de son dernier récital à Paris, en collaboration avec son dédicataire, l'éminent violoncelliste Auguste Franchomme. La musique de chambre est une rareté dans la production de Chopin, dont la plupart des œuvres ont été composées exclusivement pour son propre instrument, le piano, ou juxtaposées au clavier en tant qu'instrument soliste face à un orchestre. Mais dans les contextes de la musique de chambre, le violoncelle et le piano peuvent chacun être utilisés pour attirer l'oreille de l'auditeur, et la sonate de Chopin souligne la tension entre eux. Les deux instruments présentent des passages de difficulté virtuose, tantôt en tandem, tantôt en face-à-face, mais rarement dans le mode simple associant mélodie et accompagnement, auquel on pourrait s'attendre dans un morceau spectaculaire. Au lieu de cela, le violoncelle et le clavier alternent presque constamment dans le transport de contenus thématiques importants, la main gauche du pianiste les accompagnant tous les deux ; pendant de longues périodes, les deux semblent même avoir l'intention d'affirmer simultanément des airs distincts, de sorte que l'impression globale est celle d'un contrepoint plutôt que d'une mélodie. Le public

contemporain a remarqué cette complexité texturale. Les critiques expérimentés ont trouvé cela déroutant, et l'élève de Chopin, Joséphine Camille O'Meara Dubois, s'est plainte du fait que, lors des répétitions privées avant la première, même les amis du compositeur ont trouvé la sonate « obscure, habitée par trop d'idées ». Loin d'être un sous-produit accidentel de l'instrumentation, cependant, la multiplicité des voix mélodiques dans la sonate est une caractéristique déterminante du style tardif de Chopin dans tous les genres (on pense aux mazurkas, aux valse et aux nocturnes du milieu à la fin des années 1840). En effet, une partie de ce qui l'a amené à composer une sonate pour violoncelle en premier lieu pourrait bien avoir été les possibilités élargies d'exploration contrapuntique que le genre offre.

Ces opportunités restent tout aussi évidentes lorsque l'œuvre est jouée à l'alto. L'ouverture *Allegro moderato* présente un fourré particulièrement enchevêtré de mélodies entrelacées (ce qui peut être la raison pour laquelle Chopin a omis ce mouvement lors de la première). Le chemin le plus sûr pour l'auditeur reste la forme de la sonate, avec sa présentation ordonnée en deux thèmes distincts ; son développement agité des deux thèmes à travers une variété de clés ; et son retour à la clé d'origine, initié, dans ce cas, par le deuxième thème. L'approche de Causa renforce cette structure sous-jacente en transposant le premier thème d'une octave dans une gamme de mezzo-soprano, mais en laissant le second thème à sa hauteur d'origine. Le deuxième mouvement, un scherzo délicat enveloppant une section centrale passionnée, se trouve assez haut pour le violoncelle, ce qui permet à l'alto d'en jouer la plus grande partie, avec légèreté et facilité, comme la musique a été écrite. Le *Largo* qui s'ensuit réinvente le lyrisme solitaire de la nocturne comme un duo entre le violoncelle et la main droite du pianiste. L'écart entre les deux voix devient particulièrement obsédant lorsque les lignes de basse occasionnelles et fragmentaires du violoncelle se trouvent déplacées par l'alto au milieu de la texture ; ni mélodie ni accompagnement, elles flottent calmement et

lumineusement, comme si elles étaient conscientes de leur place mais refusaient calmement d'être confinées à leur position. Enfin, le final revient à la forme de sonate et à une virtuosité manifeste qui a initialement catapulté le violoncelle dans les extrêmes supérieurs de sa gamme ; comme dans le scherzo, ce territoire est moins difficile pour l'altiste, ce qui confère au mouvement une qualité simple et bienveillante, imperturbable de façon intrigante par son statut de pierre angulaire de la carrière de son compositeur.

Brahms, Sonate pour violon n° 1, Op. 78. La première sonate pour violon et piano de Brahms est le produit de deux années de travail intermittent. Il termine un projet complet de deux mouvements au cours de l'été 1878, puis revient à l'écriture du final à l'été 1879. En comparaison avec l'Op. 65 de Chopin, l'Op. 78 de Brahms présente un profil textural beaucoup plus conventionnel : le violon fonctionne principalement comme mélodie et le piano comme support harmonique, avec des exceptions contrapuntiques réservées aux moments d'intensité affective particulière - le milieu du premier mouvement, le début du mouvement lent, la fin du final. La figuration de Brahms pour les deux instruments est moins ouvertement virtuose que celle de Chopin, sa portée émotionnelle plus délibérément subtiles ; comme il le dit dans une lettre de 1879 au violoniste Joseph Joachim, « ma sonate est encore moins bien adaptée au public que moi ! » Une partie de l'aura modérée de l'œuvre provient de deux des propres chansons de Brahms, *Regenlied* (Chanson de la pluie) et *Nachklang* (Écho), dont il a emprunté le thème principal de son final ; les chansons, qui mettent en scène des poèmes de l'ami de Brahms et compatriote nord-allemand Klaus Groth, placent le doux et continu motif de la pluie d'été sous les doigts du pianiste, tandis que le chanteur médite avec nostalgie sur l'innocence perdue de l'enfance. Autour de cette production sans prétention, le déploiement plus large de la sonate fait tourner un récit puissant. Après un premier mouvement largement ensoleillé et un *Adagio* profond mais apparemment autonome, les tons empruntés

du final dissimulent une menace plus sombre - une sonate en sol majeur pourrait-elle réellement se terminer en sol mineur ? Et seul le retour miraculeux du matériel du mouvement lent redirige la fin de l'œuvre loin de la mélancolie absolue et vers une ambivalence typiquement brahmsienne : un coucher de soleil aqueux, un regard en arrière de regret et d'acquiescement mélangé.

Comme dans le dernier opus de Chopin, le passage à l'alto dans l'arrangement de Causa et Berman a des conséquences à la fois sur la forme et sur l'affect. Dans le mouvement d'ouverture sous forme de sonate de Brahms, Causa reste dans le registre du violon tout au long du thème principal, se déplaçant dans la gamme de ténor de l'alto uniquement pour le deuxième thème et mettant ainsi en évidence le contraste entre les deux. De même, le registre renforce le récit dans le mouvement lent en trois parties. Au cours de la section introspective *Adagio*, la mélodie d'arrêt du violon est jouée sur la hauteur, sonnante plus haut et plus fragile sur l'alto que sur le violon ; mais lorsque, après un milieu contrasté tumultueux, le matériau principal réapparaît, il migre lentement vers le bas dans la gamme inférieure de l'alto, adoptant un processus d'ajustement et de résignation qui reflète la trajectoire émotionnelle du mouvement. Ce processus se poursuit dans le final, où les alignements précédents du thème et du registre sont inversés : le thème principal errant, emprunté aux chansons dépressives, est maintenant présenté sur les cordes inférieures de l'alto, tandis que les interruptions optimistes du matériel du mouvement lent nous ramènent à la gamme supérieure du violon.

La toute fin de la sonate de Brahms fournit une dernière leçon sur les coûts et les avantages de la transcription. Comme configuré à l'origine, les mesures de clôture transfigurent la mélodie de la chanson empruntée, la soulevant au-dessus de son registre précédent dans la plage supérieure de la corde Mi du violon, la ralentissant à la moitié de sa vitesse et la réinventant dans un mode majeur rayonnant. Dans la révocation partielle des connotations affectives antérieures, l'éclaircissement et

l'adoucissement de ce qui avait toujours été sombre et amer, le passage représente l'aboutissement de l'ensemble de l'œuvre, le sommet de son arc expressif en équilibre, et les contemporains de Brahms le savaient. Après avoir joué la pièce avec des amis en 1890, Clara Schumann, âgée de soixante et onze ans, a interprété de manière poignante la fin du final comme un pont tant attendu vers une mort paisible : « Je souhaite toujours ce dernier mouvement pour moi, même lorsqu'il s'agira de passer d'ici à l'éternité. » Malgré toute sa beauté, cependant, la conclusion fulgurante du violon est tout simplement trop élevée pour être jouée efficacement sur l'alto. Causa la transpose et la descend ainsi d'une octave. Fini le sens du violon s'éloignant sans cesse, détaché du piano et de la mélancolie qui le traînait vers le bas. Au lieu de cela, l'alto reste dans la portée de la partie du piano ; entrelace sa mélodie, semblable à celle de Chopin, avec celle de la main droite du pianiste ; et crée un duo nouvellement urgent qui nous chante, encore, des choses de ce monde, même au moment de leur dissolution.

Un jour donné, certains auditeurs peuvent préférer la première lecture, d'autres la seconde, mais les deux sont des moyens convaincants de tirer une conclusion significative d'une pièce complexe. Le dernier moment révèle les limites de l'arrangement, mais il embrasse également le potentiel de l'œuvre à parler aux besoins et aux désirs distincts de ceux de son public initial au XIXe siècle. Ici et tout au long des deux œuvres sur cet enregistrement, accorder à la notation musicale sa capacité de transformation ainsi que de conservation - l'aptitude à jouer même les chefs-d'œuvre les plus établis « un peu différemment » - tient, tout à la fois, au renouvellement de la tradition et au renouvellement du présent.

Paul Berry

Ettore Causa

Awarded both the “P. Schidlof Prize” and the “J. Barbirolli Prize” for “the most beautiful sound” at the prestigious Lionel Tertis International Viola competition in England in 2000, Italian-born violist Ettore Causa is praised for his exceptional artistry, passionate intelligence and complete musicianship.

He has made solo and recital appearances in major venues around the world, such as Carnegie Hall, Zurich Tonhalle, Madrid National Auditorium, Salle Cortot, Tokyo Symphony Hall, Teatro Colon, etc., and has performed at numerous international festivals, such as the Menuhin, Salzburg, Tivoli, Prussia Cove, Savonlinna, Launadire and Norfolk Festivals.

Also a devoted chamber musician, Mr. Causa has collaborated extensively with internationally renowned musicians such as the Tokyo, Artis, Brentano, Cremona and Elias String Quartets, Pascal Rogé, Boris Berman, Peter Frankl, Thomas Ades, Natalie Clein, Ana Chumachenko, Ani Kavafian, Alberto and Antonio Lysy, Liviu Prunaru, Thomas Demenga, Ulf Wallin, William Bennett and others.

Having studied at the International Menuhin Music Academy with Alberto Lysy and Johannes Eskar, and later at the Manhattan School of Music with Michael Tree, then having taught both viola and chamber music for many years at the International Menuhin Music Academy, Mr. Causa joined the faculty of the Yale School of Music in 2009.

His highly praised recordings include several Claves CDs, among those his transcription of romantic pieces, which was awarded a prestigious “5 Diapasons” by the French magazine.

Recently he was one of the honor guest at the 43rd International Viola Congress where he performed with enormous success his own arrangement of the Schumann cello concerto

Mr. Causa performs on a viola made for him by Frederic Chaudiere in 2003

Boris Berman

Boris Berman is regularly performing in more than fifty countries on six continents. His highly acclaimed performances have included appearances with the Royal Concertgebouw Orchestra, the Gewandhaus Orchestra, The Philharmonia (London), the Toronto Symphony, Israel Philharmonic, Minnesota Orchestra, Detroit Symphony, Houston Symphony, Atlanta Symphony, St. Petersburg Philharmonic, and the Royal Scottish Orchestra. A frequent performer on major recital series, he has also appeared in many important festivals.

Born in Moscow, he studied at Moscow Tchaikovsky Conservatory with the distinguished pianist Lev Oborin. In 1973, he left a flourishing career in the Soviet Union to immigrate to Israel where he quickly established himself as one of the most sought-after keyboard performers. Presently, he resides in New Haven, USA.

While still a student, Boris Berman became very interested in performing modern music. Together with the like-minded musicians he performed the works of the young Soviet avant-garde composers, such as Schnittke, Silvestrov, Denisov, Gubaidullina, Part, Mansurian and others. Some of their works were written with him in mind. He also became a first performer in the USSR of some works by Stockhausen, Cage, Berio and other Western composers.

A teacher of international stature, Boris Berman heads the Piano Department of Yale School of Music and conducts master classes throughout the world. He has been named a Honorary Professor of Shanghai Conservatory, of the Danish Royal Conservatory in Copenhagen, and of China Conservatory in Beijing. He is frequently invited to join juries of various international competitions.

A Grammy nominee, Mr. Berman's recorded all solo piano works by Prokofiev and Schnittke, complete sonatas by Scriabin, works by Mozart, Weber, Schumann, Brahms, Franck, Shostakovich, Debussy, Stravinsky, Berio, Cage, and Joplin. Most recently French label Le Palais des Degustateurs released Boris Berman's recording

of Brahms's Klavierstücke and Brahms's chamber music CD with Ettore Causa and Clive Greensmith.

In 2000, the prestigious Yale University Press published Professor Berman's Notes from the Pianist's Bench. In this book, he explores issues of piano technique and music interpretation. The book has been translated to several languages. In November, 2017 Yale University Press has published the newly revised version of the book electronically enhanced with audio and video components. In 2008, Yale University Press has published Boris Berman's Prokofiev's Piano Sonatas: A Guide for the Listener and the Performer. Boris Berman has also been an editor of the new critical edition of Piano Sonatas by Prokofiev (Shanghai Music Publishing House).





Le Palais des Dégustateurs lepalaisdesdegustateurs.com